

fuera del ciclo creador de Elegías de Sandua, pero valen para la historia amorosa en dos tiempos.

La "Elegía XIV" encierra el vacío amoroso, por la ausencia del otro, que se prolonga en la "Elegía XV":

"Y a mí me puso triste aquel idilio  
misterioso en los aires,  
porque tú eras lo mismo que aquella cruel  
/reina  
y yo te amé en los prados y en las dulces  
/montañas  
cuyas cumbres gloriosas baña un azul intenso,  
y luego tú te fuiste entre las flores;  
te fuiste, y yo no he muerto." (34)

Y:

"ay, nuestros corazones  
quedaron a la sombra dichosa de aquel  
/árbol." (35)

Todos los demás poemas del libro andan en torno a las ideas motrices anteriores. Por eso, atendiendo a los dos momentos amorosos enunciados y a los poemas que rompen la unidad de los mismos, pueden establecerse cuatro bloques de piezas: 1) Las elegías II, III y VII son textos que nos comunican una primera historia amorosa vivida por un yo poético; 2) la segunda de esas historias queda plasmada en los poemas elegíacos I, VI, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII y XXXII; 3) sirven para explicar aspectos de los dos tiempos históricos amorosos, indistintamente, las elegías: IV, V, XX,

---

(34) Cfr. OP1/97.

(35) Cfr. OP1/98.

XXI, XXIV, XXV y XXVI; y 4) rompen la unidad estructural los poemas XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI y XXXIII, entre otros.

Por otro lado, *Cancionero*, según conocemos ya, es un poemario cuyos materiales provienen de las primitivas *Elegías de Sandua*. Casi todas sus piezas fueron retocadas posteriormente, salvo dos (también levemente limadas) que presentan factura de primera versión.

R. Molina organizó la obra hacia comienzos de los 50. Su articulación es arbitraria, pues se presenta como un conglomerado de piezas sin concierto, en tanto que libro exento.

El hilo conductor del poemario lo constituye el amor, mejor aún, la declaración amorosa:

"Esta tarde quiero vivir  
para ti -lo sabes-  
en el aire  
que amaba, en las acacias  
del cielo y en la luna  
y en el río que pasa entre álamos  
/negros." (36)

A partir de ese eje comienza a construir y reconstruir un pequeño rompecabezas de vivencias y temores pasados o presentes, donde el diálogo y el soliloquio nos van desgranando el lado negativo y la intranquilidad amorosos:

"Y tú no sabes nada;  
estás lejos. No sabes

---

(36) De "Esta tarde...", en *Cancionero*, OP1/59.

que todo el edificio de mi dicha  
se derrumba esta tarde." (37)

Otras veces, patentiza el yo poético su temor a  
declarar el amor que siente:

"Temo que si le hablo de mi amor huya el suyo  
si es que me ama... Por eso  
me quedo de repente pensativo  
y pierdo mi mirada en los huertos  
/sombrios." (38)

El clímax de la amargura, la angustia y el tormento  
del amor sin respuesta los capturó con perfección R.  
Molina en estos otros versos:

"Sólo yo estoy despierto  
en mi casa dormida,  
con este amor que está  
desgarrando mi vida," (39).

Y en:

"Y tan completamente me entregué a ti, que ya  
nada me queda y tú me tienes todo  
y soy igual que un rey que en un instante de  
/locura  
entregara sus tesoros a un viajero," (40).

Así, pues, este poemario prolonga el asunto  
principal del libro anterior. Por ello, deberían ser  
leídos sus poemas como partes integrantes de *Elegías  
de Sandua*. Es ahí donde adquiere el librito sentido  
total. De otra forma, constituye una suma de teselas.

---

(37) De "Domingo", en *Cancionero*, OP1/61.

(38) De "Temo que si le hablo...", en *Cancionero*, OP1/61.

(39) De "La luna, sí, la luna...", en *Cancionero*, OP1/63.

(40) De "Ah, si me amaras...", en *Cancionero*, OP1/64.

Finalmente, *Regalo de amante* es otra colección de poemas extraídos de diferentes lugares de la obra poética moliniana de hasta finales de los 40. Como libro, hubo de componerlo por las mismas fechas de *Cancionero*.

El conjunto es una colección con visos de estructura pero no llega a serlo, ya que los poemas se suceden sin conexión, aunque su autor tenga presente el esquema externo de inicio, desarrollo y final del asunto. Ahora bien, hay un substrato en la colección que le da cierta coherencia, cual es la historia amorosa de dos personas: amante y amado. En esa historia el yo poético o amante va abriendo paulatinamente su corazón al otro, comunicándole su capacidad de amar:

"Y sin saber siquiera el color de tus ojos,  
ni la roja dulzura de tus labios  
ni la esbeltez graciosa de tu cuerpo  
ni la hermosura oculta de tu alma  
te amé." (41)

Durante el proceso tienen lugar el anhelo y la pasión amorosa:

"Dame todo tu amor ahora, amor mío,  
¿no ves que soy en la tierra dichosa,  
dulce como el árbol del paraíso?" (42)

En ese estado de embriaguez el amante jura eterna fidelidad, según expresan estos versos:

"Cuando el agua del mar oculte el cielo  
y los peces recorran los dominios del águila  
y las algas verdosas y las blancas medusas

---

(41) De "El encuentro", en *Regalo de amante*, OP1/67.

(42) De "Invitación a la dicha", en *Regalo de amante*, OP1/69.

floten donde ahora tiemblan Sirio y Venus.  
.....  
.....Entonces, sólo entonces  
me olvidaré de ti, ¡oh alma de mi vida,  
....."(43)

Sin embargo, la infidelidad y la traición del amado le producen pesadumbre y amargura al amante:

"¿Por qué he sido yo, verdadero, tan  
/terriblemente engañado,  
yo, ternura constante, traicionado y vendido,  
ay, por qué he sido tan imposiblemente  
/sacrificado por quien amo  
y sin embargo vivo todavía?" (44)

Mas el rebrote del amor puede nacer de nuevo, por la esperanza:

"¡Ah! La flor del amor me ha sido negada.  
¿Qué hago entonces aquí?  
Mas la esperanza existe mientras vive el  
/amor." (45)

Con todo, la presencia del amor se impone y cierra el libro. Prueba de ello es el poema "Respuesta" que es, a la vez, una exaltación de los cuerpos:

"Así yo te amo con amor de hombre.  
No se puede esquivar este cuerpo de tierra  
tan bello,  
los ojos y los labios,  
el cuello, las mejillas y los brazos y el  
/pecho  
y los pies y las piernas, la cintura y los

- 
- (43) De "Juramento", en Regalo de amante, OP1/69-70.  
(44) De "Mayo. Noche - 26", en Regalo de amante, OP1/73.  
(45) De "Qué amante...", en Regalo de amante, OP1/74.

/hombros  
y el alma que es en ellos  
una segunda piel más sutil y brillante,  
el alma que es como un perfume límpido  
que delicadamente nos baña todo el  
/cuerpo." (46)

Así, pues, *Cancionero* y *Regalo de amante* son dos colecciones de poemas que brotaron casi en su totalidad independientes o conectados con otros libros, pero, más tarde, R. Molina, guiado por los lazos de una declaración de amor, los reunió y les dio forma de libros.

### III.5. Corimbo (1945-1949)

Convocado el premio Adonais de 1949 (47), nuestro poeta decide acudir a dicha convocatoria. Es ocasión ésta de componer un nuevo poemario, bien compacto y unitario, bien antológico, como el propio Molina le dice a José L. Cano: "Yo pienso concursar: oscilo entre una antología (*Corimbo*) o un solo libro de poemas" (48). Al final, nuestro poeta optó por la construcción de una antología.

El libro contiene poemas escritos entre 1945 y 1949, tal y como se declara en el mismo título de la obra y nos advierte Molina en nota preliminar: "Los

---

(46) De "Respuesta", en *Regalo de amante*, OP1/77-78.

(47) El anuncio de la convocatoria lo he podido leer en el diario madrileño *ABC*, 19-VI-1949, p. 24. Allí se nos informa que el premio estaba dotado de 3.000 ptas. y que los originales debían presentarse por duplicado antes del día 30 de agosto de dicho año. De igual modo, el fallo sería emitido dentro de los dos meses siguientes al día del cierre de dicha convocatoria.

(48) Carta de R. Molina a José L. Cano, publicada en *Fin de Siglo. Revista de Literatura*, rev. cit., p. 9.

libros y poemas representados en este volumen fueron seleccionados con criterio antológico de la obra inédita "La viña florecida" (49). De ese carácter, pues, no cabe la menor duda, no sólo porque nos lo indique Molina, sino también por la misma naturaleza del libro. Pero, ¿era ya una realidad la obra anunciada e inédita de "La viña florecida" o se trataba de un proyecto de obra? Y suponiendo lo primero, ¿se corresponden secciones y poemas de Corimbo con el plan y estructura de la obra inédita o, por el contrario, la arbitrariedad de Molina alcanza en este libro el grado sumo? Para contestar a nuestras preguntas no hay más remedio que partir de los manuscritos, notas y otras fuentes de R. Molina.

La primera noticia sobre esa obra general la he descubierto en una carta que R. Molina le escribe a su amigo Miguel Molina. En ella le dice: "Leo alguna que otra cosa de Historia y escribo mucho y siguiendo un plan general preconcebido que hasta ahora me faltó. Estoy empeñado en escribir una obra en verso donde se acumulen mi experiencia, ideas, aspiraciones e historia. En relación a lo que quiero hacer llevo muy poco, pero en particular no estoy descontento. He escrito unos cincuenta poemas correspondientes a diversos libros que escribo a la vez y que obedecen al plan trazado y madurado este otoño de una Divina Comedia interior. Mi obra constará de 18 libros de poesías distribuidos en "Infierno", "Purgatorio" y "Paraíso" " (50). Ni en la cita, ni en la carta, hay referencia alguna a "La viña florecida", pero el contexto indica que R. Molina apunta a ella, como

---

(49) Cfr. Corimbo (1945.1949), Madrid, Rialp, Col. "Adonais", 1949, p.4.

(50) Carta de Ricardo Molina a Miguel Molina Campuzano del 1 de enero de 1946.

pudimos comprobar en el capítulo anterior, y ahora insistiremos desde otra perspectiva.

El segundo documento inédito que da cuenta de esa obra general lo constituye la carta de José L. Cano escrita a R. Molina, que también ya conocemos. El gaditano le responde: "El plan de "La viña florecida" es ambicioso, pero lleno de interés. Te deseo constancia e inspiración para realizarlo" (51). Se ignora el plan del que le hablaría R. Molina, pero es de suponer que sería muy similar al que le comunicó a Miguel Molina Campuzano o a alguno de los que, luego, transcribiré.

Finalmente, la primera noticia publicada sobre el libro inédito la he leído en un artículo de Pablo Corbalán. El crítico escribe: "Tiene en preparación lo que él considera su principal obra "La viña florecida", ciclo de cien poemas orientados hacia un mundo esencialmente teológico; ese mundo es" -ya en palabras del poeta cordobés- "la órbita de todas mis experiencias vitales y estéticas, desde el tacto y el fuego terrestre hasta la efusión inefable y la gravitación espiritual en Dios; no el Dios abstracto, poético, sino el Dios Uno y Trino, que resplandece en la Fe Católica" (52).

Por tanto, contrastando esta información con la advertencia de R. Molina, se desprende que "La viña florecida", en 1949, era aún una obra inconclusa, pero no una obra acabada y preparada para su inmediata

---

(51) Carta de José L. Cano a Ricardo Molina del 4 de noviembre de 1948.

(52) Pablo Corbalán, "Ricardo Molina, Premio "Adonais" de poesía 1949", *La Hora. Semanario de los Estudiantes Españoles*, Madrid, n° 37, 2ª época, 13-XI-1949, p. 11.

publicación. La advertencia de R. Molina hecha en la edición príncipe, pues, no es totalmente cierta.

Efectivamente, si ahora examinamos los manuscritos de nuestro poeta, tan sólo podemos observar planes y copias de algunos de los libros que iban a conformar "La viña florecida". Uno de esos planes, quizás el más antiguo encontrado, figura en el ms. A, fechable alrededor de finales de 1945. El plan contiene cuatro núcleos, distribuidos en dieciséis libros:

- "I. La Mirada Virgen: Cántico de Mí mismo.
- II. Profanación de la Primavera.
- III. Cántico de las Delectaciones.
- IV. Ambigüedades y Advertencias.
- V. Profecías sobre la arena: "La Mujer Adúltera".
- VI. Revelación de la Gracia.
- VII. David: "S. Agustín" y "G. Baena".
- VIII. Cántico de las Gradadas.
- IX. Cántico de las bellas vistas del Mundo.
- X. Cántico del umbral.
- XI. Nicodemus.
- XII. Cántico de las Destrucciones.
- XIII. Cántico del Ciervo en la Aurora. A Julio Aumente.
- XIV. Visiones y Soliloquios.
- XV. Cántico del olvido de sí mismo.
- XVI. Cántico del Paraíso interior."

Según el mismo ms. A, el libro primero, "La Mirada Virgen", sería una introducción a la obra general. Luego, se entraría en el cuerpo mismo, cuya estructura es análoga a la de la *Divina Comedia*: Infierno, que estaría configurado por los libros II, III y IV; Purgatorio, que comprendería: V, VI, VII, VIII, IX, X, XI y XII; y Paraíso, cantado en los libros: XIII, XIV, XV y XVI.

La organización y estructuración, excepto el número de libros, son idénticas a las que R. Molina le comunicó a Miguel Molina en la carta antes citada, donde le continúa escribiendo: "Esta concepción se basa en una experiencia mía muy real y que creo extensiva a todo hombre ligeramente consciente: En un mismo día sufrimos el infierno, purgamos en un purgatorio no por ser instantáneo menos cierto y gozamos de un paraíso breve, pero real. Intento expresar estos momentos, principalmente, analizar sus causas, decirlos..." (53).

El esquema fue corregido en sucesivas ocasiones. Una de esas reorganizaciones se refleja en una cuartilla manuscrita. En ella figuran diecinueve títulos, con sus respectivas dedicatorias y algunos títulos de poemas. Su contenido es éste:

1. "La Mirada Virgen". Lo dedica a Ginés Liébana. Contendría, entre otros poemas, los titulados así: "Primavera", "Cántico de Mayo", "Cántico primaveral", "Canción", "Balada", "Tierra inabordable" y "Otoño". Sin embargo, en el reverso de otra cuartilla autógrafa, hallada entre las hojas sueltas de su Diario, escribe Molina, de su puño y letra también, estos otros títulos que en algún caso difieren de los anteriores: "Han florecido las adelfas...", "La lluvia de Mayo", "Canción", "Canción a una flor", "Cántico de Mayo", "Elegía", "Tierra inabordable", "Alabanza al aire".

2. "Laus Meridiei". A Juan Bernier.

3. "Profanación de la Primavera". Comprendería estos títulos: "Heu", "Lied", "La Mujer Silenciosa".

4. "Cántico de las Delectaciones".

---

(53) Carta de Ricardo Molina a Miguel Molina del 1 de enero de 1946.

5. "Ronda de las Bellas Vistas del Mundo", o "Cántico de las Naciones". En él irían los poemas "Oda al Brasil" y "Oda a Alemania".
6. "Profecías sobre la arena".
7. "Revelación de la Gracia".
8. "Los Fuegos Solitarios". En él estarían los libros "David" y "Psalms".
9. "Cántico de las Gradass".
10. "Cántico del Umbral".
11. "Nicodemus".
12. "La estrella de ajeno".
13. "Cántico de las Destrucciones".
14. "Ganymedes". Con dedicatoria a José Luis Fabra.
15. "Cántico del Ciervo en la Aurora".
16. "Visiones y Soliloquios".
17. "Cántico del olvido de sí mismo".
18. "Himnos y Odas a los Santos".
19. "Cántico del Paraíso interior".

El esquema, fechable hacia 1948, gracias a su mayor madurez y títulos de ciertos libros y poemas, será reajustado según el índice siguiente:

- I. "La Mirada Virgen".
- II. "Laus Meridiei".
- III. "Profanación de la Primavera".
- IV. "Los Embelesos".
- V. "Las Bellas Vistas del Mundo".
- VI. "La Nube Oscura".
- VII. "Cántico de las Naciones".
- VIII. "Revelación de la Gracia".
- IX. "Los Fuegos Solitarios".
- X. "Cántico de las Gradass".
- XI. "Nicodemus".
- XII. "La Estrella de Ajeno".
- XIII. "Ganymedes".

- XIV. "Visiones y Soliloquios".
- XV "Amanecer del olvido".
- XVI. "Himnos".
- XVII. "El Ciervo en la Aurora".
- XVIII. "Symposion".

Dicha organización se encuentra en el ms. F. R. Molina volvió a reestructurarlo, dejándolo de este modo:

- 1. "La Mirada Virgen". Dedicado a Ginés Liébana.
- 2. "Laus Meridiei". Con dedicatoria a Vicente Aleixandre.
- 3. "Profanación de la Primavera".
- 4. "Los Embelesos".
- 5. "Heu".
- 6. "Las Revelaciones".
- 7. "Los fuegos solitarios". Dedicado a Mario López.
- 8. "La estrella de ajenjo".
- 9. "Ganymedes".
- 10. "Visiones y soliloquios". Para Rafael Laffón.
- 11. "Himnos".

Esa estructuración, que parecía ser la definitiva, según se observa en el ms. F, sufriría aún una leve corrección, dado que, cuando Molina comenzó a pasar a limpio los libros y los textos poéticos de la obra en ese manuscrito, el libro "Los Embelesos" pasa a ocupar el tercer lugar, y el de "Profanación de la Primavera" el cuarto. Por lo demás, nuestro poeta sólo pasó y copió a limpio los seis primeros libros del último índice transcrito. La empresa hubo de efectuarla hacia 1949, si bien los poemas escritos después de ese año pensó incorporarlos también a "La

viña florecida", como prueban algunos de los manuscritos que los contienen.

Hasta aquí he intentado reconstruir el estado en que se encontraba la obra proyectada e inacabada de "La viña florecida" en el momento de presentarse R. Molina al premio Adonais de 1949, año en que confecciona Corimbo.

Si ahora comparamos el plan y contenido de la obra general con los de Corimbo, el resultado es éste: la obra presentada al premio Adonais no se corresponde en sentido estricto con la organización de "La viña florecida", ni es un fiel reflejo del universo poético encerrado en ésta, puesto que las veintisiete composiciones de la antología, distribuidas en las cuatro secciones "La Mirada Virgen", "El Misterioso Amante", "Intermedio" y "Los Fuegos Solitarios", no provienen sólo de cuatro libros de "La viña florecida", sino de muchos más. Así, de los siete poemas de la primera sección, uno pertenece al libro "La Mirada Virgen" de "La viña florecida"; cuatro, a "Los Embelesos"; otro, a "El Misterioso Amante"; y otro, a "Laus Meridiei". La segunda parte, "El Misterioso Amante" es una colección poética no incluida en ninguno de los planes de la obra general, puesto que fue escrita con posterioridad al plan trazado de "La viña florecida", aunque, según el ms. J, pensó integrarlo en dicha obra total. No obstante, de sus siete piezas, en Corimbo tan solamente cinco proceden del ms. J, "El Misterioso Amante", mientras que dos fueron extraídas de "Profanación de la Primavera" y "Las Revelaciones", respectivamente. La sección "Intermedio" es también muy dispar, pues dos de sus poemas corresponden al libro "Laus Meridiei"; de otras dos se desconoce su origen; y el fragmento "Elegía de Medina Azahara" lo extrajo R. Molina de un conjunto poético creado entre junio y agosto de 1949,

pero aún estamos lejos del libro de igual título. La última sección "Los fuegos solitarios", que podría ofrecer más coherencia a simple vista, tampoco la contiene a tenor de su procedencia y contenido; sus poemas fueron extraídos de los libros "Visiones y Soliloquios", "David" y otros de origen desconocido.

Por tanto, R. Molina no observó en Corimbo el plan que por 1949 tenía trazado de "La viña florecida", e incluso transfirió a la obra poemas de procedencia hoy desconocida.

Más coherente, en cambio, con la advertencia preliminar que figura en Corimbo me parece que es el plan primitivo que nuestro poeta dejó en una cuartilla manuscrita, descubierta entre sus papeles. Dicho plan recoge muestras de los libros "La Mirada Virgen", "Los Embelesos", "Laus Meridiei", "Profanación de la Primavera", "Heu" y "Las Revelaciones". Del primero pensó extraer: "Yo soy sobre la tierra", "Llamada", "El silencio y el sol" y "Jardín bajo la lluvia". El libro "Los Embelesos" estaría representado por los poemas "Preludio", "A una copa" y "Abril". De "Laus Meridiei" escogería el poema "Oda a Gerardo Diego". Los poemas "Visitación" y "Elegía de Julio", sustituido por el titulado en el mismo manuscrito "Elegía del corazón", constituyen piezas representativas de "Profanación de la Primavera". Del libro "Heu" sangraría "Otoño", "Canción de Otoño" y "Variaciones en metro sáfico sobre una canción vulgar". Y, finalmente, del libro "Las Revelaciones", absorbería sólo el poema "Requiem".

El título que, probablemente iba a poner al frente del poemario, según desprendo del propio manuscrito, sería alguno de los siguientes: "Cielo", "Leyenda unánime", "Un nombre, un son, un aire",

"Memoria del día", "Historia y Canción", "Prado Mortal", "Belleza en pena".

¿Por qué, entonces, cambió R. Molina este plan por el definitivo? Pienso que obedece a un objetivo claro: dar a conocer, ante todo, su producción poética posterior al ciclo de Elegías de Sandua. En efecto, si el poeta cordobés hubiera deseado presentar en última instancia un panorama de su poesía total hasta esa fecha: 1945-1949, todas las direcciones, visiones e impresiones estéticas suyas habrían tenido una representación paritaria y equilibrada; sin embargo, son los años 1948 y 1949 los mejor y mayormente representados en Corimbo, lo que no concuerda una vez más con la advertencia preliminar de esta obra, como hemos tratado de demostrar.

Del análisis realizado hasta ahora sobre Corimbo, el lector se habrá percatado de que la colección es una yuxtaposición de poemas que se suceden sin conexión ni relación externas ni internas, en tanto que libro. Pero en los estratos más profundos del conjunto late un mundo lleno de sentido. Se trata de la cosmovisión que hasta 1949 tenía R. Molina de la vida, llena de luces y sombras en continuo debate. Cosmovisión que radica en un constante bucear en el interior de la vida cuya última causa el poeta no llega a descubrir. De ahí, la alternancia del tono desgarrador y sosegado.

El libro, pues, no debe ser entendido como una pura y mera exposición de temas y motivos desconectados, sino como una urdimbre de los problemas que más le acuciaron y obsesionaron a R. Molina. Su trabazón descansa en dos planos con tres pilares cada uno: La Belleza, el Amor y el Tiempo, por una parte; por otra, y enfrentados a los anteriores, estos otros:

La Soledad, el Dolor y la Corrupción, según viene a decir nuestro autor en:

"El olvido y el goce, dialogando,  
esparcen un murmullo que es la rosa,  
y la luz del amor ilumina mi alma  
en la conciliación dichosa de esta hora." (54)

La posición jubilosa y beatífica se adueña de un gran número de poemas. Mas el gozo del instante está amenazado desde su comienzo mismo por el transcurso del tiempo, que lo destruye todo, incluso el Amor:

"El silencio cautivo en el color  
prende en su calma el alma  
confundiendo hombre y rosa,  
íntimo aroma y fragancia bella,  
sin que sepan de espacio ni distancia  
cual si verse y fundirse  
fuera anterior al tiempo y al aire..." (55)

Idea que se completa con estos otros versos:

"¿Qué hizo el tiempo de mí? ¿Qué hice del  
/tiempo?

Lo tuve todo, pero ¿fue algo mío?  
Muy corto es el camino que conduce  
de todo a nada." (56)

Por eso, en su caminar el yo poético cae en la cuenta, en un segundo momento, de que es mejor no evadirse, sino pisar tierra, pues en la superficie está la respuesta a la eterna pregunta que se hace el hombre:

"La alegría es lo más profundo

---

(54) De "Abril", en *Corimbo*, OP1/148.

(55) De "Contemplación de la rosa", en *Corimbo*, OP1/149.

(56) De "Variaciones en metro sáfico sobre una canción vulgar", en *Corimbo*, OP1/163.

y ser feliz más sabio que saber el dolor  
pues la conciencia del dolor es una joya  
/estéril  
que nos distrae del goce del instante que pasa  
-del instante que es todo el tiempo, que es el  
/único tiempo-.  
Así el daño más grave del dolor no es la  
/herida que nos inflige  
sino el amargo sacrificio que, como Calcas en  
/Aúlida,  
hace de cada instante virginal." (57)

Ahora bien, ante realidad tal el yo poético no entona un cántico desesperado, sino sosegado, con el que se abraza a Dios, posible solución al conflicto:

"La oscura humanidad es todo mi horizonte,  
pero a través de su mortal miseria  
he sabido de ti, por eso me es amada.  
La perfección no está en remotas esferas,  
sino en sí mismo; así ser hombre es ya  
/bastante." (58)

### III.6. Elegía de Medina Azahara

Escrita una veintena de poemas sobre las ruinas del palacio califal en 1949, R. Molina las copia a limpio en un cuadernillo, dedicado a Gregorio Prieto. No estamos, desde luego, ante un poemario con vistas ya a su publicación, pero sí ante sus puertas, porque, tras un par de años, el poeta compondrá y organizará con ellos y otros poemas una colección a la

---

(57) De "Italia (Poema)", en Corimbo, OP1/171.  
(58) De "Soliloquio", en Corimbo, OP1/183.

que titulará "Elegía de Medina Azahara y otros poemas". El poemario va dedicado esta vez a José L. Cano. La hora, por tanto, de su publicación pareció sonar hacia 1952, pues el conjunto se encuentra mecanografiado, lo que da pie para creer que R. Molina lo preparó con tal intención.

Contiene ese manuscrito dos partes. La primera es homogénea; la segunda, como se podrá desprender del mismo título, es miscelánea. Abarca 30 piezas ordenadas de este modo: "Nombre y olvido", "Cantiga", "Nombre y recuerdo", "Los reflejos", "Mientras tierna mejilla...", "Parasceve", "Jardín de sonido", "Fiesta", "Almena y pájaro", "Contemplación", "Poeta árabe", "El príncipe", "Halcón", "Vino antiguo", "La copa", "El deseo", "El jardinero", "Elegía del corazón y las cosas", "Luna fiel", "Ruinas", "La tierra", "Toco la piedra" y "Astro". La segunda sección encierra éstos: "Aurora", "A la belleza", "La canción", "Arpa y Dios", "El abstraído", "A una copa" y "El beso".

Las razones que impidieron su publicación en ese momento se desconocen. El hecho real es que R. Molina tuvo que guardar el poemario en el cajón de su mesa hasta mejor ocasión. Esta no llegó sino después de transcurrir unos años. Ocurre en 1957.

La colección que esta vez tiene lista, según el manuscrito, lleva el mismo título que la anterior, aunque supera con creces el número de poemas, pues incluye en ella bastantes que fueron escritos con anterioridad y posterioridad a 1952. Dicho poemario constituye la base del definitivo **Elegía de Medina Azahara**.

R. Molina estructura y articula esta última colección de poemas en cuatro secciones: "Elegía de

Medina Azahara", "Ibiza", "La vuelta a la Poesía" y "Laus". De ellas, eliminará en la edición príncipe la segunda y la cuarta parte, aunque muchos años después trasladó algunos de sus poemas a otros lugares de su obra poética total. En la primera parte figuran las siguientes piezas: "Nombre y olvido", "Cantiga", "Nombre y recuerdo", "Los reflejos", "Mientras tierna mejilla", "Parasceve", "Jardín de sonido", "Fiesta", "Almena y pájaro", "El deseo", "Contemplación", "Poeta árabe", "El príncipe", "Halcón", "Vino antiguo", "Cuán silencioso reino...", "La copa", "Luna fiel", "Ruinas", "Elegía del corazón y las cosas", "La tierra...", "El huerto", "Toco la piedra...", "Atardecer", "Vida callada", "El verano", "Soledad", "Caña", "Interior", "Saki", "Ventana al jardín", "Oh suspiros gloriosos..." y "Astro". En la tercera parte (segunda de la edición de Agora) constan estos poemas: "La vuelta a la poesía (1 y 2)", "El destino terrestre", "Castaño de India", "Campesinos andaluces", "Almodóvar del Río", "Todo lo que adoraste", "A una dama, gran lectora de poesía", "Felicidad: Ser...", "Belleza" y "Despierto". Pero observando la numeración que llevan esos poemas en el manuscrito, se desprende que dicha sección iba a ser configurada por catorce y no por doce, como lleva la de la edición príncipe.

Por tanto, Elegía de Medina Azahara es fruto de una lenta elaboración que se inició hacia 1952 y cristalizó en 1957. Durante su proceso, la primera parte permaneció casi siempre fijada y bien estructurada en general (59); en cambio, la segunda, por su propio carácter antológico, sufrió cambios y

---

(59) A este respecto, creo que C. Clementson exagera, pues en esa parte hay más de un poema que rompe la coherencia estilística y temática del conjunto, cuando afirma: "Como se ha dicho, toda" (quien subraya soy yo) "la primera

sustituciones. De la misma manera, el libro, como obra independiente, tanto en sus versiones manuscritas como en la definitiva, carece de unidad estructural, por su articulación miscelánea.

A pesar de ello, son innegables unos ejes en la obra. El principal que recorre la primera parte del poemario es la emoción del Tiempo. En la segunda, al ser de carácter más heterogéneo, predominan varios: la poesía objetiva y solidaria, la afirmación de la existencia, la belleza, etc.

El pensamiento que entreteje la primera sección podríamos formularlo de esta manera: si el tiempo, visto a través de los objetos, existe pero, por necesidad, desaparece con ellos, a todo lo más que puede llegar el individuo es a recordarlo. Mas el recuerdo también se extingue, ya que participa de lo temporal. Por tanto, el hombre y las cosas están abocados irremediabilmente al olvido. ¿A tal conformismo se resigna el hombre? ¿No opondrá resistencia a la rueda devoradora e inexorable del tiempo? Sí, en estos poemas R. Molina se lanza a la búsqueda de un tiempo no intemporal sino eterno. Es menester descubrir un lugar o una realidad suprahumana que nos haga iguales a los dioses. Para nuestro poeta,

---

parte del poemario, la que conforma propiamente su "Elegía de Medina Azahara", constituye una breve, bella y bien acordada sinfonía arquitectónica. Todas" (otra vez subrayo) "las piezas, notas o sillares de esta rigurosa arquitectura (...), todos" (énfasis de nuevo) "sus poemas y estrofas, se encuentran bella y necesariamente trabadas por invisibles y secretos lazos indisolubles en una perfecta y acabada unidad arquitectónica, en la que ningún elemento es extemporáneo, adventicio o superfluo, bajo el común denominador espiritual del yo del poeta". Cfr. "Ricardo Molina y su vuelta a la poesía", Arrecife, rev. cit., p. 135.

ese lugar es el arte, el poema, en el que el tiempo pueda quedar trascendido.

Nuestro poeta comienza su obra preguntándose:

"Lo que nadie recuerda, ¿ha muerto? Acaso vive recogido en sí mismo la vida más perfecta. Fuera del tiempo lo llevó el olvido. Ayer, hoy ni mañana huellan su ser y, eterno, vive en fiel estación de melancolía." (60)

y termina dicha sección con estos otros:

"Muerta la flor, la flor que ama el amante;  
muerto el amante, amado de la luna,  
la luna queda -soledad colmada-:  
flor, amante, recuerdo." (61)

Entre uno y otro extremo R. Molina va profundizando para dar respuesta a su indagación y concluir con estos versos entrecortados:

".....  
tú y yo, viviendo, amando,  
dulce leyenda, vivos  
y muertos, y olvidados,  
y presentes, y eternos, en canción, en  
/amor." (62)

De los ejes de la segunda sección, destacaré sólo uno, por ser nuevo en la poesía moliniana de hasta aquel momento. Me refiero a la intención ética aprehendida en algunos de sus poemas:

- 
- (60) De "Nombre y olvido", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/191.  
(61) De "Astro", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/209.  
(62) De "Mientras tierna mejilla...", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/194.

"No lo creía entonces. Pasaron meses, años.  
Menos yo y este amor, todo ha cambiado ahora.  
No creí que pudiera volver a ti, poesía.  
Lo necesario estaba en las cosas que  
/mueren." (63)

El cambio operado en la poesía del cordobés fue detectado por G. Carnero, quien escribió de *Elegía de Medina Azahara*: "De algún modo es anticipo del último que publicara en vida, A la luz de cada día, testamento de intención ética, catálogo de intuiciones e imágenes dadas al desgaire, con algún buen poema como "Nocturno romántico"" (64). Al profesor alicantino le siguieron otros críticos, que mantienen básicamente la misma tesis, sin avanzar en sus posiciones (65). Por mi parte, creo que hay que matizar y profundizar en el asunto. En verdad, contrastando estos nuevos poemas con bastantes de la etapa anterior, se observa un corrimiento de fuerzas. Esto es, el yo poético sigue siendo el mismo en todas las composiciones de Molina, pero en las de ahora tiende a quedarse en un segundo plano, como camuflado. Brota así una poesía ética y solidaria con todos los hombres de todos los tiempos, y no sólo con los del tiempo del poeta. De esta forma, su poesía sigue siendo una poesía metafísica y no "social", en el sentido común del término. El aserto se prueba, aunque insisteremos en el tema en otro momento, leyendo el poema "Todo lo que adoraste". Si lo analizamos detenidamente, descubriremos que el yo poemático, con claras resonancias personales e intimistas, queda anulado por

---

(63) De "La vuelta a la Poesía", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/213.

(64) Guillermo Carnero, *El grupo "Cántico" de Córdoba*, op. cit., p. 89.

(65) Vid., por ejemplo, Carlos Clementson, "El cotidianismo testimonial y otros temas de Ricardo Molina en A la luz de cada día", *Axarquía*, rev. cit., p. 125.

el uso del pronombre o nombre personal "tú". Este "tú" referido al "yo" de Ricardo Molina no es ya un yo individual, sino universal y trascendido, pues cualquiera puede verse complicado en el canto del poeta:

"Todo eres tú y tú eres todo: olivo,  
rosa, ribera, niño callejero...  
Eterno vive en ti lo pasajero  
y tú en lo eterno estás ya siempre vivo." (66)

### III.7. La casa. A la luz de cada día

En varias ocasiones he dicho que los dos conjuntos formaron en un principio un solo poemario. Pero por razones desconocidas (tal vez por la misma naturaleza de la colección en que apareció *La casa*), R. Molina separó seis piezas del conjunto primitivo de *A la luz de cada día* y formó un breve libro, publicado en 1966. Es decir, fallado el premio "Leopoldo Panero", Molina rehizo la colección contenida en los ms. S y T, respectivamente, y formó dos libros independientes.

La disposición de los poemas de *La casa*, por más que nuestro poeta se dejara guiar por la estructura y distribución comunes de la casa andaluza, presenta una organización y estructuración inorgánicas, ya que entre sus piezas no existen conectores lógicos. Es una suma de piezas. Sin embargo, podemos encontrar su último sentido en la estética y filosofía del espacio que R. Molina poseía. Para él, en la casa confluyen lo interior y lo

---

(66) Cfr. OP1/221.

exterior. Es la casa, pues, símbolo de recogimiento, de paz y quietud: enclaustramiento del ser en el seno materno y protección de las fuerzas negativas del Cosmos.

Los dos planos, la planta baja, que es la tierra, y la alta, que representa el cielo, se reducen a uno: el patio, centro del Universo, según vienen a decirnos los siguientes versos:

"La casa, allá en la calle,  
entre las otras casas, amarilla,  
con sus balcones cerrados y ecos  
de familia, al que vuelve  
olvidando y buscando lo perdido,  
lo abandonado que allí le esperaba,  
es tanto como el mundo." (67)

Y:

""(¿Qué es el patio? La vida es poco para él.  
Su razón de ser fórmula no encuentra en parte  
/alguna  
ni en su quietud se ocultan acción ni  
/utilidad.  
Tal si hubiera nacido entre sueño y vigilia,  
linda con lo gratuito y con lo necesario,  
que vivir no podemos sin frecuente abandono  
al ensueño que nace y sonrío con la  
/rosa.)"" (68)

La entrega, por tanto, habría estado mejor ubicada en A la luz de cada día, antología y panorama de casi toda su poesía, donde se recopilan muchas de

---

(67) De "La casa", en *La casa*, OP1/227.  
(68) De "El patio", en *La casa*, OP1/229.

las inquietudes estéticas y filosóficas de Molina, según veremos a continuación.

La elaboración de A la luz de cada día es lenta. Su origen hay que buscarlo en la colección que R. Molina construyó en el ms. P, de 1957. Su distribución me parece artificial, a pesar de las cinco secciones en que articula sus piezas. Su autor tituló dichas partes así: "Autobiografía", "Alegría", "Secuencias", "Oración" y "Cartas".

La primera está compuesta por los poemas: "Agua y desierto...", "Claro mana de mí..." (traspasado luego a Homenaje), "A través de los juncos..." (pasó a "Seres elementales", de Otros poemas), "Sangre de un dios..." (perteneciente ahora al definitivo A la luz de cada día), "El alma..." (compilado en Homenaje), "Lucha" (trasladado a "Lírica externa", de Otros poemas) y "Algo mío...".

En la segunda figuran éstos: "Canción" (traspasado a "Lírica externa"), "Pequeño himno para cada mañana" (que pasó a "Líricas", de Otros poemas), "Mañana de junio" (perteneciente ahora a "Lírica externa"), "Mañana con sol", "Siesta" (trasladado a "Líricas"), "Variaciones" (incorporado también a "Líricas"), "La mañana y la rosa" (perteneciente a "Seres elementales"), "Campo de la Verdad" (que se encuentra en Homenaje), "Serrana", "Mañana en Ibiza", "Don del día" (que pasó igualmente a Homenaje), "Bucólica", "La barca silenciosa" (transferidos asimismo a Homenaje), "Egloga", "Calles de Córdoba" (incorporado a "Cordobesas", de Otros poemas), "Los inconstantes" (llevado a Homenaje) y "Los ojos no se cansan..." (también transferido a Homenaje).

La tercera contiene: "Noviembre en Córdoba" (que fue transferido a "Cordobesas"), "Tierra natal"

(a Homenaje), "Preguntas en la tarde" (perteneciente a "Líricas"), "Noche de marzo", "Primavera", "Unidad" (pasó a Homenaje), "Verano" (traspasado a A La luz de cada día), "Remedio de amor", "Preguntas nocturnas" (conferidos a Homenaje), "Comentario", "Los soñadores" ( que se encuentran en A la luz de cada día), "El amor y el tiempo", "Vere novo", "Rima", "Trío (que pasó a "Líricas)", "La debla" ( que puede leerse ahora en "Flamencas", de Otros poemas) y "Santa María de Trassierra" (traspasado a Homenaje).

La cuarta parte la integran las siguientes composiciones: "Invierno" (que pasó a A la luz de cada día), "In interiore hominem, Deus" (traspasado a Psalmos), "Posesión" (también a Psalmos), "Gratia" (se halla en Homenaje) y "Plegaria" (transferido igualmente a Psalmos).

La última y quinta estaba constituida por: "A Luis Cernuda" (traspasado a Homenaje), "A Blas de Otero" (que fue incorporado a A la luz de cada día), "A Dámaso Alonso" (también a A la luz de cada día), "A Rafael Laffón" (pasó a Homenaje), "A Vicente Aleixandre" (perteneciente a A la luz de cada día), "A Rafael Alvarez Ortega" (incorporado a Homenaje), "A Rafael, el hijolero" (trasladado a "Cordobesas"), "A Hortensia", "A Juan Rejano" (a Homenaje) y "Oda a Gerardo Diego" (segregado de Corimbo).

El cestón de poemas, compuesto por cincuenta y seis, aparece como un rompecabezas cuyas piezas son difícilmente encajables en un todo orgánico. Por ello, más que un libro es un inventario de los diferentes estilos y temas de su poesía de hasta 1957. Importa, pues, destacar el asistematismo de esta colección manuscrita, antecedente (al menos, en cuanto a la

intención y título) del definitivo A la luz de cada día.

Transcurridos unos ocho años, R. Molina vuelve a construir otro panorama de su poesía, al que le impone el mismo título anterior, como muestran los manuscritos S y T. Según sus índices la colección contendría cincuenta y siete poemas que, por este orden, son: "Prólogo", "Las palabras", "La casa", "El patio", "Azotea", "La galería", "Balada", "Consolación", "Isla del Guadalquivir", "Pueblo andaluz", "Balcón", "Una calle", "El puerto", "Canción", "Miércoles Santo", "Domingo andaluz", "Prosaica", "Heimarméne", "Fin del día", "La Torre de Marfil", "Las manos", "Propiedades", "A Cádiz", "Homenaje a Omar Kheyyan", " Campiña de Junio", "Katabasis", "Experiencia", "El Vigía", "Fragmento", "Improntu" (sic.), "Poeta lunar", "El Cantaor", "Ejercicio Espiritual", "Leyendo a un Poeta", "Agon", "Destino", "Kasida", "Preguntas", "Impulso", "Colmo", "Comentario", "Palinodia de las Vísperas de S. Antonio", "Iluminación", "Cítica", "Teológica", "Gitanos", "El Sabio", "Fe Nueva", "Requiem por un poeta", "Vuestra fe es mi fe", "Ganymedes", "Confiteor", "Carta a Blas de Otero", "Carta a Dámaso Alonso", "Carta a Vicente Aleixandre", "Carta a Mario López" y "Carta a Georges Borgeaud".

De los cincuenta y siete títulos, sólo se encuentran en el interior de los manuscritos treinta y nueve. Los que faltan, bien conformaron libro aparte - como ocurre con el librito *La casa*, según ya hemos señalado-, bien fueron traspasados a *Psalmos, Homenaje y Otros poemas*, o permanecen inéditos. Por otra parte, al definitivo A la luz de cada día fueron transferidos treinta y ocho poemas.

La construcción del manuscrito, tanto autógrafo como dactilografiado, tan arbitraria como la de su homónimo anterior (ms.P), o posterior y definitivo (edición de A la luz de cada día), no llega a alcanzar una ordenación arquitectónica, pues no existen evidentemente relaciones de oposición y combinación entre todos y cada uno de sus poemas.

Ahora bien, el lector de los sesenta y tres poemas de A la luz de cada día podrá detectar sin dificultad una biografía espiritual y una cosmovisión particular de Molina. Por eso, como la vida, el libro es una red de luces y sombras donde las contradicciones y paradojas se arremolinan dramáticamente:

"Entre el ser y no ser alucinado  
y vacilante voy un día y otro;  
látigo es el minuto; la hora, potro,  
y la vida, verdugo enmascarado." (69)

Sin embargo, al lado, el polo opuesto: la afirmación de la existencia:

"De Abenarabi no la renuncia,  
.....  
no apartamiento de los hombres,  
sino la aceptación de este vergel o páramo  
con sus delicias y sus injusticias,  
la afirmación alegre de este mundo  
esta mañana, al menos,  
(que es todo),....." (70)

Si la vida es, al tiempo, ser no-siendo y no-ser siendo, lógicamente el poeta aceptará, en su

---

(69) "Kasida", en A la luz de cada día, OP1/261.

(70) "De "Impromptu", en A la luz de cada día, OP 1/245.

madurez, con humildad, el dolor, que ya no es su dolor, sino el de todos los hombres:

"Insensible es tu luz, tu belleza insensible,  
luna alta y fría,  
cuyo ensueño no hay nada que lo turbe,  
por eso ves sin lágrimas  
el mundo de los hombres,  
ajena a todo, absorta en tu blancura,  
imagen del poeta soberano  
preso en la torre impasible  
de su poesía." (71)

En torno a esos dos ejes en comunión fatal girarán casi todos los poemas del libro, pues el cauce más profundo de la vida del hombre une los dos extremos, según dicen estos versos:

"Así tú eres en el dulce ámbito  
del cerrado jardín todas las cosas.  
Perdido en tanto solitario río,  
tanta selva de cálidas criaturas,  
tanto incendio de llanto en gloria de astros,  
tanto goce de luces en la altura,  
a tu abandono el mundo se abandona  
y en tu visión se funde -uno y vario-  
el ser en claridad total del cielo  
o bien se quiebra en olas, flores, alas,  
iris de la hermosura universal." (72)

---

(71) "Poeta lunar", en *A la luz de cada día*, OP1/260.

(72) De "Carta a Vicente Aleixandre", en *A la luz de cada día*, OP1/282.

### III.8. Homenaje

Desconocemos con seguridad cuándo R. Molina inició la construcción material del poemario, pero es muy posible que fuera paralela a la composición de las colecciones manuscritas de *A la luz de cada día*, *La casa*, *Psalmos* y *Otros poemas*, puesto que el soporte material de los textos no lo constituyen unos cuadernos, sino unos conjuntos de hojas encuadernadas manualmente en las que pegaba los poemas, escritos previamente en cuartillas sueltas. La técnica permite traslados, eliminaciones, añadiduras, etc, sin resentirse los poemarios manuscritos. La actividad, por tanto, pudo llevarla a cabo nuestro escritor hacia finales de los 50 o comienzos de los 60, época de esta manera de composición.

La organización de la obra se presenta como una reunión de piezas totalmente arbitraria. Su hilo conductor externo es el término "homenaje", sin ninguna otra trabazón superficial ni profunda. En ese conjunto, parangonable al de *A la luz de cada día*, se aglutinan todas las facetas y formas poéticas de Molina, desde su más temprana juventud hasta sus últimos días. Ello no impide, sin embargo, que en dicha obra nos hallemos con ciertos períodos estéticos en dominio o huellas más frecuentadas que otras. Así, descubriremos tanto poemas donde existe una búsqueda de la voz poética, como poemas donde la palabra se ha depurado hasta la desnudez y precisión más ceñida.

Pero, justamente, la variedad y los matices no destruyen la unidad subterránea, superior -si cabe- a cualquier otra obra de Molina, dado que la pupila cotidiana de su autor ha captado una coherente visión del mundo, en la que los distintos estratos forman un

acorde. Todo el edificio poético moliniano queda, pues, aprehendido en Homenaje.

Si una vida es por naturaleza contradictoria y su línea no es recta, sino quebrada y en zig-zag, también su coherencia interna y expresión serán necesariamente fragmentarias e irracionales aparentemente. Concebidas de este modo su estructura y organización, la obra se convierte en una dialéctica cuya causa última hay que descubrirla en el interior del poeta.

Aunque hemos afirmado que en Homenaje podemos descubrir toda una cosmovisión de Molina, ningún aspecto de ella es tan patente como el del tiempo. La discriminación hecha no es arbitraria, sino que se apoya en la lectura de sus poemas. Así, de los ciento veinte poemas de que se compone la colección del ms. W, un 30%, aproximadamente, tratan de ahondar en él; el resto del libro versa acerca de la Belleza, Amor, Deseo, Dios, Naturaleza, etc.

Desde luego, la atracción por el tema axial es tópica y se asienta con fuerza en toda la literatura y poesía contemporánea. R. Molina, de este modo, se convierte en uno de tantos poetas que lo cantan; sin embargo, lo peculiar es su filosofía y forma de expresarlo: su voz, como prueban estos versos:

"Esperando estuvimos que llegara el verano  
y cuando se acercó nos hirió la nostalgia  
de la estación florida que acababa de irse...  
y el alma se nos iba volando hacia el futuro  
que no llega, hacia el pasado que no vuelve.  
Entre contradicciones y contrastes vivimos.  
Sólo al animal puro y al hombre del instinto

libera de conflictos y dudas el presente."  
(73)

Su concepción sobre el tiempo está en consonancia y armonía con la que posee acerca del mundo y el hombre. Para él, el hombre vive en un "aquí" y un "ahora", según tantas veces dijo:

"Aquí estoy. Las nubes pasan sobre mí y yo  
/permanezco arraigado.

Aquí estoy ligado a una tierra que es mi  
/familia y mi historia.

Aquí fui plantado, aquí fui sembrado entre  
/hombres y casas.

Aquí se abrieron mis ojos al alba y  
/encontraron bella la vida." (74)

O:

"Yo, aquí y ahora, respiro;" (75).

Y en, por no cansar más al lector con citas descontextualizadas:

"Todo está aquí y ahora", dice una voz ingenua que presume de honda..." (76)

Pero el hombre, ahora, no está solo, sino en solidaridad con los demás hombres, según también dejó escrito el poeta en lugares, como en:

"Onda soy que arrastran otras ondas,  
hombre entre hombres llevados por el  
/tiempo." (77)

---

(73) De "Contemplaciones. Homenaje a Alfonso Canales", en *Homenaje*, OP2/166.

(74) De "Balada. Homenaje a Blai Bonet", en *Homenaje*, OP2/140.

(75) De "La Cruz de piedra. Homenaje a Pedro Pozo Alejo", en *Homenaje*, OP2/160.

(76) De "Contemplaciones. Homenaje a Alfonso Canales", en *Homenaje*, OP2/166.

(77) De "Poeta enraciné. Homenaje a Rafael León y María Victoria Atencia", en *Homenaje*, OP2/167.

0:

"Solo caminas pero tú no quieres  
ir solo, sino hombre entre los hombres,  
y descubrir a todos, velo a velo,  
el corazón ardiendo de hermosura." (78)

Idea que ya fue recogida muy claramente en:

"Ni solitario ni gregario,  
donde tú estés estoy,  
hombre tan sólo  
entre los otros hombres solamente." (79)

El yo poético, situado en un "aquí" y en un  
"ahora", mide el tiempo desde la instantaneidad, desde  
la circunstancia concreta y momentánea, que es todo el  
tiempo:

"¡Cuánto vale el instante ligero!  
Su fugacidad más que un "siempre"  
me prende en su red de delicias  
y en su verde frenesí silvestre." (80)

Por eso, R. Molina habla constantemente de cosas que  
van y vienen, de hojas caídas, de caminos, de seres y  
nombres, complementados por gerundios gramaticalmente  
incorrectos, pero no estilísticamente, etc.

Ahora bien, como es lógico, si el instante es  
el único tiempo real en esta poesía de Molina, el  
poeta se entregará con delirio a la vida, a aceptarla  
dichosamente, aunque la sepa amenazada por la  
mordedura cruel del tiempo:

---

(78) De "Semana Santa en Puente Genil. Homenaje a Juan Rejano",  
en *Homenaje*, OP2/118-119.

(79) De "Fragmento", en *A la luz de cada día*, OP1/240.

(80) De "Don de una isla. Homenaje a André Philip", en  
*Homenaje*, OP2/172.

"¡Alegría de ser aunque se viva  
a irrefutable muerte condenado!  
¡Puro goce del alma irreflexiva

que el porvenir olvida y el pasado,  
para quien el presente sólo cuenta,  
ajena a su destino decretado

desde la eternidad y está contenta  
con su suerte y sonríe con amor  
y vive como el pájaro y la flor!" (81)

Por tanto, el presente es vida y muerte, opuestas pero confundidas, cuyo último sentido se le vela al hombre, según vienen a decirnos estos versos:

"Todo es frontera y linde  
del ser, la luz, el alma;  
todo símbolo, y tal es el motivo  
de ir perdidos por un mundo tejido  
de cifrada escritura en el que somos letra,  
signo, señal de sabe Dios qué idea,  
qué poderes o ensueños..." (82)

Y en estos otros, transformación de la imagen manriqueña, realizada por R. Molina:

"El río ilustre más que un bello símbolo  
es fría muerte....." (83)

La concepción que del tiempo tiene R. Molina en esta obra, presente, aunque con matices variados, en toda su poesía, explica -creo- su misma forma de creación. En efecto, si el instante supone un corte en la cadena temporal, relacionado con un antes y un

---

(81) De "Homenaje a Omar Khayyan", en *Homenaje*, OP2/79.

(82) De "Contemplaciones. Homenaje a Alfonso Canales", en *Homenaje*, OP2/167.

(83) De "Meditación poética. Homenaje a Juvenal Ortiz Saralegui", en *Homenaje*, OP2/126.

después, y, por tanto, irrepetible, la visión o sensación que de ese instante ostente nuestro poeta sobre la realidad será un matiz de la misma. La poesía será, entonces, pura versatilidad y cambio. O sea, el mundo aparecerá ante los ojos del yo creador siempre igual pero visto desde perspectivas diferentes al mismo tiempo. La consecuencia inmediata es esperada: su poesía será reflejo de la realidad y, como ésta, fragmentaria. Por eso, nunca leeremos libros de poesía coherentes y continuados dentro del universo poético de Molina, sino antologías o florilegios que tratan de expresar con voz distinta las cosas que pasan:

"A cada instante somos criaturas diferentes  
porque hicimos del ser total entrega  
al tiempo -vivo fuego, muerte viva-  
que funde con sus soles nuestras alas de cera.  
.....  
Así somos dudosos, variables, escépticos.  
El cambio es nuestra esencia.  
Así somos hermanos del sol y del amor,  
del viento peregrino y del agua que  
/sueña." (84)

En conclusión: Hemos tratado de probar y explicar la historia de la articulación de las obras de R. Molina y el carácter fragmentario de las mismas. Estas se constituyen en manifestaciones parciales de la visión del mundo que tenía el poeta. Incluso las obras aparentemente más cohesionadas resultan, en tanto que libros exentos, colecciones de poemas escritos según el momento o instante.

La falta de planificación y pensamiento previos indican no que el cordobés no supiera construir obra coherente y unitaria, sino que señalan

---

(84) De "Los inconstantes. Homenaje a Verlaine", en Homenaje, OP2/90.

una concepción particular de crear poesía, pues es evidente, como demuestran otras obras no poéticas de Molina, que, de habérselo propuesto, habría compuesto obras parciales con unidad. Mas, entonces, es seguro que R. Molina nos habría ofrecido libros cerebrales y premeditados. Y tal hecho iría contra su propia personalidad creadora, según manifiestan los siguientes versos:

"Gozado el fruto, el árbol olvidábamos.  
Nuestros amores fueron como la onda que pasa.  
Un más allá perpetuo atraía nuestros pasos.  
Nuestro sino, de viento; nuestra imagen, el  
/agua.

¿No es más noble esta vida infiel y tornadiza  
que la inmóvil bajo esos toldos descoloridos  
del mercader avaro de oro inerte, preso  
en sus cifras de humo? Ah, nosotros vivimos  
a raudales,....." (85)

Igualmente, al ser las obras de Molina manifestaciones estéticas de estados espirituales y realidades vistas o sentidas en momentos y contextos situacionales diferentes e irrepetibles, éstas deben aparecer con dispersión e incoherencia, aunque por su interior discurren hilos o ejes conductores siempre iguales, pero expresados de forma variada, según nos dice R. Molina en el último verso de A la luz de cada día y aplicable a su poesía toda:

"Cambia sólo la voz, la letra no varía." (86)

---

(85) De "Los inconstantes. Homenaje a Verlaine", en Homenaje, OP2/89.

(86) De "Carta a Georges Borgeaud", en A la luz de cada día, OP1/285.

## CAPITULO IV

### ETAPAS Y EVOLUCION POETICAS

Si cada una de las obras de nuestro escritor son densas aguas cuyas olas están en continuo flujo y reflujo; si cada obra, al encerrar poemas de estilo y temática muy dispares, generalmente, no puede ser considerada como jalones sucesivos de una trayectoria poética rectilínea, ¿cómo podríamos delimitar las etapas y evolución de esta poesía de R. Molina, pues son evidentes estos rasgos, como podrían descubrirse mediante una lectura detenida y atenta de la obra poética total? Sin duda, extrayendo del todo las partes y ordenándolas por conjuntos de características comunes mediante criterios cronológicos y formales. Su análisis, conforme a dichas pautas -otras son dudosas-, permite establecer tres etapas poéticas que evidencian una evolución en su labor creadora desde la juventud hasta la madurez del poeta. Indiscutiblemente, los hitos que propondré no tienen carácter exclusivo, sino dominante, por el mero hecho de que rasgos poéticos de ciclos anteriores vuelven a darse u otros, propios de ciclos posteriores, se adelantan, estando en una determinada etapa poética. Realidad tal y manera de crear impiden hablar de cortes nítidos y tajantes. La versatilidad moliniana, por tanto, dificulta fijar límites exactos.

Sin embargo, de lo anterior no debe extraerse o pensarse que las tres etapas aludidas se han fijado de forma convencional, sino que tienen su base, como iré probando a lo largo de este y siguiente capítulo, en hechos fehacientes e irrefutables. Así, pues, las razones de estas discriminaciones se tratarán más

adelante y en cada etapa poética. Nada se opone, no obstante, a que, con otros posibles métodos, de dudosa aplicación en nuestro caso concreto, se llegue a los mismos resultados.

#### IV.1. Etapas y evolución poéticas

Cuando el 2 de febrero de 1966 respondió R. Molina a una encuesta, posible, acerca de sus "Ideas sobre la Poesía" (1), escribió: "Desde 1945 a la fecha, mis ideas sobre la poesía han variado mucho, naturalmente, sin que eso me permita referirme a una evolución. Mucho más exacto es hablar de "cambios".

"Aprendimos primero en la clase de literatura que la poesía es un arte esencialmente bello y sentimental. Luego averiguamos por propia experiencia que, además, podía ser una intuición del mundo, del hombre y de la existencia: toda una filosofía en estado un tanto caótico y nebuloso".

"Ahora evocamos su ser prístino, su pureza original y descubrimos, al pronto, con desagrado, para más tarde justificarnos en esa virtud, que la poesía ha sido durante milenios una gran fuerza útil amiga del hombre".

---

(1) Cfr. *Poesía amorosa. Antología (1939-1964)*, de Jacinto López Gorgé, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966. En esa antología la poesía de Molina está representada por siete poemas: "Elegía VI", "Elegía XI", "Elegía XII" y "Elegía XVII", de *Elegías de Sandua*; "Desnudo" y "Hora de amor", de *Corimbo*; y "Contemplación", de *Elegía de Medina Azahara*. Por otra parte, algunas de las ideas aquí expuestas están diseminadas en la obra de R. Molina *Función social de la poesía*.

"Mi ideal es volver la poesía a sus fuentes, reprimarla y restituirla su primitivo ministerio".

"Creo que el poeta ha llegado a ser en nuestra sociedad, algo precioso, ornamental y a punto de degenerar en superfluo. Se adivina su hermandad con diversos objetos costosos, incluso con ciertos animales decorativos: perritos, loros, canarios..."

"Se ventila el ser o no ser de la poesía, como manifestación de la cultura y fuerza social. Y veo un camino de salvación tan sólo: Su incorporación sincera a los asuntos "de este mundo". Sí, una poesía "de tejas abajo", habitante de la tierra y no de la luna, que pueda esgrimirse como un arma o cantarse como un himno: Una poesía que "sirva" al hombre tanto por lo menos como lo deleite."

De su lectura se desprenden dos ideas fundamentales: 1ª) su poesía, vista desde la atalaya de la madurez, ha sufrido cambios, y 2ª) sus ideas sobre ella han pasado por tres estadios, en tanto que el quehacer poético por dos, sin contar con la etapa preliteraria, como es obvio. Sin embargo, hay otros puntos importantes que deja sin explicar, como: en qué ha consistido la evolución poética, cuándo se producen los hitos de las transformaciones, por qué se dieron, etc. Por tanto, para poder aclarar esos interrogantes, es necesario analizar el discurso poético moliniano y estudiar otras fuentes documentales. aunque nos sirvamos también de la declaración citada anteriormente.

La totalidad de la poesía de R. Molina, tanto la publicada como la inédita, puede ser clasificada en tres etapas:

1. Primeros poemas o etapa preliteraria (1933-1942).
2. Primera etapa (1942-1949).
3. Segunda etapa (1950-1967).

La hipótesis, que fundamentaré, está basada en datos y documentos irrefutables. No obstante, posibles y nuevas fuentes documentales podrán ratificar o rectificar mi propuesta.

#### IV.1.1. La prehistoria poética (1933-1942)

El interés por conocer los primeros pasos dados por R. Molina en el mundo de la creación poética, me dirigió a las publicaciones periódicas de los escolares, por si nuestro autor había dado a la estampa algunas composiciones de la primera juventud. Tras rastrear en revistas cordobesas de aquel tiempo, la suerte puso ante mis ojos un poema juvenil, al que ya aludí en otra ocasión. Es el momento ahora de copiarlo y darlo a conocer, por ser una pieza rara. El texto es el siguiente:

"El árbol y la tempestad

I

Mi frente temblorosa se eleva hacia el espacio  
Donde flotan las nubes de onix y topacio,  
Donde triunfa la luz y reinan las estrellas,  
Donde tú, Sol radiante, grato fuego destellas,  
Mi frente coronada de nidos misteriosos,  
Mi frente de cabellos dulcemente verdosos.

## II

El rayo de la vida que brota de la aurora  
Me besa con su luz, con su fuego me dora  
Y cuajando de azúcar mis sazonados frutos  
Se refleja en los lagos y calienta los brutos,  
Pero ahora las flores lloran por su color  
Y en el cielo cobrizo no hay ni un resplandor.

## III

El alma de mis hojas se ha perdido en el  
/viento.

Por todos lados flota un gemido violento,  
¿No veis gemir las olas? ¡Oh! ¿no escucháis  
/bramar

El Aguilón lejano sobre el lúgubre mar?  
El espanto profundo, el misterio horroroso  
Me llenan cuando muere el Sol esplendoroso,  
Cuando el viejo huracán en su furia arrebatada  
Al cielo de la noche sus estrellas de plata.  
Entonces en la sombra, a niestra,  
/indescifrable,

En la imponente bruma, pálida y espantable,  
Mis ateridos brazos, desolados, alargado  
Y oigo estallar crujiente un trueno seco y  
/largo.

¡Tempestad! ¡Tempestad!, ¿por qué loca,  
/inclemente,

Me sacudes con fuerza y rujes fieramente?  
¿Qué te hicieron mis hojas tan humildes y  
/leves,

Mis pobres hojas secas, que viven días breves?  
¿Por qué rompes mis ramas con el rayo  
/sangriento,

Por qué todo lo tornas horroroso y violento?  
¡Oh, tempestad! Descansa en la noche sombría,  
Deja dormir el trueno, de salvaje armonía;

Descansa recostada en las nubes veloces,  
Que cesen de bramar tus coléricas voces,  
Descansa y ve apacible la creación poderosa  
Donde canta la lira y triunfa la rosa.  
Descansa paseándote en las ligeras alas  
Del viento matinal, reposa en tanto exhalas  
Un lamento en la brisa y una risa en el Sol.  
Descansa entre las nubes teñidas de  
/arrebol..." (2)

No está mal la cosa, al tratarse evidentemente de balbuceos y composiciones que no van más allá de las meras versificaciones escolares, que imitan los modelos modernistas y románticos. Sin embargo, aquí y allá podemos descubrir ciertas imágenes y un léxico que perdurará cuando el poeta adquiera voz propia. Pero aún hemos de esperar algunos años.

Durante este período R. Molina hubo de escribir mucho, según los documentos consultados, pero es muy poco lo que ha llegado hasta nosotros. Algunas muestras buenas, aunque supongo que corregidas muy posteriormente, están recogidas en *Otros poemas* (3) y otros libros de *Obra poética completa*. Hay otras, inéditas, ya con valor literario, ya sin él. Pero, por lo general, nos hallamos ante una poesía fría, cerebral, encorsetada y demasiado "bella": sin fuerza espiritual, como las odas y sonetos enviados a su amigo Miguel Molina Campuzano (4). Esos poemas, al modo de las formas grecolatinas, simbolistas y juanramonianas, están más bien hechas con el cerebro que con el espíritu. Sin embargo, hay en dichos

---

(2) Cfr. *Juventud. Revista Estudiantil Independiente*, Córdoba, n° 5, 2ª época, junio 1934, p. 10.

(3) Véase Apéndice II: Cronología de *Otros poemas*.

(4) Me refiero a los poemas encontrados en las cartas de R. Molina a Miguel Molina Campuzano del 7 de noviembre de 1940, 1 de diciembre de 1940, y otras.

documentos un poema, de 1939, cuyo estilo decadente y musicalidad y atmósfera graves manifiestan el buen arte moliniano. Dice así:

"Himno a la pasada Primavera

Breve y gentil, hermosa Primavera,  
nunca más volverás y no lo sabes,  
no sabes ni qué flores esparciste  
ni qué labios cantaron tu alabanza.  
Viniste una mañana sin saberlo  
y una tarde te irás. Si de los lagos  
no sabes que eres tú ni que eres bella.  
Si sonríes no sabes que los hombres  
adoran de rodillas tu sonrisa.  
Cualquier flor de las tuyas -lirio o rosa-  
vale más que la idea más profunda  
y las verdades pasan sin que el cielo  
altere su serena transparencia.  
Yo no sé qué pedirte porque verte  
aleja otro deseo de mi alma  
que contemplar tu faz. Ya sólo aspiro  
a dejar como tú por mi sendero  
un recuerdo sencillo y perfumado,  
breve y gentil, hermosa Primavera." (5)

Además de las composiciones traspasadas a Otros poemas y algunas obras de Molina, así como los inéditos de esta época, de los que he transcrito tan sólo algunas muestras a lo largo de la tesis, algunos poemas de El Río de los Angeles debieron de ser escritos durante esos años. Así, por ejemplo, el poema

---

(5) El poema se encuentra, como primera versión conocida, en la carta que R. Molina le escribió a Miguel Molina Campuzano el 25 de noviembre de 1940. Fue escrito, según la fecha que figura allí, en 1939. Como segunda versión, también lo he descubierto en el ms. F. El poema forma parte del libro "Profanación de la Primavera" de la inédita e inacabada obra "La viña florecida".

"Elegía primera" de El Río de los Angeles contiene una clara referencia autobiográfica a la edad que el poeta tenía cuando estaba escribiendo el texto:

"Los prados secos  
parecen un estanque de quieta agua amarilla al  
/caer la tarde,  
cuando se espesa el aire  
como un vino que la miel del sol invade...

Tengo veinte años sobre las montañas,  
veinte años al borde de las aguas  
que bajan de la Sierra de los Santos..."(6)

Según ello, teniendo en cuenta las características del poema, todos aquéllos otros que las contienen debieron de crearse por aquel entonces, aunque pudieron ser limados o corregidos antes de darlos a la imprenta en 1945.

La producción poética que constituye la etapa preliteraria oscila en términos absolutos entre los poemas que siguen los pasos de los maestros clásicos grecolatinos, españoles y europeos, y los que ya presentan una "voz libre y tempestuosa", cuyas expresiones miméticas y personales, respectivamente, se tornan cánticos e himnos desnudos antes que meditaciones.

El verso tradicional y el libre, las estructuras métricas tradicionales y los poemas extensos, por un lado, y los lagos, estanques, fuentes y ríos, etc., así como nieblas, brumas, ecos, suspiros, etc., por otro, hablan claramente de las fuentes en que se inspira nuestro poeta.

---

(6) Cfr. OP1/33.

Los temas de amor, la naturaleza, la belleza, el tiempo y la muerte son los dominantes. En ellos hay de vez en cuando lirismo e imaginación. Nebulosidades, fantasías y ciertos excesos expresivos se adueñan generalmente de esta área de poemas y sofocan la voz del joven Molina.

Por tanto, contrastando este bloque de poemas con el que R. Molina empieza a crear alrededor de 1942, podemos afirmar que hacia ese año finaliza la etapa preliteraria u oscilante e indecisa, puesto que los excesos juveniles, los plagios, el sentimentalismo y retoricismo, más o menos asimilados, van cediendo ante la llegada de poemas más acendrados, serenos, poco nebulosos. R. Molina va alejándose cada vez más de la poesía oficial de España y de las maneras renacentistas y clasicistas, al igual que de las romántico-simbolistas, por no ajustarse a su nueva cosmovisión. Sin embargo, los maestros Claudel, Jammes, Régnier, Gide, Rilke, Whitman, Goethe, Shelley, Carducci, Machado, etc., y los clásicos griegos y latinos, sobre todo, Horacio, persistirán en su devoción, según él mismo nos lo confirma en su *Diario*, pero ya no como ejercicios de aprendizaje y mimesis, sino como lejanos ecos estilísticos.

Según el análisis de estos poemas, se deduce también que es necesario rectificar y matizar las opiniones de aquellos críticos que se han acercado a la poesía de R. Molina, cuando afirman sobre la colección de *Otros poemas* que no aportan nada nuevo a la poesía total de nuestro escritor. Por el contrario, retrotrayéndonos a sus orígenes es como podemos explicar las mejores obras poéticas de Molina y conocer la ruta seguida por el poeta. Desde este punto de vista, los poemas de esta época traspasados a *Otros poemas* u obras diversas, así como los inéditos, poseen

un valor incalculable para conocer la evolución del cordobés, según hemos señalado.

#### IV. 1.2. Primera etapa poética (1942-1949)

Como parte de la crítica conoce, la poesía española llamada contemporánea se cierra hacia los primeros años de los 40. La siguiente época, la que se ha dado en llamar poesía "postcontemporánea", comienza con la primera generación de posguerra. Esa alcanza, incluso, a las tres generaciones posteriores.

Un nuevo contexto situacional se abría en esos años. En él le tocó en suerte vivir y escribir R. Molina. Pero nuestro poeta no caerá de bruces ni de lleno en la nueva forma de concebir y hacer poesía, pues a la par que encontramos rasgos que lo unen a sus coetáneos, hay otros que lo separan radicalmente. Esto significa que Molina enlaza con la poesía contemporánea española, la postsimbolista francesa y europea y la postcontemporánea. Tal situación empieza en términos generales por el año 1942.

Observando la poesía del autor de *Elegías de Sandua*, sin perder de vista la estructura del mundo en que aquélla se despliega y desenvuelve, y teniendo en cuenta las transformaciones producidas en España desde alrededor de 1936 hasta 1942, llegaremos a esta conclusión: R. Molina concilia en su poesía idealidad y realidad. Así, apuesta por un lenguaje esteticista sin olvidar los principios básicos de la filosofía del momento, cuales son: "Dasein" ("ser-en-el-mundo"), "L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait" ("El

hombre no es otra cosa que lo que él mismo se hace") o "Yo soy yo y mi circunstancia".

Según dichos principios, la poesía que desarrollará ahora el poeta cordobés será una poesía realista o cotidiana, puesto que el "yo" se halla en un "aquí" y un "ahora". Pero en esa dialéctica, el "yo", sin perder de vista el polo contrario, adquirirá más importancia y relieve que el observado, como se sabe, en los poetas de las estéticas dominantes en la España de posguerra. Prueba de ello es el tapiz poético que -en conjunto- Molina teje entre 1942 y 1949.

Lógicamente, al coincidir esta etapa con la madurez del poeta y ser un tiempo de intensa producción y fecundidad, la cosmovisión variará con más frecuencia que en el resto de la totalidad poética moliniana. Es por eso por lo que dicha producción, teniendo en cuenta la expresión y las constantes y variables, puede subdividirse, a su vez, en tres ciclos creadores. El primero coincide con la apertura de la etapa poética y llega hasta, digamos, principio del 46. El segundo dura unos dos años: 1946-1947. Por último, llega el tercer ciclo, también bastante fecundo, que discurre y abarca los dos últimos años de la década que termina: 1948-1949. R. Molina es ya dueño de su arte. Estos hitos vienen expresados, por este orden, en los núcleos de las obras *El Río de los Angeles*, *Tres poemas y Psalmos*; *Elegías de Sandua*, *Cancionero* y *Regalo de amante*; y *Corimbo*, la primera sección del definitivo *Elegía de Medina Azahara* y otros muchos poemas desperdigados en la obra poética total de Molina, respectivamente.

IV.1.2.1.Ciclo primero (1942-1946)

El "yo" poemático o el protagonista de estos poemas se sabe satisfecho. El universo se le aparece genesiaco donde todo está en su sitio. El desorden parece no haber entrado aún. En esa realidad el poeta entona un hosanna y un "magnificat" de acción de gracias:

"Canta un canto sencillo y alegre como la  
/vida,  
que es púrpura salvaje y arrecife espumoso,  
himno y agitación en las criaturas,  
como la vida que es amor, que es alegría,  
como la vida que es gracia..." (7)

La mirada del poeta es una "mirada virgen" que va escrutando con ojos de vidente todo lo que a sus pies se inclina en la mañana radiante del primer día de la creación:

"En la tierra limpia y sin nadie  
había una augusta palpitación de  
/manantiales. (8)

El análisis que el "yo" realiza le hace arrancar al poeta notas dactílicas puras ya que ve el lado positivo de la vida. Por eso, una suma considerable de poemas se constituyen en auténticos himnos y odas vitalistas (9), pues el sentimiento gozoso exige un tono extático y caudaloso, cuyo medio expresivo hubo

(7) De "A la vida que es gracia", en *El Río de los Angeles*, OP1/18.

(8) De "Tierra desierta", Córdoba, 17-XI-1946, p. 3. Según el manuscrito que lo contiene fue escrito en 1944.

(9) Consecuentemente, poemas de este ciclo portan los términos de "himno", "oda", como en: "Himno a Santa Cecilia", *Cántico*, 1ª época, n° 1, octubre 1947, pp. 4-5, ed. facs., pp.6-7. "Oda al Brasil", *Atlántico. Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n°3, febrero 1947, s.p. El poema lleva la fecha de 1945. Etcétera.

de, por fuerza, ser el verso largo que se torna las más de las veces versículo, aprendido en el arte de Whitman, Claudel, Jammes y Baudelaire, ante todo.

En ese mundo puro los sentidos adquirirán una importancia notable. La razón estriba en que el hombre primigenio se asombra ante el espectáculo misterioso de la existencia:

"El misterio de la vida reina en todas partes  
/deslumbrador e inquietante, oh,  
/alma," (10),

contemplándola en su inocencia:

"-¿Veis la ventana,  
veis la ventana abierta al soplo azul del  
/cielo?

.....  
¡Cuánto tiempo he perdido escribiendo!  
Mejor hubiera sido mirar.....  
.....  
Muchas tardes, ¿qué digo?, ¡días enteros!, los  
/pasaba en el campo  
.....  
contemplando....." (11)

De ahí que el archisemema o archilexía "ojo" conforme unos extensos campos semánticos y léxicos, propios de la poesía de Molina, pero muy especialmente en este tipo de poemas.

Tras el sentido de la vista adquiere gran significación el del tacto. Lexías como "tocar",

(10) De "A la vida que es gracia", en El Río de los Angeles, OP1/19.

(11) De "Diálogo", en El Río de los Angeles, OP1/24-25.

"acariciar", "manos", "tacto", "beso", etc., son muy usadas. Así, por ejemplo, en:

"Bajo el sol de la tarde  
.....  
que se acarician infinitamente y arrastran  
/hacia el mar un beso  
/inagotable..."(12)

Por el oído le llega al poeta las más diversas notas del canto del pájaro, el rumor de las aguas, los sonidos de la naturaleza, aprehendidos en versos de esta factura:

".....  
a los ángeles que contemplan las aguas de la  
/sierra  
y se detienen, pensativos, interrumpiendo  
para escucharnos sus palabras  
/vesperales..." (13)

O:

"donde el tigre embarrizado del viento hace  
/sonar los cañaverales," (14)

Y en:

"Ya están maduros los ciruelos.  
Las moreras empiezan a secarse.  
Ya caen las piñas huecas de los pinos  
al suelo resonante  
encendido de agujas amarillas.  
El martín pescador  
cruza en relámpago azul-gris la tarde.

- (12) De "El beso y el agua", en *El Río de los Angeles*, OP1/22.  
(13) De "La piedra largo tiempo", en *El Río de los Angeles*, OP1/22.  
(14) De "Más allá de los arenales...", en *El Río de los Angeles*, OP1/17.

Los patos abandonan su nido entre los juncos  
y aventuran su vuelo primero sobre el río.  
Las tórtolas ya aletean por los pinares  
rasando, torpemente retamas y tomillos.  
Y todo es claro y bello  
en la inocencia simple de la tierra." (15)

Y no menos importancia tienen los sentidos del gusto y el olfato. Por ellos llega a embriagarse el "yo" poético y al lector lo capturan en la atmósfera creada por el poema:

"..... ¡Qué soledad  
perfumada! ¡Qué sombra  
de sotos plateados!  
...A su orilla, aspirando el dulce aire de la  
/mañana,  
quiero cantar ....." (16)

Los sentidos, pues, se convierten en signos y cauces por los que el poeta quiere transmitir sus experiencias e incluso comunicarse con el mundo misterioso que le rodea. La sumersión proteica en la naturaleza e identificación con los seres irracionales y primigenios explican -pienso- el fuerte subjetivismo irracionalista de Molina, común al arte y literatura contemporáneos que vienen del Romanticismo, como el propio poeta cordobés sabía, según demuestran unas reflexiones suyas (17).

Ahora bien, el subjetivismo irracionalista observado en estos poemas tiene su fundamento en la realidad y cotidianeidad. En esto se separa R. Molina

---

(15) De "Paisaje primaveral", de "Seres Elementales", en *Otros poemas*, OP2/316.

(16) De "Más allá de los arenales...", en *El Río de los angales*, OP1/17.

(17) Por su interés reproduzco literalmente el texto, inédito, "De Racine a Spencer Tracy", que explica algo el mundo de

de los maestros contemporáneos, pues sus poemas están enraizados en un "aquí" y un "ahora". Canta, en definitiva, las cosas que ve y siente. Al cantarlas, la anécdota se impone. Prueba de este hecho son los mismos títulos de los poemas: "Más allá de los arenales...", que describe el paisaje del Bembézar, "En el Puente viejo del Guadiato", "Cántico de las mañanas de agosto", "La siesta en la viña", "A un pueblo andaluz", "La fuente del Arco", "La fuente del Elefante", "Guadalquivir en el Molino de Martos", etc. Así, pues, junto al lenguaje subjetivista e irracionalista encontramos el del realismo del hombre,

---

las asociaciones. Dice así: "El dominio de las asociaciones es una tierra virgen cuyas numerosas riquezas explota con frecuencia el ensayista y no pocas veces, como Ortega Gasset, el filósofo. Admitiendo lo que de gratuito implica toda asociación, hay que reconocer que la simple elección de los asociados se basa -subconscientemente- en profundas intuiciones personales. No justificamos los motivos, señalamos el hecho puro y al señalarlo legalizamos su existencia. Yo creo que la fecundidad de toda asociación está en razón directa de las distancias entre los objetos asociados, distancia tanto espacial como temporal u óptica. Lo muy próximo o emparentado naturalmente impide establecer parangones fructíferos e iluminadores, porque la proximidad acorta las perspectivas y dificulta las relaciones viables. A grandes distancias, en cambio, el espíritu opera en plena libertad, sin el obstáculo de la minucia, ni el lastre engorroso del detalle. No aspiro a generalizar objetivamente estas afirmaciones, sino a registrar mi personal experiencia con el lenguaje abstracto del pensamiento. Pues no quiero que al leer el título de esta meditación sobre la expresión de las emociones y, en general, del sentimiento, alguien encuentre en él la enunciación de un caprichoso "pendant".

No se puede ir de Jean Racine a Spencer Tracy, y mucho menos de S. Tracy a J. Racine. El camino a seguir sería absurdo (de haberlo) ni se podía estar seguro en ningún caso de llegar a los términos prefijados. Toda asociación es (si es auténtica) apriorística: surge repentina, imperiosa, gratuita, como Palas de la cabeza jupiterina. ¿Su razón de ser? La veremos más tarde. ¿Su fundamento? Pertenece al pasado psicológico. Ya está puesta. Aprovechémosla y tratemos de aprender algo de ella."

que no de las cosas, según prueban estos versos, por ejemplo:

"Y los pobres vendrán... Míralos, alma mía,  
oh, míralos subir por la cuesta penosa.  
¿Qué harán si no reciben la comida que  
/esperan?

¿Volverán a sus tristes cubiles de las rocas,  
volverán a sus chozas, o bajarán a Córdoba  
a pedir por las calles, pensando en las  
/montañas?

Los ermitaños elevan preces para que llueva  
y cantan himnos a San Isidro, a Santa  
/Escolástica.

Pero el tiempo no cambia, no se ve ni una nube  
y no sopla el buen viento del Atlántico." (18)

El tono ahora es melancólico, patético y en cierto sentido elegíaco y el ritmo menos caudaloso. El lado negativo de la realidad se ha impuesto. El dolor, la muerte, la angustia dominarán otro sector poético del ciclo. Y la oda y el himno ceden y se tiñen de elegía:

"Enlazados estamos, confundidos, oh Vida.  
Si son tuyas mis lágrimas, mías son tus  
/sonrisas,  
si tuya mi tristeza, mías tus alegrías,  
la misma nuestra noche, nuestra aurora la  
/misma." (19)

La nueva situación se torna mucho más patética en la poesía religiosa que ahora crea R. Molina. Por

---

(18) "De "Cántico de la Sierra" en El Río de los Angeles, OP1/38.

(19) De "Abrazo", Cántico, 1ª época, n°3, febrero 1948, p. 3, ed. facs., p.37. El poema fue escrito en 1944, aunque corregido en 1946, según manuscrito. Entre esta versión y la definitiva hay 13 eras variantes.

eso, la vida, en esta otra orilla, pierde su esplendor; el lenguaje de los sentidos se repliega y la conciencia del pecado, ausente en aquellos poemas hedonistas, le vuelve a Dios. El poeta se da cuenta de que la tierra no es el destino del hombre, sino paso hacia una patria más segura, según viene a decir este fragmento:

"Vos, Señor, sois mi patria; Vos, Señor, me  
/esperáis,  
y no importa que un mar inmenso nos separe:  
el navegante fiel a su amor verdadero  
al fin de sus naufragios siempre alcanza su  
/puerto." (20)

Pero la duda surge y el yo de estos poemas religiosos se pregunta sobre la realidad divina, puesto que la razón está encontrada con la fe:

"Preso en la interrogación de mi Dios y en los  
/balbuceos de mi torpeza que no  
/sabe responder y me ahoga..." (21)

Entonces, se alza la angustia del hombre que no cesará nunca, porque el amor frenético a la vida, aunque el poeta la sepa mortal, le seduce tanto como la llamada de Dios, que habita en el interior del hombre, según dice el poeta en estas estrofas:

"Turbia, rota, rasgada,  
me miro en esa onda.  
Turbia por mi dolor, que es el de todos,  
rota, rasgada por la angustia del mundo,  
que en vez de amor divino hay en mi fondo.  
Un racimo siniestro  
madura en mis ramajes de ceniza

(20) De "Confiteor", en A la luz de cada día, OP1/276.  
(21) De "Psalmo XV", en Psalmos, OP2/27.

y mi grito no es mío solamente,  
mas de todos los hombres. (22)

La tragedia, fundamento de estos poemas religiosos, queda sin resolver porque la pregunta no ha encontrado respuesta: Dios está callado y no le desvela el misterio de las cosas ni se lo insinúa:

"Mi desesperación es la de las naciones:  
el grito de los pueblos  
que, de pronto, en la noche, se sintieron  
/abandonados por su Dios..." (23)

Ante una situación tan sombría, ante una noche tan negra, lo único que puede salvar al hombre en su relación con Dios y con todos los hombres es el amor, divino o humano, el "intellecto d'amore", como prueba el "Psalmo XLIV (Ganymedes)", del que extraigo estos versos fundamentales:

""¡Olvidate, criatura bienamada!  
-murmuraba a su oído el dios- ¿No nos confunde  
un fuego indivisible? ¿No te enciende  
en triple llama el amor todopoderoso?"" (24)

Desde este punto de vista, por tanto, la poesía religiosa de Molina no está lejos del existencialismo de posguerra, como observaron otros críticos. Su cosmovisión es idéntica y común a la del poeta y hombre de los años 40. La diferencia, sin embargo, se encuentra en el sentimiento y en la expresión, ya que mientras otros escritores inventan su Dios a imagen y semejanza, R. Molina se enfrenta a Dios; al tiempo, la expresión de estos poemas le separa del resto de los poetas, pues el ritmo

---

(22) De "Psalmo X (Recitativo trágico)", en *Psalms*, OP2/21.  
(23) *Ibid.*, OP2/22.  
(24) En *Psalms*, OP2/67.

versicular y el tono salmódico, generales en esos poemas, coincide más con los poetas católicos franceses de entreguerras que con los miembros de su generación, aunque la cosmovisión sea la misma para los poetas españoles de posguerra: "Yo soy un proyecto que debo desarrollar".

#### IV.1.2.2.Ciclo segundo (1946-1947)

Agotado el ciclo, se abre otro. R. Molina se aplica, desde la misma realidad cosmovisionaria que la del ciclo anterior, a crear unas nuevas criaturas. No en vano el poeta coloca al frente del libro *Elegías de Sandua*, que recoge, como sabemos, en su núcleo principal y originario los poemas creados durante estos dos años, la cita de Pablo Neruda: "Hablo de cosas que existen. Dios me libre/de inventar cosas cuando estoy cantando". Pero en este nuevo ciclo la realidad será contemplada desde el recuerdo, puesto que el yo poético, entrado en la madurez, siente lejanas las experiencias vividas años atrás. La elegía será el medio expresivo más adecuado. El metro dilatado del ciclo anterior se contrae. Se ha vencido paradójicamente mucho romanticismo.

Con estos poemas R. Molina cae dentro de la órbita del realismo de posguerra, por lo que en cierta medida su poesía se ha vuelto más instrumental, más al servicio del hombre, sin olvidar la belleza del lenguaje poético, no buscado apriorísticamente, sino exigido como virtud clásica.

El cotidianismo y realismo fueron observados sagazmente tanto por la crítica coetánea de R. Molina, como por la más reciente. Dentro de esta última,

Guillermo Carnero escribió: En la "Elegía Novena", edición Cántico ("Son muchos los que piensan que el poeta..."), dedicada a Dámaso Alonso, se autodefine Ricardo Molina (en tanto que individuo y representante de una clase) como un ser que no huye de la realidad cotidiana ni busca embellecerla como forma de evasión; por el contrario, es idéntico, dice, a los demás hombres, si acaso más triste y desolado -por tener mayor conciencia-, inmerso en un mundo sórdido (sexta estrofa). El poeta insiste en un cotidianismo del que que había toques justos naturalmente surgidos en otros anteriores del mismo libro (...)" (25).

Todo ello es cierto. Sin embargo, conviene no cargar las tintas en el segundo término del principio cosmovisionario de Molina: "yo-en-el-mundo", sino, al contrario, en el primero, pues aún se observa un fuerte subjetivismo individualista e irracionalista, que conecta con la tradición poética contemporánea. Con todo, el factor histórico y la colectividad -no su representación, según viene a decir el profesor Carnero- van ganando terreno:

"He aquí, oh alma mia, tu reino, tus dominios;  
he aquí el mundo en el cual cantas todos los  
/días.

No hay más color que el de las calles  
/embarrizadas;  
ni otra música que la de los carros y bocinas,  
ni más perfume que el de estas casas de los  
/barrios  
que apestan a miseria de siglos, ni más  
/belleza  
que la de los humildes animales que pasan

---

(25) Guillermo Carnero, El grupo "Cántico" de Córdoba, op.cit., p.85.

entre los hombres como seres  
/paradisíacos." (26)

Fijémonos en la expresión de estos versos (podríamos haber extraído otros ejemplos) que prueban nuestra matización. El hecho de que el "yo" poemático emplee el término "alma" y use la segunda persona, en vez de la primera, como sería lógico, me parece una prueba de que existe un deslizamiento de fuerzas en la oposición "yo"/"mundo". Esto es, el yo del poeta sigue siendo el protagonista de estos versos, pero no desea aparecer como tal, y es por eso por lo que se distancia. El lector no percibe ya un "yo" individual y personalizado, sino un "yo" universal en el que el lector se ve incurso. Ahora bien, la técnica, que se hace patente de vez en cuando en este ciclo, se generalizará en la segunda etapa poética de Molina. De ahí que sostenga que el "yo" de estos poemas y del ciclo entero sigue erigiéndose en protagonista. Así, el poeta recuerda el amor vivido y reclama el revivirlo mediante la memoria que lucha tenazmente para que el tiempo implacable no triunfe. Pero consciente de la derrota R. Molina entona un monodílogo ditirámico lleno de dulce melancolía o apremia con insistencia a amar, como dicen estas dos muestras:

"Dulce es vivir aunque se goce en vano,  
aunque se sufra en vano dulce es vivir,  
aunque el corazón sea como un fruto  
/envenenado,  
aunque el alma sea como la sombra de un  
/pájaro." (27)

Y:

- 
- (26) De "Elegía XXVII", en *Elegías de Sandua*, OP1/110.  
(27) De "Elegía XX", en *Elegías de Sandua*, OP1/102.

Amame esta noche, amor mío,  
ámame y no rompas este corazón que te  
/pertenece  
y cuya enfermedad tiene tu mismo nombre  
y tu rostro y tu alma  
y tu cuerpo y tu gracia y toda tu  
/figura." (28)

#### IV.1.2.3.Ciclo tercero (1948-1949)

Tras esos años, 1948 se constituye en frontera entre el ciclo anterior y el último, que dura hasta finales de 1949. con el que se cierra la primera etapa poética de R. Molina.

En este nuevo ciclo nuestro escritor da pruebas una vez más de su desilusión y júbilo vitales. El subjetivismo e irracionalismo siguen imperando. Y aunque el primer elemento del binomio "yo"/"mundo" ya no es tan egotista, sin embargo el poeta no sale completamente de sí, ni de su mundo, a pesar de que escriba versos como:

"Despierta,  
renace con la luz, vuelve a ser  
memoria del día,  
historia y canción de la tierra.  
.....  
Despierta, que la luz, la flor, el cielo,  
se besan en tus labios,  
rondan tu sueño." (29)

- 
- (28) De "Qué amante...", en *Regalo de amante*, OP1/74.  
(29) De "Cantiga", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/192.

Pero si su filosofía de la vida y la visión de los temas que más le acuciaron al hombre de ese tiempo siguen siendo básicamente los mismos que los de los ciclos anteriores, no puede negarse la existencia de matizaciones y ahondamiento en el tratamiento, así como cambios en la expresión. En cuanto a lo primero, se observa que el amor y el tiempo quedan trascendidos. El punto final al que ha desembocado el poeta es coherente con el de su arranque: salvar la Belleza y el Amor del pico destructor del Tiempo, según expresó el poeta en:

"Amor entonces, ley del universo,  
palabra eterna y única, su sombra  
sobre todos los seres y las cosas,  
sacra palmera edénica, esparcía  
y su rocío mágico brillaba  
en los intactos pétalos matinales del  
/mundo." (30)

O en:

"El olvido y el goce, dialogando,  
esparcen un murmullo que es la rosa,  
y la luz del amor ilumina mi alma  
en la conciliación dichosa de esta hora." (31)

En cuanto a lo segundo, y en correspondencia, R. Molina ha desnudado su palabra hasta encontrar la esencial. El metro y el ritmo se han reducido al máximo mediante el endecasílabo y el heptasílabo. La sencillez se entroniza en la poesía de nuestro autor:

"Estoy desnudo, el sol con fuego dice  
cuanto diría el hombre enamorado.  
Basta el silencio a confesarlo todo,

---

(30) De "Memoria del amor", en *Corimbo*, OP1/156.  
(31) De "Abril", en *Corimbo*, OP1/148.

si tendido en la orilla de algún río  
el hombre calla y en su pecho, mudo,  
un sol como el del cielo resplandece.

.....

Ya no necesitamos las palabras.

Ya basta el sol que besa, basta el río  
que nos lleva en sus ondas lentamente,  
y el viento que los ojos acaricia,

la verde sombra que en la boca tiembla." (32)

Con estos poemas y algunos otros de inicios de 1950 el lenguaje poético moliniano, desde esta cosmovisión, no pudo dar más de sí. Estaba agotado porque la meta se había conseguido. R. Molina, entonces, se dispone a ensayar nuevas formas que expresen adecuadamente sus variaciones cosmovisionarias. Estamos en el umbral de su segunda etapa poética.

#### IV.1.3. Segunda etapa poética (1950-1967) (33)

En efecto, el paso de los años y lecturas de Brecht, Neruda, etc., le encaminan a hacer un nuevo tipo de poesía. Desde luego, no se trata de cambios o transformaciones radicales, sino de desplazamiento de interés y enfoque en la dialéctica cosmovisionaria. Consecuentemente, si R. Molina puso el acento, durante la primera etapa poética, en el primer término del principio "ser-en-el-mundo", ahora, en ésta segunda, el énfasis lo colocará en el segundo elemento del

---

(32) De "Desnudo", en *Corimbo*, OP1/148-149.

(33) No debe extrañar que esta época poética abarque cerca de dos décadas, si tenemos en cuenta las vicisitudes y sus causas por las que hubo de pasar R. Molina, según ya hemos tenido oportunidad de estudiar.

binomio, pero sin olvidar el primero. Por tanto, R. Molina se considerará en estos momentos "hombre entre los hombres".

La evolución de la visión moliniana del mundo es perceptible sobre todo en la segunda sección de *Elegía de Medina Azahara*, *La casa*, *A la luz de cada día*, *Homenaje* y otros poemas varios.

De acuerdo con el enunciado básico expuesto, me es difícil, apoyándome en la obra poética de Molina, compartir algunas opiniones de sus estudiosos que afirman que la poesía de nuestro autor va del "yo" al "nosotros", pues a tanta exclusión no llegó R. Molina, como demuestra una lectura detenida de los poemas de esta época. El poeta no ha hecho sino ser consecuente con su visión del mundo: desembocar en una poesía instrumental sin poner en peligro la palabra poética, que, aunque sea suya, también lo es de todos los demás hombres:

"Con palabras de todos compongo mi canción  
para que a nadie sea mi voz extraña." (34)

Y:

"Pues mi vida no es mía solamente, es la vida  
grande y desgarradora de cuantos me rodean,  
de todos los que sufren y luchan por ser  
/libres.

No latido de un sueño, sino la vida a  
/secas." (35)

Que esto es así lo podemos probar efectuando un análisis comparativo entre las distintas etapas poéticas de Molina y entre éstas y la tendencia

(34) De "Prólogo", en *A la luz de cada día*, OP1/237.

(35) De "Carta a Georges Borgeaud", en *A la luz de cada día*, OP1/284.

poética "social" de posguerra española, como iremos observando en adelante.

El primer principio que debemos fundamentar es el siguiente: la segunda etapa poética de Molina no supone ruptura con la anterior, ya que el universo filosófico sigue siendo uno, aunque enfocado desde otra perspectiva.

El lector de la obra de R. Molina se queda pasmado cuando detecta en este poeta que su visión del mundo es una visión comunitaria y totalizadora. En su primera etapa, nuestro escritor canta y habla de los seres elementales no como elementos extraños al hombre, sino como compañeros del hombre; uno y otros dialogan: se confunden en la Naturaleza:

"Oh qué dulzura,  
qué extraña y admirable dulzura,  
descender, abrazados, desnudos, al fondo  
/oscuro del río,  
desnudos y abrazados para siempre,  
y así, gozosos, líquidos, disolvernó en  
/ondas,  
en claras ondas plateadas, verdes..." (36)

En la segunda etapa, aunque el tono himnico y gozoso ha desaparecido, el poeta sigue siendo fiel a su anhelo de fundirse con la Naturaleza tras la muerte:

"Dormir, dormir y deshacerse en tierra,  
sobre la tierra. Que la voz agite  
las grandes hojas negras de la noche  
bajo la noche alta de los cielos.

Dormir, volver a ser el ser de tierra,  
largo cuerpo durmiente abandonado,

---

(36) De "Cántico del río", en *El Río de los Angeles*, OP1/23.

vida o muerte, a la noche, sólo noche,  
sólo cuerpo sin rastro ni semilla." (37)

Esos y otros muchísimos ejemplos que el lector de la poesía de R. Molina podría descubrir por sí mismo, indican a las claras que en las dos etapas el principio de solidaridad con el universo se mantiene intacto a través de la trayectoria poético-vital del cordobés. Lo que ocurre es que en la primera etapa existen una mayor intensificación y preocupación por identificarse con el cosmos que en la segunda. Por tanto, es el grado lo que cambia y su tratamiento formal.

Paralelamente, la comunión con el hombre es menos intensa en la primera época que en la segunda. En ésta hay más conciencia histórica que en aquélla. Ahora importa el hombre universal y la solidaridad con él; en cambio, en la primera época había un cierto aire de romanticismo insolidario, mas no total, como ya dejamos sentado. Versos de esta segunda época son, por ejemplo:

"Saliendo de mí mismo, todo lo malgastado  
quiero salvar si es tiempo y arraigar la  
/simiente  
de donde brote un canto para todos los  
/hombres,  
así el pan de la espiga y el agua de la  
/fuente." (38)

Pero no nos hagamos ilusiones, numerosas ocasiones hay en los poemas de la primera época en que nuestro poeta canta no desde su torre de marfil, sino desde la

---

(37) De "Postrer deseo. Homenaje a Gabriela Mistral", en Homenaje, OP2/105.

(38) De "Carta a Georges Borgeaud", en A la luz de cada día, OP1/284.

tierra y tiempo en que le tocaron en suerte. Así, recordemos los versos:

"Canta con tu voz, con tu acento propio, pues  
/sólo tu voz misma  
puede ser plenamente aceptada y recibida por  
/las otras almas,

.....  
que quisieran decir lo que tú dices,  
que quisieran decirlo y no tienen  
/palabras." (39)

Y:

"A mi derecha un muro divide inflexible la  
/tierra.  
Todos los hombres detrás y yo con ellos." (40)

O:

"Así, tu voz, Gerardo, así tu canto,  
su virtud musical de flor o brisa  
ejerce entre nosotros libertándonos  
de los lazos oscuros que nos atan  
al torpe culto de nosotros mismos.  
Intima luz su oriente de armonía  
en nuestro roto corazón despunta  
y sentimos que somos otros hombres  
en el orden bellissimo del mundo," (41).

Bastan esas citas. A través de ellas hemos podido comprobar el mismo principio cosmovisionario. Tan sólo una diferencia habremos observado: mientras en la primera etapa el poeta se considera pontífice o portavoz de la humanidad, en la segunda se mira como

---

(39) De "A la vida que es gracia", en *El Río de los Angeles*, OP1/18.

(40) De "Psalmo IV (El Muro)", en *Psalms*, OP2/12.

(41) De "Oda a Gerardo Diego", en *Corimbo*, OP1/169.

uno más entre los demás hombres, pero sin perder su individualidad de poeta y de hombre. Por tanto, la solidaridad con el cosmos ha llegado a ser solidaridad con la humanidad:

"La oscura humanidad es todo mi horizonte,  
pero a través de su mortal miseria  
he sabido de ti, por eso me es amada.  
La perfección no está en remotas esferas,  
sino en sí mismo; así ser hombre es ya  
/bastante." (42)

O en:

"Mira en la luz quieta el dolor y la alegría  
/del mundo  
juntos sufrir y gozar. Así unidos, rosa y  
/cicuta  
se funden nupciales de clara fuente en el  
/beso." (43)

Los contrastes hasta ahora analizados implican otros. Entre ellos, está la consideración del tiempo. Como ya hemos dicho en alguna ocasión, para Molina el único tiempo que cuenta es el instante presente. Y es lógico que eso sea así, porque si ser es "ser-en-el mundo", todo tiempo estará condensado en el presente fugaz. Esa idea de Molina, que se apoya en las filosofías del siglo XIX y, en particular, en Machado y Cernuda, será tratada en su poesía de dos maneras distintas y paradójicas: el tiempo como eternidad y el tiempo como experiencia. Desde el primer punto de vista, su consideración pasará por tres estadios, correspondientes, en términos generales, a los tres ciclos analizados de la primera época moliniana. En el

(42) De "Soliloquio", en *Corimbo*, OP1/183.

(43) De "Cántico del domingo soleado. Homenaje a Dámaso Alonso", en *Homenaje*, OP2/104.

primer ciclo el tiempo es considerado como generador y no destructor; el carácter devastador, aunque presente, no domina. Así, el yo poético se nos muestra como si no tuviera conciencia del tiempo; lo percibe ancho y largo. El presente parece eternizarse. Lo demuestran la sintaxis y el ritmo versicular empleados por R. Molina. Efectivamente, la sintaxis caudalosa que demora el enunciado de la oración principal tiene ese fin, y, consecuentemente, el versículo largo y dilatado discurre dando sensación de ilimitado, como, por ejemplo, en :

"Más allá de la Breña  
que en los valles desiertos dilata sus tres  
/brazos azules,  
donde sólo se oye el coloquio  
blanco de las adelfas y de las zarzas,  
donde el tigre embarrizado del viento hace  
/sonar los cañaverales,  
canta el Río de los Angeles..." (44)

El tiempo, pues, está sentido como un eterno y glorioso "ahora". La plenitud lo invade todo; el protagonista de esos versos vive en un estado nirvánico y atemporal:

"¡Oh qué verde quietud! ¡Qué soledad  
perfumada! ¡Qué sombra  
de sotos plateados!" (45)

En el segundo ciclo de esta época, por el contrario, el tiempo es visto desde el recuerdo. Mediante la memoria el pasado se hace presente. El poeta quiere eternizar aquel tiempo de plenitud amorosa en la palabra poética sin detenerse en

(44) De "Más allá de los arenales...", en El Río de los Angeles, OP1/17.

(45) Ibíd.

lamentaciones sensibleras ni en quejas pastoriles sin fundamento en la realidad, sino que desea revivir y recuperar aquel momento amoroso vivido en plenitud. Por tanto, su regresión no es a algo muerto sino a la vida, aunque lo crea quimérico:

"Imposible. Aquel tiempo ya pasó para siempre.  
Pero dime que todo es una pesadilla.  
Dime que no han pasado los años, amor mío.  
Dime que no has dejado de amarme, dulce  
/amiga." (46)

Para poder alcanzar o capturar el instante fugitivo nuestro poeta se sirve de la técnica de la superposición y yuxtaposición temporales. De ese modo el "antes" y el "después" quedan reducidos en el "ahora" de la narración, como podemos ver en los siguientes versos:

"Y no sé si esa rosa solitaria y tardía  
es acaso la pena que quedó aquí una tarde  
y que luego en silencio dio un aroma suave  
y ahora me pone triste después de tantos  
/días." (47)

O en:

"Los que lean mis Elegías cuando yo esté ya  
/muerto  
dirán: "Este poeta era igual que nosotros".  
.....  
Pero yo habré ya muerto y será primavera  
....." (48)

- 
- (46) De "Elegía XVII", en *Elegías de Sandua*, OP1/100.  
(47) De "Elegía VII", en *Elegías de Sandua*, OP1/87.  
(48) De "Elegía X", en *Elegías de Sandua*, OP1/95.

El deseo por inmovilizar el presente instantáneo es aún mucho más patente en el tercer ciclo de esta primera época:

"Y esa melancolía  
de codiciar eterno  
el goce cuya esencia  
es durar un instante." (49)

Para conseguir el poeta su propósito se vale de la meditación ante unas ruinas convertidas en leyenda y canción, que constituyen recuerdos del olvido, según dice R. Molina en este poema:

"Mientras tierna mejilla y ojos verdes  
y rojos labios y morena frente  
y primavera en pecho delicado  
y tallo de flor, lánguido, en cintura,  
y dios sin velo en astro al mediodía  
y rosa, rama, abeja y vino canten,  
tú, narciso de olvido,  
tú, música cantándose a sí misma,  
Medina Azahara, beso que se besa,  
tú y yo, viviendo, amando,  
dulce leyenda, vivos  
y muertos, y olvidados,  
y presentes, y eternos, en canción, en  
/amor." (50)

En cambio, la nota del tiempo como destrucción es más insistente y reiterativa en los poemas de la segunda época poética. Ahora la conciencia trágica del tiempo no se percibe a través de mi "yo", sino por medio del "yo humano" que sufre, padece y goza también. Esto es, la visión temporal no es cósmica ni

---

(49) De "Poeta árabe", en Elegía de Medina Azahara, OP1/197.

(50) "Mientras tierna mejilla...", en Elegía de Medina Azahara, OP1/194.

subjetiva, sino histórica, pues el poeta, como hombre, se siente parte de un todo social. Por eso, es la historia, el fluir del hombre y sus cosas los que interesan ahora destacar. No en vano la vida ha ido dejando en el poeta hondas huellas. Sus versos ya no contienen tanto entusiasmo, pues la elocuencia es de tono menor:

"Todo lo que habla, habla de nacimiento y de  
/muerte.

Todo lo que vive es, hasta cuando canta, una  
/queja.

Todo lo que canta, implora o desafía al  
/destino,

a este cruel destino que no ha cambiado ni  
/cambia." (51)

El nuevo tratamiento que R. Molina da al tiempo tiene sus consecuencias en los temas de la Belleza y la Muerte. La misma realidad es mirada con dos cristales diferentes. Si en la primera etapa Belleza-Muerte corrían paralelas, en la segunda la correlación corresponderá a la pareja Realidad-Muerte. Me explico, hasta finales de los 40 y comienzos de los 50 R. Molina subordina el tema de la Muerte a los de la Belleza y Vida; en cambio, a partir de esa linde, la experiencia y realidad vitales relegan a un segundo plano la Belleza y prevalece la Muerte, como resultado de sus particulares preocupaciones temporalistas. Ello es palmario cuando se advierte que R. Molina desea por todos los medios expresivos a su alcance salvarse de la Muerte, del olvido, de la soledad, mediante dos maneras posibles diferentes. En la primera etapa el fin de la vida lo identifica R. Molina con la vuelta al Edén; en la segunda, al entrar en juego el ser en la historia, el poeta dice salvarse entrando en la

---

(51) "Treno", de "Elegíacas", en *Otros poemas*, OP2/238.

leyenda de los grandes hombres. Por tanto, esos dos procesos, el cósmico y el histórico, no son sino dos planos de una misma visión filosófica del mundo y de la vida, contradictoria, como ya se habrá percibido y se comprueba una vez más en estos versos:

"El arte de vivir ¿es distraerse  
en la filosofía divagante  
de conocer el mundo y conocerse?  
.....

¡Alegría de ser aunque se viva  
a irrefutable muerte condenado!  
¡Puro goce del alma irreflexiva

que el porvenir olvida y el pasado,  
para quien el presente sólo cuenta,  
ajena a su destino decretado

desde la eternidad y está contenta  
con su suerte y sonrío con amor  
y vive como el pájaro y la flor! (52)

Y:

"Pero yo no soy más que un hombre umbrío  
a pesar de la tierra, el sol y el aire,  
criatura mortal sin privilegio,  
sometido a mi ley, tal pez o ave  
a la suya, liviano como planta,  
que viene de un linaje de difuntos  
y camina a la muerte como todo  
y sabe a diferencia de los otros  
su corrupción, su nada, su miseria,  
y esa es su gloria y ese su martirio." (53)

---

(52) De "Homenaje a Omar Khayyan", en *Homenaje*, OP2/78-79.  
(53) De "Amargo", d "Elegíacas", en *Otros poemas*, OP2/224.

Sin embargo un tono y sentimiento muy distintos le embargan al poeta cuando se abandona al Cosmos:

"Ah cuántas cosas dice sin palabras el viento,  
qué indecible frescura brota callado el musgo,  
cuántas invitaciones prodigan los pinares,  
el álamo gallardo, la liberal morera,  
mientras el cielo puro enrojece al crepúsculo  
coronando de gloria la frente de la  
/tarde." (54)

Por tanto, con la entrada de la realidad más cruda la cosmovisión realista cantada en su pureza en la primera etapa de esta poesía ha llegado a ser solidaria y ética. De la pureza natural se ha pasado a una pureza ética que hay que salvar a toda costa mediante a palabra poética.

El tema del amor es otro punto de apoyo para diferenciar la primera de la segunda época poética de Molina. Dicho eje recorre todo el sistema lírico de nuestro autor. Pasa como por tres momentos en la primera etapa: amor-pasión, amor en el recuerdo y amor trascendido. En cambio, en la segunda etapa, el amor al hombre universal se canta como en sordina para que el yo del poeta no se perciba demasiado:

"Los amantes que eternizan  
su amor, ah, cómo se engañan  
para engañar al amado  
fingiendo fe en la flor bella  
y cuanto al florecer muere." (55),

---

(54) De "Alabanza del silencio. Homenaje a José de las Cuevas", en *Homenaje*, OP2/157.

(55) De "Teatro erótico. Homenaje a Alfonsa de la Torre", en *Homenaje*, OP2/133.

pues interesa ahora el hombre en su vivir cotidiano, y no el canto del poeta en cuanto individuo:

"¿Qué importo yo? De mí brotan los versos  
tal las hojas del árbol, o las ondas  
de la fuente... Mi historia es ser. Importa  
la ciudad con sus patios y sus torres,  
las gentes con sus penas y alegrías,  
....."(56)

¿Y qué decir de la expresión? Aunque nos detendremos en el siguiente capítulo, ahora podemos adelantar que el corrimiento de fuerzas establecido en la segunda etapa exige, consecuentemente, una expresión concorde con el cambio de actitud de Molina. Ahora se narra más que se canta. El principio implica un lenguaje aparentemente menos bello, un tono más apagado, la frase inteligible y el lenguaje común: el verso, en definitiva, pierde brillo y se torna opaco. A la par, concentración e intensidad ensancharán la semántica, ya que el poeta dice más con menos palabras.

Tras lo expuesto, creo que es innecesario, como cualquier conocedor de la poesía española de posguerra podrá deducir por su cuenta, exponer las diferencias entre ésta y la poesía de la segunda etapa de R. Molina, pues son obvias. Por tanto, esta etapa no puede caracterizarse como "social", ni constituye ningún paso al "nosotros", sino un desplazamiento del principio de la filosofía de la vida que poseía R. Molina: "yo-en-el-mundo", según hemos podido probar. Consciente de este cambio y de estas dos épocas poéticas, nuestro autor lo dejó bien sentado, como reflejan bastantes poemas correspondientes a dichas

---

(56) De "Meditación poética. Homenaje a Mariano Roldán", en Homenaje, OP2/175.

etapas, entre los que extraigo una muestra de cada período:

"Esta es mi vida tal como la soñé en otro  
/tiempo:  
un largo muro de barro perfumado y rojizo  
que rodea un espeso jardín,  
árboles cuyas ramas se besan en el agua,  
pavorreales en la penumbra de las magnolias  
y sol, y lluvia, y luna, y viento, y sombra,  
y una alegría profunda como cicuta,  
extraña como elóboro,  
y mis labios abrasadoramente aspirando las  
/flores  
igual que aves de pétalos o pestañas de grácil  
/durmiente." (57)

Y:

"Huí la poesía de la palabra  
y la conversación conmigo mismo,  
lo personal, lo íntimo,  
cuanto "mío" es llamado.  
La hermosura gozaba de las cosas  
sin pedir más, belleza cotidiana  
que ignoran los que inventan para todo  
explicaciones.  
Abandoné el ensueño y la rampante  
razón. Iba entre acacias  
sin voz ni pensamiento.  
Como los viejos arcos extasiados del puente  
quedaba inmóvil en la orilla verde  
del simple ser. A veces  
me sentía rival de la cambiante nube.  
Olvidado de mí, soñadora inconsciencia,  
entretejido a todo,

---

(57) De "Visitación", en Corimbo, OP1/161.

me abandonaba confiado, alegre,  
al destino común de cuanto existe." (58)

---

(58) "Experiencia", de "Líricas", en Otros poemas, OP2/257-258.

## CAPITULO V

### MUNDO Y FORMAS DE EXPRESION POETICA

Hemos observado cómo R. Molina habla en su poesía de temas universales y eternos, comunes a casi todos los poetas de cualquier tiempo y lugar. El mismo, en su primer poemario publicado, lo dejó dicho con total nitidez, sirviéndose de unas palabras de André Gide: "Touches choses son dites déja; mais comme/personne n'écoute, il faut toujours recommencer..." Cita esta equivalente al dicho: "Nada hay nuevo bajo el sol". Y, más aún, el poeta, en su "Elegía XIII", de Elegías de Sandua, expresó con ironía:

"Los que lean mis Elegías cuando yo esté ya  
/muerto

dirán: "Este poeta era igual que nosotros.  
¿Sus amores? ¿Acaso no hemos amado todos!  
¿Su tristeza? ¿Quién no estuvo triste en la  
/vida!

Así cualquiera puede ser poeta.  
Es fácil hacer versos sin medida  
y hablar siempre de rosas y de lilas,  
de cielos y de nubes, de besos y recuerdos."'''

Por tanto, el qué o plano del contenido de su poesía podríamos hallarlo, aunque con matices, en cualquier otro escritor. Sin embargo, es la forma de ese contenido o expresión la que les diferenciaría. Así, por ejemplo, tomemos una muestra de formas de contenido literarias de un mismo tema, desde 1940 a 1965: el paso del tiempo. Sin duda, repararemos en que la voz única de nuestro poeta adopta tonos disímiles

dependiendo de las sensaciones y sentimientos que el autor quiera expresar en ese instante único e irrepetible:

1. "Sobre la tierra abandonada el viento  
es quien pasa cantando largamente  
su dolor grande y negro." (1)
2. "Cerca estoy de las turbias aguas  
que pasan sin posible retorno  
como misterio que no se repite.  
Huyen, pasan y dejan un ronco  
eco de gozos fugitivos". (2)
3. "Y todo  
enloquecido gira, la creación y el amor  
describiendo en la noche solitaria  
la órbita fugitiva e inmensa del  
/engaño..." (3)
4. "El tiempo corre -¿inútil?- y no me arrastra  
/por completo.  
Alguien vino, se fue y vuelve esta tarde  
/abrumadora  
porque el Amor en cada amor regresa." (4)
5. "Nacer, vivir, morir, pasar... Cantando  
nacen, viven y mueren en la tierra  
las criaturas del agua y las del bosque.  
Risueños como tú van a la muerte." (5)
6. "El tiempo corre, vuela, nos arrastra con él,  
viento, río, tormenta, desbocado corcel.

- 
- (1) De "Elegías", de "Elegíacas", en *Otros poemas*, OP2/229.
  - (2) De "Otoño", de "Elegíacas", en *Otros poemas*, OP2/236.
  - (3) De "Elegía de Julio", de "Elegíacas", en *Otros poemas*, OP2/230.
  - (4) De "El rostro variable. Homenaje a Dante", en *Homenaje*, OP2/80.
  - (5) De "Luna fiel", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/200.

El tiempo es laberinto, noria, látigo, beso,  
y locura y ciprés y fruto en granazón  
y acequia desbordante que lanza un fresco  
/son." (6)

Y éstos otros, de la segunda época:

7. "Yo vivo con el tiempo y con él muero.  
Con las cosas que pasan voy de paso.  
Despierto luminoso con la aurora  
y en las tinieblas del poniente caigo." (7)

8. "Este jardín  
cerrado es todo el tiempo. Las almenas  
primaverales triunfan con sus siglos  
de musgo nuevo. El agua de la alberca  
-oro y verdor- no muere:" (8)

9. "Entre el ser y no ser alucinado  
y vacilante voy un día y otro;  
látigo es el minuto; la hora, potro,  
y la vida, verdugo enmascarado." (9)

10. "Todo lo que habla, habla de nacimiento y de  
/muerte.  
Todo lo que vive es, hasta cuando canta, una  
/queja.  
Todo lo que canta, implora o desafía al  
/destino,

- 
- (6) De "Psalmo XXIX (Tiempo trágico)", en *Psalms*, OP2/39.  
Para recordar la cronología de los ejemplos, véanse el  
cap. I de la segunda parte del trabajo y el Apéndice II,  
según los casos.
- (7) De "Tierra natal. Homenaje a Manuel Reina", en *Homenaje*,  
OP2/91.
- (8) De "Carta a Vicente Aleixandre", en *A la luz de cada día*,  
OP1/281-282.
- (9) "Kasida", en *A la luz de cada día*, OP1/261.
- (10) "Treno", de "Elegíacas", en *Otros poemas*, OP2/238.

a este cruel destino que no ha cambiado ni  
/cambia. (10)

Los ejemplos nos enseñan que el ritmo adopta dinamismos diferentes, porque expresan tristeza, serenidad, cierta complacencia, anhelo, desasosiego, agritud, etc., ante la fugacidad de la vida. Además, observando éstos como otros posibles ejemplos, se advierte dentro del sistema poético moliniano contradicciones y paradojas que ensanchan los elementos del conjunto poético.

Pues bien, esta breve reflexión viene al caso para afirmar que el discurso y cosmovisión de R. Molina poseen una unidad en la variedad, como en pocos poetas. Dicha unidad es la que sostiene este sistema cuyos planos de contenido y expresión quedan en una relación de interdependencia, de forma que un cambio sustancial en cualquiera de sus planos y niveles acarrearía un nuevo sistema, lo que no sucede en nuestro poeta, a pesar de la variedad y evolución, lógicas, por dos razones: a) el principio cosmovisionario "yo y mis circunstancias" es inamovible, a pesar de la mayor importancia que adquiere el segundo término del principio en la segunda etapa poética de Molina; pero, nunca queda olvidado el primero; y b) la experiencia vital y la quiebra de los valores inciden en dicha variación.

Por último, no es mi intención, innecesario es advertirlo, agotar el estudio del sistema expresivo de nuestro autor, ya que lo que urgía era estudiar las bases fundamentales que constituyen este sistema. Tan sólo, pues, deseo hacer unas calas en la expresión para probar la unidad y la evolución poéticas del discurso poético del autor cordobés. Nuestra intención nos parece clara: puesto que la visión del mundo de R. Molina es una, vista con dos lentes distintas, que

configuran dos etapas poéticas disímiles, respectivamente, podemos preguntarnos: ¿cómo se comportan tales épocas?, ¿constituyen dos sistemas independientes o son dos subconjuntos de un único conjunto, a pesar de lo expuesto hasta aquí? Y ¿qué características expresivas prueban nuestra clasificación dada a la poesía total de Molina?

#### V.1.La métrica

Dejamos sentado en el capítulo anterior que nuestro escritor "ejerce" de poeta hasta aproximadamente 1942. Durante el período preliterario su voz era sofocada por la de sus modelos. Esto tiene su correlato en la métrica. El metro clásico y tradicional, las formas romántico-simbolistas más grandilocuentes y un regusto rítmico trasnochado e impersonal ordenarán los años si no de aprendizaje en el estricto sentido del término, sí, al menos, de su prehistoria poética. Las pruebas son irrefutables: los manuscritos conservados en el archivo de R. Molina y otras muestras hoy en poder de Miguel Molina Campuzano lo demuestran. Naturalmente, como se dijo en otra ocasión, bastantes de esas composiciones del período preliterario fueron destruidas o perdidas; de poderse recomponer o encontrarse, abonarían aun más nuestra opinión. Las que se salvaron fueron pulidas en más de una ocasión por la mano de Molina. Sin embargo, contienen ciertos rasgos que vienen en apoyo del aserto sostenido.

Sea como sea, sonetos, uso inadecuado de la rima, estrofas de pie quebrado al gusto becqueriano, dípticos, cuartetos arromanzados, verso libre, odas al

estilo horaciano y algún que otro ensayo versicular, son las formas métricas predominantes en este momento:

"Soneto XVIII

¿Por qué callas si acaso nada ignora  
tu alma serena que el amor irisa?  
Tu divina hermosura esplendoriza  
el silencio y la música sonora.

Mi alma, al verte en tal silencio, llora  
y sin embargo nada al fin la hechiza  
como el dulce silencio que realiza  
en tu gracia la gracia de la aurora.

Eres la onda que tan sólo el cielo  
copia y la luz suave que de él brota,  
límpida fuente de perenne hielo,

y a aquel que te ama con pasión remota  
sediento de tu paz, frío de anhelo  
no le das, noble fuente, ni una gota..." (11)

El conocimiento de esa realidad conduce a afirmar que R. Molina se encaminó al principio de su carrera poética por las formas métricas que emplearon los hombres de la generación llamada del 36 y algunos de la primera generación poética de posguerra.

Después de 1942 el arte de Molina presenta una cierta madurez. El poeta empieza a componer con una voz impetuosa, caudalosa e himnica, siguiendo a los maestros españoles y franceses postsimbolistas y románticos europeos; tras éstas, llegarán, luego,

(11) El soneto permanece aún inédito. Fue enviado por Molina a Miguel Molina Campuzano en carta del 7 de noviembre de 1940, junto con otras muestras poéticas, como sabemos.

otras influencias. Nos encontramos en el primer ciclo de la primera etapa poética de Molina. El verso libre moderno que se torna muchas veces versículo es el que domina ahora.

Para nuestro poeta, la forma versicular supone un esfuerzo y una voz sostenida raramente encontrables y pocas veces estimadas por poetas de su tiempo que emplearon casi regularmente el soneto y otros metros tradicionales, porque, según él. "Escribir versículos es muy difícil si han de ser verdaderos versículos; exige una inspiración sostenida, una potencialidad inagotable. Admiro a los elegidos que escribieron la oda *Las Musas* y el *Canto del Hades* porque un solo versículo exprime tanta poesía como el más perfecto y clásico de los sonetos" (12).

Todo esto, sin necesidad de dar más pruebas, lo han dicho los estudiosos y críticos que se han acercado a la obra de nuestro autor (13). Pero, a mi entender, lo que importa no es tanto ver las influencias cuanto especificarlas, examinar las formas versolibristas, determinar la proporción de cada clase y clasificarlas, pues estaremos de acuerdo en que no es el mismo versolibrismo el percibido en el poema "*La siesta en la viña*" que el de "*A la vida que es gracia*", de *El Río de los Angeles*, o en las piezas que constituyen *Tres poemas*, *Psalmos*, etc.

En estos primeros años de la primera época poética R. Molina fluctúa, en términos generales, entre la versificación libre de base tradicional (silva libre impar y con bastantes asonancias), el

(12) *Diario*, 30 de mayo de 1942.

(13) Véanse especialmente: Guillermo Carnero, *El grupo "Cántico" de Córdoba*, op.cit., p.82. Carlos Clementson, *Ricardo Molina. Perfil de un poeta*, op.cit., p.33. Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, t.II, op.cit., pp.318-819.

verso libre (versículo whitmaniano y claudeliano, sobre todo) y el verso libre paralelístico, por una parte; por otra, hay algún cultivo de la métrica tradicional y clasicista. En cuanto a las formas métricas primeras, lo esencial de estos ritmos es su combinación de endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, mayoritariamente, aunque no faltan otros metros: 3, 5 y 6 sílabas. Esto es, R. Molina basa el ritmo, o bien sobre elementos fónicos, o bien sobre el ritmo de pensamiento, como puede comprobarse en "Elegía segunda", de El Río de los Angeles, y "Psalmo II", de Psalmos. El primero de los dos adopta este esquema:

Verso	Sílabas	Rima
1    ' - - ' - - ' - -	7	é-a
2    - - ' - - ' - - - - ' - - - ' - -	14 (7+7)	á-a
3    ' ' - - ' - -	7	ó-a
4    - - ' ' - - ' - - ' - - ' - - - - ' - - - ' - -	18 (7+11)	á-o
5    - - ' - - ' - -	7	é-a
6    - - ' - - ' - -	7	á-a
7    - - ' - - ' - - - - ' - - - ' - - - - ' - -	18 (7+11)	é-o
8    ' - - ' - - ' - -	7	ó-a
9    ' - - ' - - ' - -	7	á-a
10   - - ' - - - - ' - - - - ' - - - - ' - -	14 (7+7)	í-o
11   - - ' - - - - ' - - - - ' - - - - ' - -	14 (7+7)	á-o
12   ' - - ' - - - - ' - - - - ' - - - - ' - -	14 (7+7)	ú-a
13   - - ' - - - - ' - - - - ' - - - - ' - -	14 (5+9)	á-e
14   - - ' - - - - ' - - - - ' - -	11	á-a
15   ' ' - - ' - -	7	ó-a
16   - - ' ' - - - - ' - - - - ' - - - - ' - -	14 (7+7)	á-o
17   ' - - ' - - - - ' - -	7	é-a
18   - - ' - - - - ' - - - - - - ' - - - - ' - -	14 (7+7)	í-o
19   - - ' - - - - ' - - - - - - ' - - - - ' - -	14 (7+7)	í-a
20   - - ' - - - - ' - - - - - - ' - - - - ' - -	14 (7+7)	é-a
21   ' - - ' - - - - ' - -	7	á-o
22   ' - - ' - - - - ' - -	7	á-a

23	- ' - - - ' - - - ' -	11	i-a
24	- ' - - - ' -	7	i-a
25	- - ' - - ' - - - ' - - - ' -	14 (7+7)	é-o
26	' - ' - - ' -	7	é-e
27	' - - - ' -	5	Ø
28	- - ' - - ' - - ' - - - ' - - - ' -	16 (7+9)	a-e
29	- ' - - - ' -	7	é-a
30	' - - - - ' - - - - ' -	11	ú-a
31	' - - - - ' - - - - ' - - - - ' -	14 (7+7)	é-e
32	- - - ' - - ' - - - ' -	11	é-a
33	' - ' - - - - ' - - - - ' - - - - ' -	14 (7+7)	á-o
34	- - ' - - - ' -	7	á-a
35	- - ' - - - ' -	7	é-a
36	- - ' - - - ' - - - - ' - - - - ' - - - - ' -	18 (7+11)	é-o
37	' - ' - - - ' -	7	ó-a
38	' - ' - - - ' - - - - ' - - - - ' -	14 (7+7)	ó-a
39	' - ' - - - ' - - - - ' - - - - ' -	14 (7+7)	Ø
40	- ' - ' - - - ' - - - - ' - - - - ' -	14 (7+7)	ó-a

Como se habrá comprobado, la fuerte presencia de la rima asonante arromanzada, el ritmo heptasílabo, endecasílabo y alejandrino, casi siempre, la suavidad musical (aunque con algún desfallecimiento), etc., nos hacen pensar en la estructura y musicalidad del verso libre de base tradicional.

Sin embargo, cuando R. Molina decide, por necesidades anímicas, dar rienda suelta, aunque nunca desafortadamente, a su voz, echa mano del versículo whitmaniano o claudeliano. Muestras de esta música son, por ejemplo, los poemas "A la vida que es gracia", de El Río de los Angeles, e "Himno a Santa Cecilia" (14). Los poemas de este grupo son, por lo

(14) Cfr. *Cántico*, 1ª época, n° 1, octubre 1947, pp. 4-5, ed. facs., pp. 6-7. El poema lo creo de este primer ciclo poético, por las razones aducidas, aunque fuera publicado cuando R. Molina ya había comenzado el segundo, de la primera época poética.

general, extensísimos, por ello exigen un gran aliento musical y conceptual. De ahí que R. Molina caiga, en ciertos casos, en la monotonía. Pero, a pesar de todo, no desmerecen de los versículos de los maestros de esta forma métrica.

Por último, en cuanto al verso libre paralelístico, nuestro autor lo empleó en sus cantos salmódicos, no aprendidos sólo en la tradición bíblica, como se ha venido diciendo, sino también en los poetas católicos franceses de entreguerras. Un caso de este grupo podría ser "Salmo XXIV", de Salmos (15).

De los tres grupos, los que más abundan en este primer ciclo de la primera etapa poética moliniana son los dos primeros; el último escasea. El motivo, pienso, se debe a que R. Molina estaba más dotado para una poesía sensorial que para la de pensamiento.

Por otra parte, como hemos indicado, nuestro autor hace breves y esporádicas incursiones en las formas métricas tradicionales. Con ellas R. Molina no aporta nada nuevo; sin embargo, elocuencia y profundo pensamiento pululan por algunas muestras. De todas, la que presenta mayor y más fuerte cultivo es el soneto. Su estructura es variada, según los testimonios que han llegado hasta nosotros. Las formas más frecuentes son:

9A 9B 9B 9A	9A 9B 9B 9A	9C 9D 9C	9E 9D 9E
11A 11B 11B 11A	11A 11B 11B 11A	11C 11D 11C	11E 11D 11E
11A 11B 11B 11A	11A 11B 11B 11A	11C 11D 11E	11C 11D 11E

---

(15) Compárense poemas de Molina con, por ejemplo, algunos de La Tur du Pin, Lanza del Vasto, O.W. de L.-Milosz, etc.

No faltan otras formas, como los dípticos, canciones, tercetos encadenados...

Ejemplos de estas estructuras métricas tradicionales los puede encontrar el lector en los poemas "Jardines. Homenaje a Fernando de Herrera", "La columna. Homenaje a José María Ortiz Juárez", "Salmo de septiembre. Homenaje a Carles Riba", "Canción nocturna. Homenaje a Federico García Lorca", etc., del libro *Homenaje*.

Pasados unos años, ese metro ya no le satisface por no adecuarse a sus necesidades expresivas. El espíritu juvenil se repliega y R. Molina se encamina hacia ritmos elegíacos. El metro es más corto y los poemas son menos extensos. Estamos, pues, en el segundo ciclo creador.

En la producción poética de este período la modalidad métrica adoptada por el cordobés presenta tres estructuras: poemas de métrica tradicional, poemas que están a caballo entre ésta y la versolibrista y poemas de verso libre. Dentro del primer apartado podemos englobar, por ejemplo, "La luna, sí, la luna...", "Domingo", de *Cancionero*, pero igualmente la "Elegía VI", de *Elegías de Sandua*, escrita en alejandrinos, distribuidos en siete cuartetos, con rima asonante en los pares, distinta en cada uno de ellos, excepto en las estrofas tercera y séptima, según se comprueba en el siguiente esquema:

14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø
14 í-o	14 é-a	14 á-o	14 ó	14 á-e	14 ó-e	14 á-o
14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø
14 í-o	14 é-a	14 á-o	14 ó	14 á-e	14 ó-e	14 á-o

Dentro de este mismo grupo escogeríamos, como ejemplo, la "Elegía X", igualmente de *Elegías de Sandua*. El poema contiene trece estrofas de cuatro versos, salvo

la última, que posee cinco. Presenta heterometría, se repite un verso, especie de estribillo, como se muestra en el esquema:

14 Ø					
14 ú-o	14 ú-o	14 í-o	14 ú-o	14 ú-o	14 ú-o
14 Ø					
14 ú-o	14 ú-o	14 í-o	14 ú-o	14 ú-o	14 ú-o

14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø
14 ú-o	14 í-o	14 á-o	14 í-a	8 Ø	12 á-o
14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø	14 Ø
14 ú-o	14 í-o	14 á-o	14 í-a	14 Ø	14 á-o

14 é-a

14 é-a

14 ó

14 Ø

14 ó

Sin embargo, poemas que entroncan con la tradición a la par que contienen características métricas del verso libre moderno, son, entre otros, "Elegía IV", "Elegía V", etc., de especial sensibilidad musical. En ellas hallamos distribución paraestrófica, heterometría, asonancia y versos hasta de diecisiete sílabas métricas, según nuestro cómputo.

Y poemas de verso libre, que no alcanza dimensiones del versículo, y distribuidos en series de versos de mayor o menor extensión, podemos encontrarlos en, pongamos por caso, "Elegía I", "Elegía XIII", "Elegía XXX"...

Por tanto, siguiendo la doctrina de Isabel Paráiso sobre el verso libre, no puede hablarse en sentido estricto de metro versicular, concretamente, en Elegías de Sandua, pues ninguno de sus versos

presenta dimensiones métricas y estructura musical propias del versículo. De ahí que sea más exacto hablar de verso libre que de versículo en este libro, y que podamos hacerlo extensivo a todo el ciclo, ya que ese término debe reservarse para aquel verso cuyo ritmo es paralelístico, o de abundantes repeticiones y de una longitud extremada (16).

La progresión depuradora y estrechamiento rítmico-musical no paró en ese ciclo creador. El poeta fue a la caza de nuevas notas no escuchadas. El año 1948 se configura, en ese sentido, como el inicio del último ciclo de la primera época moliniana.

Durante ese año creó algunos poemas notables; de ellos, a mi juicio, "En esta encrucijada...", incorporado a *Corimbo*, es uno de los mejores de este momento porque condensa aspectos musicales conseguidos en los años anteriores y adelanta otros del último ciclo de esta etapa.

La tendencia a usar el endecasílabo y versos de menor medida llega a su culmen, en esta primera etapa poética, entre 1949 y primeros años de la década siguiente. Los ritmos endecasilábicos y versos de signo impar son dominantes tanto cualitativa como cuantitativamente. Asimismo, los poemas llegan a ocupar espacios muy reducidos, ya que ahora la poesía tiende a ser más meditativa, reflexiva, trascendente y concentrada. La proporción entre el sentido y la distribución se equilibran. Las ideas se suceden

---

(16) Cfr. Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 429-430. En cambio, Manuel Mantero, al estudiar el lenguaje de R. Molina, sostiene que *Elegías de Sandua* "es un libro donde domina el verso largo, libre, preferentemente el endecasílabo y el alejandrino, más versículos de ritmo ordinario". Cfr. *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p.358.

fulgurantes y son las que desprenden la musicalidad interior del texto.

Esa característica es la que ha hecho creer a algunos críticos de Molina que la arquitectura formal casi perfecta de bastantes poemas de este ciclo poético es preconcebida. Así, C. Clementson, en su acertada, por momentos, exégesis sobre los poemas de Corimbo, ha escrito: "La transparencia casi coloquial y naturalísima, su dicción espontánea y distensión compositiva ceden ahora a una más rigurosa construcción, a una arquitectura formalista y un lenguaje deliberadamente "artísticos", que pierden en eficacia confesional y temblor emocionante lo que ganan en mayor perfección y rotundidad estilísticas" (17).

Sin embargo, la pureza de dicción, la transfiguración de conceptos en objetos poéticos y aprehensión de los sentimientos cuya esencia es la fuga, así como la herida del amor y una sensación heridora, parecen contradecir la afirmación de la nota demasiado preciosista de estos poemas. No hay -creo- beldad exterior en versos de música alada y lenguaje sencillo, como en:

"Sabiduría tal tú sólo nos regalas  
mientras, fénices vanos, perecemos  
para lo mismo renacer más tarde,  
a no ser que un instante tu memoria  
nos devuelva al edén purificados,  
al edén que es tu patria y nuestra  
/patria." (18)

De ahí también que discrepe de M. Mantero en cuanto a la afirmación que hace sobre los libros poéticos de R.

(17) Carlos Clementson, Ricardo Molina. Perfil de un poeta, op. cit., p.62.

(18) De "Memoria del amor", en Corimbo, OP1/157.

Molina posteriores a Elegías de Sandua: "Los demás libros de R. Molina insisten, en líneas generales, en el lenguaje, el estilo de Elegías de Sandua, en un proceso depurador" (19). Si el avance hubiera consistido sólo en la depuración, ¿cómo explicaríamos la musicalidad y sabiduría que recorren por estos versos, por ejemplo?:

"Cuán dulcemente resuenan los pasos  
por la escalera hacia uno mismo.  
Se vuelve de los sueños de mundo y de riqueza  
a la humildad serena de la casa.  
Blanco papel, dama de noche y el tejado  
lo son ya casi todo y más no se desea.  
Casa de silencio ¿quién reconquistado  
y humilde no se postra?" (20)

Así, pues, la métrica de tipo tradicional y el verso libre largo han desaparecido prácticamente en este tercer ciclo. Prevalece y se instaura definitivamente el verso libre corto. No obstante, el compromiso entre la métrica tradicional y el verso libre podemos descubrirlo en un magnífico poema, cuya estructura formal es la del soneto sin llegar a serlo. Se trata del texto "Contemplación", de Elegía de Medina Azahara.

En la segunda etapa poética R. Molina se atrevió a crear si no estructuras métricas notables y desconocidas, sí, en cambio, poco corrientes en nuestra poesía de posguerra. Estas variaciones métricas pueden ser comprobadas, por ejemplo, en el poema "Costa del Sol" de A la luz de cada día.

(19) Manuel Mantero, Poetas españoles de posguerra, op. cit., p.363.

(20) De "La casa", en La casa, OP1/227.

El verso oscila durante esta etapa entre las dos sílabas y las veinticinco, como en:

"Cuando llego  
es tarde.  
Cuando salgo  
no hay nadie.  
Pienso,  
y me huye el pensamiento.  
Por eso  
llamo  
a mi destino  
Dafne.  
¡Oh laurel  
inalcanzable!" (21)

Y:

"Cayendo va con el trono azul abrumándole la  
/universaldelicia de su triunfo,  
no sé cómo, y lo llena todo al fin con su  
/maduraymelancólica soberanía." (22)

Versos con otras medidas son asimismo frecuentes. Aparte de los de siete, ocho, nueve, once y catorce sílabas, emplea nuestro poeta los de trece, quince y dieciocho sílabas. Todo ello, junto al versolibrismo que no llegará ya a ser versículo y estructuras métricas que recuerdan al hai-kú, indica que el verso en manos de R. Molina se convierte en materia dúctil y maleable:

"Ataraxia, sí. Tal la lección solemne  
que al oprimido, en gesto y silencio, solemne,  
con idioma de piedra, naturaleza impone." (23)

Por tanto, en esta etapa poética el verso ha cambiado: es menos exagerado y más concentrado, ya que

- 
- (21) "Destino", en A la luz de cada día, OP1/261.  
(22) "Fin del día", en A la luz de cada día, OP1/249.  
(23) "Cítica", en A la luz de cada día, OP1/268.

el ritmo corre al unísono de las ideas. Esto es, R. Molina ha conquistado entre 1950 y 1967 aquel ideal expresado en su artículo suyo de 1944 ya conocido por nosotros: "El pensamiento bello no necesita adornos; encubrirlo de centelleante ropaje de imágenes es velar su hermosura. Aquel que logre la belleza desnuda del pensamiento, puede desafiar los estragos del tiempo" (24).

¿Y eso es todo? No, sin duda. Cuando el poeta cordobés maneja unos materiales lingüísticos está creando sensaciones, ideas, sentimientos: una visión de la vida. Por eso, R. Molina, como todo verdadero creador, infunde vida al poema mediante el tono y el ritmo.

El tono tenue, concentrado y chispeante de vez en cuando, que ya venía de años atrás, alcanza, como veremos, sus máximas cotas en la segunda época de R. Molina, quien sigue exigiéndose un ritmo adecuado a este nuevo enfoque visionario acerca del mundo. El proceso comenzado allá por los iniciales años 40, donde la beatitud y asombro ante el mundo le arrastraban a emplear un tono exclamativo, himnico, caudaloso, si bien embridado, fue poco a poco condensándose hasta llegar a sus últimos días, pues las brechas abiertas por la vida, los desengaños y la falacia le conducen al yo poético a una visión más real, aunque el entusiasmo se mantenga en pie, pero ya no se hace tan presente como en aquellos poemas juveniles y de primera madurez. Así, comparando dos poemas con casi idéntico asunto, como "Elegía XX" de Elegías de Sandua y "Homenaje a Omar Khayyan" de Homenaje, observaremos, a pesar de su parecido, un estoicismo mayor en el poema de la segunda época que en el de la primera. Ello se detecta porque sintaxis y

---

(24) Cfr. "La estética del tomismo", Córdoba, 7-III-1944, p.3.

ritmo siguen dictados muy distintos, pues mientras el primero usa una entonación enunciativa seguida de la exclamativa, a modo de estribillo cuyo valor es intensificador y embriagador, y de un par de oraciones interrogativas, que tienen por misión resaltar una cierta inseguridad y apremio por vivir intensamente, el segundo invierte los polos: dominio del tono interrogativo, en primer lugar; después, el exclamativo. ¿Qué sentido encierra esa disposición? A mi entender, el hecho de que esté antes la pregunta que la invitación a la ebriedad vital, estriba en una mayor conciencia, en los años de la segunda época, del paso del tiempo, que ha rebajado el entusiasmo vital, aunque no haya desaparecido del todo, según dicen estas estrofas de los respectivos poemas mencionados:

"Dulce es vivir aunque se goce en vano,  
aunque se sufra en vano dulce es vivir,  
aunque el corazón sea como un fruto  
/envenenado,  
aunque el alma sea como la sombra de un  
/pájaro.

.....

¿Qué importa que la vida sea una cosa  
/superflua,  
qué importa esta inquietud sin nombre, esta  
/acritud  
extrañamente dulce de mortal primavera,  
si la vida se agita y canta en torno nuestro  
y entreabre las flores y los labios al beso?  
¿Qué importa todo al fin si la vida es tan  
/bella  
aunque se viva en vano...?"

Y:

"El arte de vivir ¿es distraerse  
en la filosofía divagante  
de conocer el mundo y conocerse?

.....

¿Hay para todo tiempo? Muerte augura  
su carrera fatal y esa promesa  
siempre se cumple, ay. Mortal criatura

a eternizarse aspira en la pavesa  
del minuto y tan vana tentativa  
le colma de fracaso y de tristeza.

¡Alegría de ser aunque se viva  
a irrefutable muerte condenado!  
¡Puro goce del alma irreflexiva  
....."

En efecto, si colocamos a una y otra orilla de 1950 los poemas que R. Molina creó, extraeremos este principio: mientras la vida gira en torno del "yo", a pesar de las caídas, una sensación de felicidad edénica, de pureza, y desgarramiento ante la imposibilidad de eternizar la belleza envuelven a los poemas de la primera etapa. En cambio, cuando la mirada a la realidad no cósmica, sino histórica (al hombre en cuanto tal) impera, un nuevo mundo se erige: resignación y tranquilidad de ánimo. Dicho principio se observa a través del t o y el ritmo. Veamos los más notables.

Si el poeta desea expresar la beatitud que le circunda y cierta complacencia con el destino, pero a la par deja asomar la protesta soterrada, el estatismo y dinamismo rítmicos irán entrelazándose monótona e inquietantemente, como en:

"Casi ahogada la voz, lánguidamente,  
decía que una vez sólo se vive,

la misma vieja voz que entre sus vinos  
en Egipto cantara." (25)

"La sabiduría está en saber poco como el  
/ruiseñor  
y la vida no es una máscara decrepita  
sino una doncella desnuda,  
una virgen color de trigo que sostiene en su  
/mano dorada  
la bella manzana del cielo." (26)

""¡Ay torre, mi dura torre,  
¿quién te ha vuelto tan sonora?  
Mi negra torre almenada,  
¿qué nube blanca te colma..?"" (27)

El movimiento de ondulación y vaivén que trasluce armonía y sosiego, y zozobra e intranquilidad, según los casos, puede verse leyendo, por ejemplo, los siguientes versos y estrofas:

"elevándose o descendiendo alternativamente  
/sobre los prados quietos y el  
/remolino salvaje del mar," (28)

"De la tarde a la noche, de la noche a la  
/aurora,  
de la sombra a la estrella, de la estrella a  
/la rosa,  
oh puro dios fluyente entre candidas  
/márgenes," (29)

- 
- (25) De "Variaciones en metro sáfico sobre una canción vulgar", en *Corimbo*, OP1/162.  
(26) De "En esta encrucijada...", en *Corimbo*, OP1/150.  
(27) De "Canción litúrgica. Homenaje a Don Luis de Góngora", en *Homenaje*, OP2/83.  
(28) De "Ars poética", en *El Río de los Angeles*, OP1/43.  
(29) De "Oda a A...", en *El Ríc de los Angeles*, OP1/44.

"baja del cielo al prado,  
sube del prado al cielo." (30)

"Soledad total  
de la noche al alba,  
del alba a la noche  
y del cuerpo al alma." (31)

"Los que se van miran ansiosamente.  
Los que se quedan callan y bajan la  
/cabeza." (32)

"De sol en sol, de cielo en cielo, se despeña  
/soberbia  
la nebulosa potencia del animal en celo." (33)

Por el contrario, el movimiento espiritual transferido a los versos que transcribiré es expresión de quietud y gozo. La serenidad es la nota predominante. No obstante, en las muestras del segundo período poético late una quietud vacilante y desesperanzada:

"¡Oh qué verde quietud! ¡Qué soledad  
perfumada! ¡Qué sombra  
de sotos plateados!" (34)

"En el instante en que nos encontramos  
detuvo primavera su curso delicado,  
quedó la primavera detenida  
en nuestro encuentro y todo lo  
/olvidamos." (35)

- 
- (30) De "Alba", en *Cancionero*, OP1/59.  
(31) De "Azotea", en *La casa*, OP1/230.  
(32) De "Balada", en *A la luz de cada día*, OP1/251.  
(33) De "Siesta", en *A la luz de cada día*, OP1/257.  
(34) De "Más allá de los arenales...", en *El Río de los Angeles*, OP1/17.  
(35) De "Elegía V", en *Elegias de Sandua*, OP1/84.

"¡Cuánta luz cuajada de espesa miel!  
¡Cuánta vida viviendo apasionadamente!  
¡Cuánta flor ofreciendo sus labios al goce  
que pasa como un viento juvenil entre  
/cálices!" (36)

"Cuán dulcemente resuenan los pasos  
por la escalera hacia uno mismo." (37)

"El cielo sin palabras de azul puro  
inunda nuestra casa. Está anclada  
en su onda virginal nuestra esperanza.  
Qué lejano su fruto y qué dudoso..." (38)

"Solo en la adversidad firme me encuentro  
porque el dolor convierte al hombre en piedra  
y piedra soy que gravitando cae  
al centro del dolor y allí se queda." (39)

Por último, el anhelo y una densa suma de sensaciones diversas (impotencia de captar lo inaccesible, imposibilidad de descubrir el misterio del ser, la inseguridad amorosa, la indecisión y titubeo, etc.), parecen ponerse de relieve, por el movimiento y tono presentes, en estos otros ejemplos:

"Mi alma balbucea como un niño los nombres de  
/las cosas y se embriaga,  
mi alma acepta los dones de la vida en dorado  
/racimo luminoso,  
con la ingenuidad de un niño, con la  
/simplicidad  
del niño que alarga confiado sus manos al sol,  
/a las nubes,

(36) De "Italia (Poema)", en *Corimbo*, OP1/171.

(37) De "La casa", en *La casa*, OP1/227.

(38) De "Consolación", en *La casa*, OP1/231.

(39) De "Elegía española", de "Elegíacas", en *Otros poemas*, OP2/232.

que tiende confiado sus brazos a distantes  
/jardines, a ríos  
/interminables," (40)

"Bésame ahora que es primavera  
y el chamariz canta y vuela en un árbol,  
ahora, amor mío, que estamos en mayo  
y zumban en el aire las abejas,  
ahora que todo es hermoso y feliz,  
ahora y no mañana,  
ahora y no luego." (41)

"¿A dónde iré? ¡Salir! Salir ardiendo  
a refrescar mis labios en el agua.  
Abandonar mi amor en el amor.  
Desnudarme de todos los ropajes.  
Ir desnudo; salir; qué importa dónde;  
qué importa para qué;

salir...

ahora..." (42)

"Yo suspiraba  
tocando casi la inasible luna  
tantos años soñada..." (43)

Así, pues, el tono que el lector de la obra poética de R. Molina percibe, es rico, variado y contradictorio. Al lado de la calma está la intranquilidad, junto al sosiego el desasosiego, con la dulzura la cicuta, la paz en convivencia con el drama, la justicia con la injusticia, y no sólo en posiciones maniqueas, sino en tensión, resuelta en síntesis armónica. Hay, en definitiva, una música que

(40) De "A la vida que es gracia", en *El Río de los Angeles*, OP1/18.

(41) De "Invitación a la dicha", en *Regalo de amante*, OP1/68.

(42) De "Llamada", en *Corimbo*, OP1/147.

(43) De "Isla del Guadalquivir", en *A la luz de cada día*, OP1/243.

va más allá del verso mismo y poema, donde cada palabra sería una nota himnica, trágica, elegíaca o estoica, que configura dos formas de cantar una misma realidad cosmovisionaria con voces distintas y múltiples, sencillas y contenidas.

## V.2. La morfología

Antes de poner de relieve el uso que del componente morfosintáctico realiza R. Molina, conviene advertir que nuestro poeta no se desvía tanto de la lengua estándar como para formular y desarrollar una gramática propia. Tan sólo nos interesa ahora estudiar ciertos fenómenos lingüístico-literarios que me parecen importantes y probar, mediante éstos, la clasificación que he dado a la totalidad poética del autor cordobés y analizar, a la vez, el comportamiento de su sistema poético.

### V.2.1. El artículo

Es corriente que R. Molina comience poemas con sintagmas nominales sin artículo (44). La ausencia en el interior del poema también constituye un rasgo relevante. Pongamos unos ejemplos pertenecientes a una

---

(44) Como es lógico, no me refiero a los vocativos: "Arboles de la Sierra que nos visteis pasar", de "Elegía III", en *Elegías de Sandua*, por ejemplo, sino a aquellos otros donde hubiera sido posible su presencia, como en: "Lluvia auroral alumbraba la frente de dormidos amores", de "Bucólica. Homenaje a Virgilio", en *Homenaje*.

y otra etapa poética, teniendo muy presente el momento en que fueron corregidos:

El primer caso podría ser esta estrofa:

"Amor florece en primavera  
como la rosa y los claveles.  
Qué flor la suya para quien  
vive en las cosas que florecen." (45)

Pero la primera versión dada como buena, del 17 de julio de 1948, y publicada en 1949, presenta esta forma:

"El amor crece en la ignorancia  
que tiene frondas siempre verdes.  
¡Qué flor la suya para quien  
vive sólo en las cosas que florecen!" (46)

El segundo de los casos es la siguiente estrofa tomada de un poema compuesto en 1946 y corregido en los finales años del poeta. Dice así:

"Arboles y casas se disolvieron aquella mañana  
/de niebla  
en que apoyados en una baranda de escarcha  
/sabíamos,  
sin verlo, que un río arrastraba hacia mares  
/azules  
-según nos dijeron- los rojizos despojos de  
/otoño." (47)

---

(45) De "Chansoneta", de "Lírica externa", en *Otros poemas*, OP2/271.

(46) Fue publicado por vez primera en la revista norteafricana *Al-Motamid*, n° 17, junio 1949, s.p.

(47) De "Elegía de las grandes nieblas. Homenaje a Jesús de las Cuevas", en *Homenaje*, OP2/158.

Mas su primera redacción conocida aparece de este modo:

"Los árboles, los viejos caserones,  
se disolvieron aquella mañana de niebla  
en que apoyados en una baranda de escarcha  
sabíamos -sin verlo- que un río arrastraba  
/hacia mares que nos dijeron azules  
los rojizos despojos del Otoño  
desgajado en el Norte por el hacha de los días  
/helados."

Hay, en cambio, casos donde R. Molina hace un uso aparentemente indistinto de la presencia y ausencia del artículo, como en los versos 17-19 y 46-47 del poema "A la vida que es gracia" de El Río de los Angeles:

".....  
y sea tu voz un murmullo  
en el que todo cante,  
como el torrente que arranca acentos a las  
/márgenes,  
como el mar que estrella su espuma en las  
/rocas,  
como la hierba  
.....  
como el buey que hace estremecerse el ramaje  
.....  
Como arroyo montaraz entre riscos,  
como estruendoso torrente entre jarales,  
corre, corre, oh agua pura de la vida  
/reflejando paisajes diversos:  
el soto amarillo, la huerta en flor y el  
/molino." (48)

---

(48) Cfr. OP1/18.

O en estos otros versos:

"Otra vez, un jilguerillo  
cantó desde oscura rama  
sobre leve tema, nada  
alegre ni triste: bello.  
Nos detuvimos.

Cantar  
del jilguero, cuán hermoso  
goteabas por la sombra..." (49)

En esos casos (cualquier lector de la poesía de R. Molina podría aducir bastantes más), podemos preguntarnos: ¿Hay algún motivo especial por el que el poeta actúe de una u otra forma?; ¿existen ahí contrastes y diferencias semántico-estilísticas, donde alternan "Ø"/"el"/"un"?; en suma: ¿cuál es la lógica determinante en unos y otros usos?

Según la doctrina más extendida sobre el artículo, la oposición "un" / "el" remite a la indeterminación / "determinación", y la pareja "el" / "Ø" a los conceptos de existencia / esencia, respectivamente. En otros casos -se dice- la presencia del artículo es opcional. La alternancia, pues, "Ø" / "un" / "el" presente en los versos señalados se da también en el sistema español. Desde ese punto de vista parece que nuestro escritor se ha regido por dicho sistema. Sin embargo, la opción que realiza Molina entre "el" / "Ø" no responde a los conceptos de existencialidad o esencialidad, ni a los de determinación o indeterminación, sino que revela emoción, producida por el reconocimiento de la restricción que la presencia de "el" comportaría. Otras veces, la presencia o usencia del artículo se

---

(49) De "Ir", en Elegía de Medina Azahara, OP1/217.

debe a necesidades rítmicas. Así, si permutáramos los versos 46 y 47 de "A la vida que es gracia" por:

"Como el arroyo montaraz entre riscos,  
como el estruendoso torrente entre jarales,"

la musicalidad precipitada de los versos se remansaría y entraría en conflicto con la fluidez que el poeta quiere otorgarles.

De otra parte, en el poema "Ir", la oposición "un" / "el" indica no actualización o presentación, etc., sino que el poeta se ha dejado arrastrar por otras causas. Nada especial hay que decir de "Otra vez, un jilguerillo...", pero sí de "Cantar del jilguero". En este uso la presencia de la categoría funcional "el" responde a la voluntad de aprisionar no el canto de "este" jilguero, sino el del "ente" jilguero; o sea, el de "todos" los jilgueros.

Por tanto, nuestro escritor, sin salirse de las posibilidades que le ofrece la lengua, se ha desviado de la misma en su actuación por necesidades expresivas de su visión del mundo (50).

#### V.2.2. El sustantivo

Si cada poeta, generalmente, tiene una manera particular de entender la vida, lógicamente habrá de plasmarla en su forma de expresión. Uno de los elementos por los que se manifiesta la visión del

---

(50) Manuel Mantero supone que la supresión ocasional del artículo, en esos casos, se debe posiblemente a influencias de Cernuda más que a las de los poetas barrocos. Cfr. *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 533.

mundo es, como se sabe, el sustantivo. La proporción cuantitativa y el predominio de las clases del sustantivo es un medio para determinar si existe relación estrecha entre los dos planos del sistema poético creado por su autor.

R. Molina somete al sustantivo, en cuanto a la cantidad, a tres procesos claramente diferenciados. Durante los dos primeros ciclos de la primera etapa poética, la verbosidad moliniana es notable. El empleo del sustantivo llega a límites insospechables, según puede comprobarse leyendo los poemas de ese tiempo. Pero ya en el tercer ciclo de esa misma etapa el uso del sustantivo es ponderado. El descenso continuará en la segunda etapa poética hasta llegar a sus poemas de carácter sentencioso.

La evolución no es de extrañar, puesto que está en armonía con los cambios de actitud ante la vida. Si el himno, la oda o la elegía rondaban en torno del "yo en el mundo" durante la primera época, en la segunda girarán alrededor de "los otros y yo". Por tanto, la efusión íntima dará paso al canto de las cosas de los demás sin olvidar el "yo". Ello implica una mayor moderación manifestada en la extensión del poema y, por ende, en el número de los sustantivos. (Naturalmente, no siempre, la relación entre extensión poemática y cantidad de sustantivos hay que considerarla en términos de causa-efecto, sino en términos de proporcionalidad.)

Por lo que respecta al tipo de sustantivo, el concreto domina en esta poesía, mientras que el abstracto le sigue a gran distancia. La causa última hay que hallarla en este principio: transfiguración de las ideas en cosas. Es decir, R. Molina emplea aquel sustantivo cuyo contenido sea experimentable. Así, cuando nuestro poeta habla del amor, no divaga por el

mundo de la abstracción, sino que se circunscribe a lo que se da en el espacio y en el tiempo. Esta especificación, ya sea en relación con el "yo", ya sea con "el hombre histórico", implica una doble consecuencia: los sustantivos abstractos pierden su naturaleza en tanto en cuanto no se quedan en el mundo de la abstracción sino en el de la experimentación, como el lector podrá observar, por ejemplo, en:

¡Ay la hoja rosa  
cogida en el almendro florecido en la sombra!  
¡Ay la hoja blanca  
cogida aquella noche de luna al arbolillo  
de mi alma!" (51)

Fijémos en el nombre "alma". Molina no se está refiriendo a algo que no está dentro del espacio ni del tiempo y, por tanto, no experimentable, sino a algo que implica un contenido concreto y específico: el ser del hombre. Por tanto, esta transmutación de las ideas y conceptos en realidades determinadas me parece un rasgo relevante de esta poesía. La segunda consecuencia: el poeta cordobés hace una poesía realista, tanto de las cosas, como del hombre. Y ello, desde prácticamente los albores de su poesía, adelantándose así a ciertos poetas "realistas" de la posguerra, según demuestra la cronología de los poemas de R. Molina.

Este principio permanecerá invariable a lo largo de la carrera del cordobés. Sólo cambiará la clase de concretos, cuando el segundo elemento del binomio "yo y mis circunstancias" esté en situación de dominio:

---

(51) De "Temo que si le hablo...", en Cancionero, OP1/62.

"El corazón vende sus joyas falsas.  
Los ingenieros, arquitectos, empresarios  
están seguros y satisfechos en sus sillones.  
La fe es un prodigioso equilibrio de  
/alambres." (52)

O en:

"Vinieron con los fríos y las lluvias  
desde pueblos de cal y de naranjos  
a vender unas mulas o traer  
un tractor." (53)

Esos y otros sustantivos relacionados con la vida del hombre en su realidad cotidiana, inencontrables prácticamente en la primera época de Molina, muestran que su poesía se ha hecho más de "tejas para abajo". Sin embargo, el principio axial es uno.

#### V.2.2.1. El diminutivo

Esporádicamente se descubren en esta poesía de Molina sustantivos con formantes facultativos del tipo "-illo", "-ito", como "arbolillo", "polvillo", "gotillas", "librillo", "jilguerillo", "hojitas", "llamita", "patitas"..., o con el infijo "-(e)c-": "vientecillo"... El uso de esos sufijos e infijos es normal. Pero lo que ahora nos importa es analizar su valor estilístico.

---

(52) De "Ciudad por la tarde", en Corimbo, OP1/172.

(53) De "Campesinos andaluces", en Elegía de Medina Azahara, OP1/219.

Está claro que, cuando el poeta se sirve de ellos, no sólo se desea marcar un contenido nocional de pequeñez y afectividad, sino que, ante todo, el poeta se vale de ese medio para crear una atmósfera especial que envuelve y llega a afectar al poema entero. Así, en los siguientes casos, por ejemplo, la intención semántico-estilística del escritor cordobés no se comporta con el mismo fin:

"Sin embargo, en sus manos y en sus labios  
he visto un resplandor al alma semejante,  
por eso aspiro la hoja verde y fría  
de cinco hojitas.

.....

¡Ay la hoja rosa  
cogida en el almendro florecido en la sombra!  
¡Ay la hoja blanca  
cogida aquella noche de luna al arbolillo  
de mi alma!" (54)

"La cabaña de adelfas  
temblaba a la llamita vacilante  
del pequeño candil. Y todo aquello  
se deshacía a nuestros pies y rehacía  
en un juego nocturno que a muchos parecía  
dramático y gracioso como la vida." (55)

"Todo existe y redéale y reclama  
palabras tuyas que no hablen de él.  
¿Qué espesa, íntima miel,  
le aprisionó, tal mosca  
golosa, las débiles patitas  
de la inspiración?" (56)

---

(54) De "Temo que si le hablo...", en *Cancionero*, OP1/61-62.

(55) De "Isla del Guadalquivir", en *A la luz de cada día*, OP1/242.

(56) De "Leyendo a un poeta", en *A la luz de cada día*, OP1/259.

Al leer esos versos en su contexto, percibimos distintos efectos producidos por los apreciativos: una cierta compasión ante el temor y timidez manifestados por el yo poemático resalta en el primer ejemplo; además, ahí quiero observar amor por las cosas y seres frágiles, que son los que dan la felicidad al poeta Molina. En el segundo, el apreciativo "llamita" sirve para intensificar la fugacidad y disipación de la luz; de ese modo, la alucinación adquiere más vigor. Y en el último caso es palpable un sentimiento de ironía.

Por tanto, el uso que hace R. Molina de dichos formantes facultativos no resulta tópico; por el contrario, el emplazamiento oportuno en el poema y los distintos valores adquiridos manifiestan la habilidad del poeta cordobés en el manejo de la lengua, al tiempo que, como el empleo es más recurrente o pródigo en la primera etapa poética que en la segunda, se convierten en signos de la mutación cosmovisionaria que sufre nuestro escritor en su vida.

### V.2.3. El adjetivo

Poca cosa hay que señalar en esta poesía, por lo que respecta a los calificativos, tanto desde el punto de vista de su posición con relación al sustantivo, como desde el de su acumulación, significación, etc. Adjetivos explicativos, especificativos, descriptivos, epítetos..., pululan por aquí y por allí. Sin embargo, R. Molina posee la virtud de adjetivar justamente, pues nunca sus adjetivos deslumbran, sino que mantienen el equilibrio clásico, como probarían los siguientes ejemplos: "verde quietud", "quietud vegetal", "lluvia auroral", "dormidos amores", "delicioso y doloroso asedio",

"cruel y dulcísimo dios", "palabra honda", "mano delicada", "duras faenas", "manos ajenas", "hondo abismo", "hierbas olorosas", "puras lágrimas", "breve, gentil, hermosa primavera", "árboles mágicos", "azules ondas", "eterna armonía, "claro fuego", "ojos verdes", "leve frescura", "torrente divino", "río illustre", "fría muerte", etc.

A pesar de ello, he observado un rasgo en la poesía total de nuestro autor que aparece constantemente, ya desde sus raíces mismas y poemas más tempranos. Me refiero al adjetivo con valor adverbial. Este adjetivo se muestra de dos maneras: como adjetivo atributivo-adverbial y como adjetivo adverbial propiamente dicho. El primero funciona como modificador del verbo y del sustantivo al mismo tiempo. Es el llamado complemento predicativo. El segundo modifica sólo el verbo, sin referencia al sustantivo, que bien podría transformarse por su adverbio correspondiente, pero el verso perdería fuerza. Así, sin ánimo de exhaustividad, los hallamos en los siguientes versos:

"del niño que alarga confiado sus manos al  
/sol, a las nubes" (57)

"que en los avellanares se despeña  
/estruendoso," (58)

"Las adelfas, de púrpura estallantes,  
vibraban silenciosas y hasta pálidas" (59)

"Era bello ir solamente  
por ir, pasar sin quedarse,  
sin querer nada, vagando

(57) De "A la vida que es gracia", en *El Río de los Angeles*, OP1/18.

(58) De "Elegía VII", en *Elegías de Sandua*, OP1/87.

(59) De "Psalmo XLIV (Ganymedes)", en *Psalms*, OP2/59.

vago, de paso, a través  
de la mañana dorada;" (60)

"Claro mana de mí lo oculto en ondas,  
en rama floreciente al aire bello." (61)

El hecho no tendría ningún valor estilístico si no fuera por el empleo desmesurado que de él hace nuestro poeta. Pero es que, además, R. Molina lo usa con una doble intención. En primer lugar, su carácter abarcador e intensificador acrecienta la visión realista de la vida. En segundo lugar, con él R. Molina pretende marcar la fugacidad, tanto rítmica, como temporalista de las cosas.

#### V.2.4. El pronombre

Se ha considerado la poesía de este poeta como una poesía eminentemente egotista. Sin contradecir totalmente esa afirmación, sí quisiera matizarla. Una afirmación de tal calibre nos conduciría inevitablemente a no entender una parte de la poesía total del cordobés o nos arrastraría a tener una idea pobre de dicho universo poético.

Ciertamente, considerando la categoría gramatical en Molina, la cosa cambia. Es evidente que el "yo" domina en la primera época del autor; de donde se infiere una presencia del nombre o pronombre personal "yo" en situación de dominio. Sin embargo, una vez que desembocamos en los primeros años de la década de los 50 y hasta el final de la vida de R.

(60) De "Ir", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/217.

(61) De "Claro mana de mí. Homenaje a Eduardo Carranza", en *Homenaje*, OP2/127.

Molina, el "yo" protagonista del poema queda solapado y en un segundo plano o equiparado a "los demás". Desde esa perspectiva, el ojo del lector no ve ya tanto al "yo" poético ni el oído lo oye con la insistencia con que se le escuchaba en la primera época. Mejor dicho aún, se le siente y se le ve pero ahora queda relegado a un segundo plano, en el fondo.

El cambio producido se ha debido a la técnica del distanciamiento y objetivación (62) empleados por el autor de *Elegía de Medina Azahara*. Como dice C. Bousoño, mediante ese medio el "tú" y el "nosotros" son testaferreros del "yo" poético, cuya función es la de objetivar. Por tanto, siguiendo con Bousoño, el poeta se desdiviniza, porque ya no ve el mundo a su través, aunque -insisto- no ha desaparecido del poema, sino mediante el hombre en cuanto tal.

Tal realidad conlleva: empleo de locuciones y frases hechas, desaparición casi total de los signos de exclamación, el brillo (nunca, por supuesto, esplendoroso, si bien con "splendor" interno siempre), queda aún más apagado, el dolor no le arranca palabras de protesta escandalosa... Todo llega a poseer el equilibrio armónico apetecido, aunque existan poemas desafortunados.

Así, pues, el que no se haya analizado estas características es lo que ha empujado a que se hable del paso del "yo" al "nosotros" como un acercamiento a la poesía "social", o que se haya puesto el dedo más en el lado de la poesía "egotista" que en la "social", o se haya creído (en el caso del libro *Homenaje*) que nuestro autor se dirige siempre a un determinado interlocutor conocido y concreto o a un maestro

---

(62) Véase, para el procedimiento, Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, t. II, Madrid, Gredos, 1970, pp.289-291.

dilecto de R. Molina por la mera particularidad de nombrarse al homenajeado. Nada de ello ocurre, como se podrá comprobar en los siguientes ejemplos y en otros. Así, en:

"Yo os aborrezco, carreteras polvorientas,  
huertos amurallados,  
jardines protegidos por verjas puntiagudas,  
y sólo a ti te amo,  
campo libre, sin lindes ni cercados,  
a ti, torrente que te das a todos,  
a ti, sereno cielo sin fronteras..." (63)

Y en:

"Sólo este nombre, rayo y caos, Ricardo,  
/sangre y cedro, ímpetu y visión, mi  
/nombre." (64)

O:

"Y sin saber siquiera el color de tus ojos,  
ni la roja dulzura de tus labios  
ni la esbeltez graciosa de tu cuerpo  
ni la hermosura oculta de tu alma  
te amé." (65)

Frente a:

"Mientras otros en las ciudades, aplaudidos  
como tenor de moda, recogían el triunfo,  
tú, lento por la luna, a tu casa volvías  
desde la reja del amor nocturno." (66)

- 
- (63) De "Paseos", de "Lírica externa", en *Otros poemas*, OP2/278.  
(64) De "Salmo", en *Tres poemas*, OP1/131.  
(65) De "El encuentro", en *Regalo de amante*, OP1/67.  
(66) De "Retrato de un poeta (1910)", en *Corimbo*, OP1/151-152.

Y:

"Solo caminas pero tú no quieres  
ir solo, sino hombre entre los hombres,  
y descubrir a todos, velo a velo,  
el corazón ardiendo de hermosura" (67) \*

O:

"Quiero volver a mí como regresa  
a su casa cerrada el peregrino  
.....  
Y no enciende la luz, ah no, por miedo  
a descubrir que todo sea distinto,  
y en la desierta oscuridad resbala  
de una lágrima ardiente el hondo  
/brillo..." (68)

O:

"Yo no. Yo soy uno más tan sólo;  
uno más, pero tal sonoro espejo  
realidad aprisiono,.....  
.....  
Adormecido entre putas y estrellas,  
acodado en el frío mostrador  
el camarero ocioso espera el alba." (69)

- 
- (67) De "Semana Santa en Puente Genil. Homenaje a Juan Rejano",  
en *Homenaje*, OP2/118-119. °  
(68) De "El regreso. Homenaje a Luis Rosales", en *Homenaje*,  
OP2/119.  
(69) De "Meditación poética. Homenaje a Mariano Roldán", en  
*Homenaje*, OP2/176.

De esta categoría gramatical hay que resaltar en la poesía de R. Molina dos de sus constituyentes desinenciales: el tiempo y el aspecto verbales. Para él, consecuente con su forma de ver la vida, el único tiempo que existe es el presente, porque pasado y futuro poseen el mismo valor: son muerte. En el instante, pues, encerrará su cosmovisión, según demuestran estos ejemplos:

"Este minuto inmenso como el mundo  
donde todo palpita y cabe, es ahora mío." (70)

Por eso, exclamará igualmente:

"¡Cuánto vale el instante ligero!  
Su fugacidad más que un "siempre"  
me prende en su red de delicias  
y en su verde frenesí silvestre." (71)

O para decirlo con más contundencia:

"¡Ah! ¿Qué hacemos entonces? ¿Qué esperamos?  
Espejo es el pasado del futuro.  
Sí; mas ¿por qué apenarse, si de nuevo  
ríe primavera?" (72)

Según, pues, este sistema y visión de Molina, el instante irrepetible de la conciencia y el instante exterior, igualmente irrepetible, se erigen en el fundamento de la poesía moliniana, dado que se trata de una poesía realista que parte de lo concreto y de

---

(70) De "Ciudad por la tarde", en *Corimbo*, OP1/172.

(71) De "Don de una isla. Homenaje a André Philip", en *Homenaje*, OP2/172.

(72) De "Cuán silencioso reino...", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/199.

un "aquí" y un "ahora". Se trata, en definitiva, de trasladar al poema el matiz captado en el momento. Igualmente, en un sistema poético como éste, donde continuamente se habla del tiempo, tanto desde el punto de vista generador, como destructor, no podía faltar la constante presencia de verbos que connotan y denotan fuga, acontecimiento, abandono, evasión, sueño, mirada...; pero, en unión indisoluble, equilibrada y armónica, tampoco faltan sus opuestos: quietud, vigilia, realidad...

Además del presente, el imperfecto y el pretérito perfecto simple o indefinido dominan en otra amplia zona de la poesía de R. Molina. En este sector la memoria y el recuerdo reviven hechos y experiencias pasadas mediante la técnica de la narración. Por eso, en el segundo ciclo poético de la primera etapa poética moliniana el poema va adquiriendo aire narrativo, como en:

"Oh tú que una mañana -se diría esta misma-  
paseaste conmigo, de mi brazo, mirando  
los ojos remolinos estrellarse en el puente  
que custodia impasible un arcángel de mármol.

Todo era igual. Diríase que no ha cambiado  
/nada.

.....

Todo es igual. Diríase que no ha cambiado  
/nada.

.....

Imposible. Aquel tiempo ya pasó para  
/siempre." (73)

Consecuentemente, si en esta poesía domina el presente, su autor, para enfatizar incluso más ese

---

(73) De "Elegía XVII", en *Elegías de Sandua*, OP1/100.

tiempo, concederá gran relieve al aspecto verbal, sobre todo, al durativo o reiterativo; a mayor distancia le sigue el resultativo. He aquí unos cuantos ejemplos:

"y aunque seguimos paseando por la orilla del  
/río," (74)

"Sólo yo estoy despierto  
en mi casa dormida,  
con este amor que está  
desgarrando mi vida," (75)

"Uno del otro desde  
la mañana a la tarde  
camino solitario  
que vas soñando, lento, a los lagares." (76)

"El soto está secándose al borde de la  
/acequia." (77)

Esa constante me parece que tiene una intencionalidad clara: la de aprehender el instante pero, a la vez, señalar y marcar el transcurso del momento.

En estrecha relación con el fenómeno que acabamos de examinar se encuentra la forma modal del gerundio. De él hay que subrayar tanto el persistente empleo que de él hace Molina, como su posición en el poema.

Nuestro poeta suele usarlo inadecuadamente, desde un punto de vista de la norma. Así, por ejemplo:

---

(74) De "Aquel árbol...", en *Cancionero*, OP1/62.

(75) De "La luna, sí, la luna...", de *Cancionero*, OP1/63.

(76) De "Camino de Santa Ana", de "Cordobesas", en *Otros poemas*, OP2/213.

(77) De "La Fuente del Elefante (Sequía)", de "Cordobesas", en *Otros poemas*, OP2/214.

"torres de Córdoba soñando  
en la dorada decadencia  
crepuscular; amores, flores,  
estrellas, cantando en la almena" (78).

Otras veces su uso sigue el dictado de la norma:

"Acaso el matrimonio campesino  
de dura mano y tez de terciopelo  
o quién sabe si yo mismo evadiéndome  
de todo y sin embargo luchando por quedar en  
/todas partes." (79)

En unos y otros casos cumple una función. A mi entender, estriba en el deseo de alargar la acción y extender el tiempo, de acuerdo con el principio en que se apoya el sistema verbal de esta poesía. Si la intención no fuera esa, es seguro que R. Molina habría empleado otras estructuras equivalentes, como: oración de relativo, coordinadas copulativas, etc. Pero, de haber actuado así, el valor aspectual durativo se habría esfumado, al igual que la doble sensación de aprehensión y fugacidad del tiempo o vida.

La posición que ocupa el gerundio, ya en su uso correcto, ya en el "incorrecto", dentro de la poesía de R. Molina es otro de los rasgos relevantes, según se ha podido comprobar tanto en algunos de los casos ya expuestos, como en estos otros:

1. Gerundios en posición final del verso:

"los vientos errabundos clamando,  
/aullando," (80)

"la sombra de su sombra persiguiendo," (81)

---

(78) De "Homenaje a Catulo", en *Homenaje*, OP2/74.

(79) De "Sábado de Pasión", en *A la luz de cada día*, OP1/248.

(80) De "El fuego nocturno (Fragmento)", en *El Río de los Angeles*, OP1/47.

(81) De "Oda a Gerardo Diego", en *Corimbo*, OP1/167.

"El tigre herido,  
el ruiseñor sangrando." (82)

"Mira la vieja y seca gitana al aire libre  
/guisando  
entre densa humareda que difunde aroma de  
/bosque." (83)

2. Gerundios en posición inicial del verso:

"cantando va la gloria que la hiere." (84)

"¿Por qué me pierdo entre los verdes árboles  
alargando a su sombra turbadora mis  
/brazos?" (85)

"¿Por qué se complacían en ir tristes  
olvidando la hora y el lugar, escoltando" (86)

"¿No sería mejor quedarse  
viendo y oliendo las rosas?" (87)

El hecho no lo creo arbitrario o gratuito, sino que responde al principio que estamos desarrollando: la de alargar la emoción temporal, pero también -pienso- responden a la musicalidad de oleaje y a la misma visión particular que tiene el poeta del mundo: incesante movimiento vital. Esa prolongación o despliegue y repliegue temporales pueden detectarse, en general, cuando R. Molina coloca cualquier verbo al principio o final del verso, según puede observarse en, por ejemplo:

- 
- (82) De "Verano", en *A la luz de cada día*, OP1/251.  
(83) De "Extramuros. Homenaje a Ricardo Sola", en *Homenaje*, OP2/143.  
(84) De "El herido", en *Corimbo*, OP1/158.  
(85) De "Elegía II", en *Elegías de Sandua*, OP1/82.  
(86) De "Requiem", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/216.  
(87) De "Campo de la Merced. Homenaje a José Luis Cano", en *Homenaje*, OP2/125.

"para ver el paisaje que fuera de mí se  
/prolonga." (88)

"alabanza nocturna a Dios elevan," (89)

"La noche enseñoreaba  
las calles. He salido al alba  
por los tejados. Ulises  
navegaba hacia Sirio. He salido" (90).

Y:

"la ciencia profunda del cielo se  
/condensa." (91)

"y sorbo a sorbo en ellos apuraron" (92).

Por último, hemos de señalar que el imperativo es una forma modal que está muy presente, ante todo, en la primera época poética del autor cordobés. Ello nos parece natural, pues es durante ese tiempo cuando R. Molina ve la vida a través del "yo". Por eso, el apremio e invitación, el ruego y la imprecación, son relevantes; en cambio, en la segunda época su presencia ya no constituye un rasgo caracterizador. He aquí solamente unos ejemplos:

"Acércate al amor,  
acércate al brocal maravilloso  
de mi corazón." (93)

"Estréchame en tus brazos, amor mío," (94)

- 
- (88) De "En esta encrucijada...", en *Corimbo*, OP1/149.  
(89) De "Memoria del amor", en *Corimbo*, OP1/156.  
(90) De "Canción", en *A la luz de cada día*, OP1/240.  
(91) De "En esta encrucijada...", en *Corimbo*, OP1/151.  
(92) De "Vino antiguo", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/198.  
(93) De "Esta tarde...", en *Cancionero*, OP1/60.  
(94) De "Mayo", en *Regalo de amante*, OP1/71.

"Ven y dime que tú también me amaste  
/entonces" (95)

""¡Ah, espera, espera un poco! ¡No me arrebatas  
/todavía a tu cielo!"" (96)

"haz, Dios mío, que sea humano mi poema" (97)

#### V.2.6. El adverbio

Ni que decir tiene que en una poesía como ésta, realista y enraizada en un "aquí" y un "ahora", esos adverbios adquieren toda la fuerza clásica del "hic et nunc":

"¡Amame!  
¡Ahora y no mañana; ahora y no luego!" (98)

O en:

"Ahora que las hojas recubren las ramas,  
ahora que renacen remotas fragancias,  
valles y fuentes puros,  
tenemos que separarnos." (99)

Mas, como estamos ante una poesía eminentemente contradictoria, los opuestos no podían faltar. De ahí que los adverbios "allí", "entonces", etc., ocupen un lugar preeminente en ella:

---

(95) De "Elegía VI", en *Elegías de Sandua*, OP1/86.

(96) De "Psalmo XLIV (Ganymedes)", en *Psalms*, OP2/58.

(97) De "Psalmo IX (Las primeras lluvias)", en *Psalms*, OP2/18.

(98) De "Invitación a la dicha", en *Regalo de amante*, OP1/69.

(99) De "Despedida", de "Líricas", en *Otros poemas*, OP/255.

"No ha de arribar allí navío  
ni desnudo náufrago: todo  
en su pasado yace incólume." (100)

"No allí tan sólo, sino en el vago  
alrededor de todas las cosas," (101)

Podríamos, pues, decir sin resabios que la poesía de Molina es deíctica, concorde con el principio común visionario "yo y mis circunstancias."

Otro adverbio con matices y valores muy dispares empleado constantemente por nuestro poeta es "ya". Su uso y lugar en el poema nunca son extemporáneos, pues unas veces marca el final de un corte temporal o culmen de un proceso:

"Los que lean mis Elegías cuando yo esté ya  
/muerto (102)

O:

"que cual agua caída  
o música pulsada  
ya es imposible recoger con la soñante mano  
/del recuerdo." (103)

A veces ese adverbio sirve para indicar el aspecto incoativo de la temporalidad o para enfatizarlo:

"Ya se anuncia en el aire la Cuaresma." (104)

- 
- (100) De "Ejercicio espiritual", de "Líricas", en *Otros poemas*, OP2/257.  
(101) De "Himno a Satanás. Homenaje a Carducci", en *Homenaje*, OP2/90.  
(102) De "Elegía XII", en *Elegías de Sandua*, OP1/95.  
(103) De "Nombre y recuerdo", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/193.  
(104) De "Semana Santa en Puente Genil. Homenaje a Juan Rejano", en *Homenaje*, OP2/118.

Y:

"Amanece en las calles. Córdoba se despierta.  
Ya es de día. Te amo.  
Ya van camino del río los areneros" (105)

O se emplea para señalar la transfiguración de cosas, seres....:

"Y Ganimedes, ya sin ecos de sí mismo," (106)

Y todavía en:

"Luego vendrá otra vez Semana Santa  
primaveral angustia diluyendo  
por el aire templado, a coronarnos  
con nuestra infancia, vuelta ya corona" (107).

Por tanto, un inventario exhaustivo y completo de todos los momentos del "ya" en la poesía de Molina nos ofrecería esos valores estilísticos o acaso alguno más, pero con menor relevancia, como: marcar un punto o momento muy distante del presente:

"Yo paso con el tiempo y con él vuelvo.  
Evoco aromas idos; el jardín  
revive en flor. Recuerdo el verde río,  
el balcón y la casa en que nací.

Y aunque soy, ya fui. Soy ser frustrado.  
¿Dónde están ya la torre y sus vencejos?  
He pasado con ellos, como el agua  
por las acequias del Genil ligero." (108),

---

(105) De "Elegía XVII", en *Elegías de Sandua*, OP1/99.

(106) De "Psalmos" XLIV (Ganimedes)", en *Psalmos*, OP2/68.

(107) De "Semana Santa en Puente Genil. Homenaje a Juan Rejano", en *Homenaje*, OP2/118.

(108) De "Tierra natal. Homenaje a Manuel Reina", en *Homenaje*, OP2/91.

o señalar la tensión:

"Estoy desnudo, el sol con fuego dice  
cuanto diría el hombre enamorado.

.....

Ya no necesitamos las palabras.

Ya basta el sol que besa, basta el río  
que nos lleva en sus ondas lentamente,

y el viento que los ojos acaricia,

la verde sombra que en la boca tiembla." (109)

Otro adverbio con el que R. Molina alcanza cotas poco trilladas es la negación "no". El uso reiterativo en un mismo poema -en el caso concreto de la "Elegía IV" de *Elegías de Sandua*, anafórico- se constituye en un rasgo de belleza inusitada, como ha visto Manuel Mantero (110). Pero la negación también puede alcanzar al sustantivo:

"La luna no, naranja moribunda  
que se diluye pálida en la noche;  
no el suspirar del agua en la salvaje azuda  
ni los impenetrables dioses del bosque.

El cielo no.....

No el rocío,

no el aire vago ni el silencio loco,  
no hogareño rosal ni agreste pino...

Nada queremos. Fuimos de todo y exigimos  
que todo sea nuestro." (111)

---

(109) De "Desnudo", en *Corimbo*, OP1/148-149.

(110) Cfr. Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op.cit., p. 340.

(111) De "Los inconstantes. Homenaje a Verlaine", en *Homenaje*, OP2/88-89

Con la negatividad R. Molina está expresando la condensación más absoluta del No-Ser. Para dicha afirmación me apoyo, por ejemplo, en la estructura primitiva de la "Elegía IV" (112), así como en las estructuras binarias negativas recurrentes en su poesía: "Ni flor ni amor.", "La casa no vive ni muere.", "Ni día ya ni aventura nocturna", "Ni cólera ni dulzura.", etc. En todos esos ejemplos, como en otros, el efecto del redoble y reiteración del adverbio propicia una sensación de vacío y atmósfera destructora. Es como si a nuestra pregunta mental se nos respondiese con el silencio o la negación.

Finalmente, otro adverbio que adquiere estatuto especial en la poesía de Molina es el comparativo "tal", como indican las siguientes muestras:

"Herido, herido, herido canta dulce,  
tal ruiseñor de amor en la enramada," (113)

"el rostro ensombrecido,  
tal una rosa oscura." (114)

"Alrededor del muro, el descampado  
extendía su inmenso desconsuelo,  
tal fiera montaraz que se desangra" (115)

"Tal si hubiera nacido entre sueño y vigilia,  
linda con lo gratuito y con lo  
/necesario," (116)

---

(112) Recuérdese lo dicho sobre este poema en el cap. I de esta parte de la tesis. Allí interpreté la presencia de la conjunción "sino" como resalte de la simbolización del deseo. Su sustitución por el adverbio "no" produce el efecto ahora indicado.

(113) De "Herido", en *Corimbo*, OP1/157.

(114) De "La tierra...", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/202.

(115) De "El huerto", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/203.

(116) De "El patio", en *La casa*, OP1/229.

"Tal virgen, recogí mi voz en el  
/silencio" (117)

"¿Qué importo yo? De mí brotan los versos  
tal las hojas del árbol, o las ondas" (118).

Los ejemplos podrían conformar varias páginas con muestras de ese adverbio. Basten las señaladas como pruebas suficientes.

Si el lector se ha percatado del lugar en que se encuentran los casos extraídos, habrá observado que todos los casos pertenecen al tercer ciclo de la primera etapa poética de Molina o a la segunda. La razón está en que nunca antes lo empleó Molina. Cuando nuestro poeta lo usa en poemas anteriores al tercer ciclo de la primera época poética, es que R. Molina ha corregido el poema después de ese momento fronterizo.

¿Y cuál es la causa de dicha incorporación a partir del momento señalado? M. Mantero afirma que nuestro poeta lo incorporó a su sistema poético influenciado por Cernuda. Sin desmentir ni confirmar la hipótesis, me parece que el uso necesita otra explicación. En efecto, cuando R. Molina lo incorpora a su sistema poético en los finales de los 40 y lo prodiga en los años siguientes hasta el final de su vida, se ve ya un cambio en su sistema visionario, intensificado algunos años después. El concepto del tema del tiempo adquiere ahora en la conciencia del poeta un carácter más destructor que el que había tenido en los años precedentes. Así, pues, para poder marcar mucho más la transitoriedad y la brevedad de la vida, R. Molina se ve impelido a adoptar una expresión en consonancia con la variación visionaria producida.

---

(117) De "Ars poética", en *A la luz de cada día*, OP1/239.

(118) De "Meditación poética. Homenaje a Mariano Roldán", en *Homenaje*, OP2/175.

Y ningún comparativo más eficaz que "tal" pudo encontrar en el sistema español. Son, pues, necesidades expresivas y no influencias (sin negarlas, por supuesto) las que hicieron incorporar dicho adverbio.

#### V.2.7. La conjunción

Muy poco puede decirse del empleo y valor estilístico de esta categoría gramatical, por lo que se refiere a la poesía del autor cordobés. Acaso sea la copulativa "y" la que mayor presencia tiene en ella, debido al polisíndeton. Ello es normal y no constituye, en mi opinión, rasgo diferenciador. Sin embargo, en un sistema poético donde las contradicciones, las antítesis, etc., conforman muchas veces el armazón de ese edificio lírico, no podía faltar la conjunción adversativa, en cualquiera de sus clases.

También habrá que señalar que la adversativización en esta poesía se mueve tanto a nivel oracional como extraoracional o textual. Muchas veces son los enlaces supraoracionales los que determinan la misma estructura del poema, según puede descubrir el lector de Molina. No obstante, aduciré los siguientes ejemplos, para su comprobación:

"No hay tierra en mí. Soy fuego  
desesperado, inútil como astro en la noche  
pero bello en mi luz solitaria que  
/sufre. (119)

---

(119) De "Hora de amor", en Corimbo, OP1/159.

"Allá a la sombra de árboles profundos  
corre el viento que lleva y trae besos  
pero nadie se queda a dar sus rosas," (120)

"Los que desde su noche te imploran y te  
/llaman con voz humilde y sin  
/retórica -son oídos y ayudados.  
Pero los que de la plegaria hacen pretexto  
/para lucir su lenguaje- son  
/semejantes al Fariseo." (121)

"No lo creía entonces. Pasaron meses, años.  
Menos yo y este amor, todo ha cambiado ahora.  
No creí que pudiera volver a ti, poesía.  
Lo necesario estaba en las cosas que mueren.  
.....  
Pero yo no creía volver a ti ya nunca.  
.....  
Tu hermosura inhumana helaba mis sentidos.  
  
Mas a pesar de todo no te dije adiós nunca." (122)

#### V.2.8. La preposición

Tampoco se puede hablar de grandes conquistas conseguidas por Molina en esta categoría gramatical. Los enlaces preposicionales más usuales en su poesía son "a través de" y "en torno de". La razón de su empleo -opino- descansa en sus propios sentidos, muy eficaces para expresar la idea de la fugacidad tanto lineal como circular y el retorno de las cosas y

(120) De "Lo interior. Homenaje a Rilke", en Homenaje, OP2/92.

(121) De "Psalmo XX", en Psalms, OP2/30.

(122) De "La vuelta a la Poesía", en Elegía de Medina Azahara, OP1/213.

seres, según puede comprobarse leyendo estos dos ejemplos:

"En las aves que volaban en torno de las  
/torres  
y en las nubes flotantes sobre la sierra,  
contemplaba en silencio - solitario- desde las  
/calles de Córdoba  
el vago advenimiento de la primavera." (123)

Y:

"A través de los juncos y las vides salvajes  
que sombrean la orilla del río,  
soy canción sin palabra  
pues todo en torno mío dice amor sin  
/palabras." (124)

Como se ve, ambos enlaces preposicionales, dentro del discurso de Molina, adquieren una significación temporal o espacial negativa, de acuerdo con su visión sobre el tiempo.

#### V.2.9. La interjección

Ricardo Molina recurre con frecuencia y eficacia a la interjección en su poesía. El tipo general más usado corresponde a la clase de lexismos tradicionales: "ah", "ay", "oh", "ojalá", "óye(lo)" y "bah"; los dos últimos tienen menor presencia.

Cada uno de esos tipos no siempre tienen el mismo valor sino que presentan matices muy variados en

(123) De "El encuentro", en *Regalo de amante*, OP1/67.

(124) De "Secretos", de "Seres elementales", en *Otros poemas*, OP2/305.

el interior del texto. Los más corrientes son: gozo, admiración, dolor, desesperación, resignación, interpelación, ruego, pena, etc. Pondré unos ejemplos para probar el aserto, a pesar del riesgo que se corre cuando se ofrecen textos descontextualizados, y en este caso concreto mucho más, puesto que los matices a los que me he referido no se ven con la nitidez que muestran los poemas donde las interjecciones se hallan. Helos aquí:

1. Asombro: "¡Oh qué verde quietud! ¡Qué  
/soledad  
perfumada! ¡Qué sombra  
de sotos plateados!" (125)
2. Gozo: "Oh qué dulzura,  
qué extraña y admirable dulzura,  
descender, abrazados, desnudos, al fondo  
/oscuro del río," (126)
3. Deseo: "Oh quién me diera  
a la sombra de un álamo, oh quién me  
/diera  
a orillas del Genil una copa de vino de mi  
/tierra," (127)
4. Entre advertencia y exhortación:  
"Oyelo: no lo olvides:  
yo moriré un domingo,  
mientras tú sigues otros  
caminos..." (128)
5. Duda, esperanza y nostalgia:  
"¡Ay la hoja verde

(125) De "Más allá de los arenales...", en *El Río de los Angeles*, OP1/17.

(126) De "Cántico del río", en *El Río de los Angeles*, OP1/23.

(127) De "Gacela", en *El Río de los Angeles*, OP1/37.

(128) De "Domingo", en *Cancionero*, OP1/61.

cogida en aquel prado el último domingo  
al pasar una balsa, camino de la Fuente  
del Arco!

¡Ay la hoja rosa  
cogida en el almendro florecido en la sombra!  
¡Ay la hoja blanca  
cogida aquella noche de luna al arbolillo  
de mi alma!" (129)

6. Sorpresa: ""¡Ah, espera, espera un poco! ¡No me  
/arrebates todavía a tu  
/cielo!"" (130)

7. Propósito: "¿Seré todavía el mismo? Ah no,  
/Señor,  
haced que desde ahora no sea el  
/mismo,  
que con el año renazca mi  
/vida" (131)

8. Dolor: "Ay, eran corrupción esta rosa, este  
/lirio;" (132)

9. Resignación: "Ah, qué cruel necesidad regresar  
/al pasado,  
helarse o abrazarse en su paisaje  
/inmóvil;" (133)

10. Ironía y desprecio: "Bah -dirán-, puro ensueño,  
consuelos ilusorios del  
poeta." (134)

- 
- (129) De "Temo que si le hablo...", en *Cancionero*, OP1/61-62.  
(130) De "Psalmo XLIV (Ganymedes)", en *Psalms*, OP2/58.  
(131) De "Psalmo XXV", en *Psalms*, OP2/35.  
(132) De "Psalmo I", en *Psalms*, OP2/11.  
(133) De "Psalmo XXXII (Las dos voces)", en *Psalms*, OP2/41.  
(134) De "D.B.", de "Elegíacas", en *Otros poemas*, OP2/227.

Así, pues, de este sondeo, deduciremos que la interjección responde al principio poético que hemos venido defendiendo: el asombro, la alegría y la plenitud están amenazados por la contingencia.

Finalmente, el lector de la poesía de Molina se percatará rápidamente de que la interjección corre un camino paralelo al de las oraciones exclamativas e interrogativas. Es decir, tanto unas como otras tienen menor vigencia en esta poesía a partir de la segunda etapa poética. Incluso, cuando la interjección o las oraciones exclamativas e interrogativas se presentan, R. Molina evita, por regla general, los signos admirativos y, a veces, los interrogativos. Todo ello contiene un sentido: una mayor conciencia solidaria con el hombre requiere que la expresión y cualquier signo individualista o subjetivista pase a un segundo plano. Igualmente, las oraciones interrogativas adquieren otro carácter. Ahora suele emplearlas R. Molina para escrutar con más patetismo el ser, con el fin de descifrar el misterio, como muestran los siguientes versos:

"¿Dónde las islas amadas?  
¿Qué soñador Palinuro  
timonea nuestro ensueño?  
Por el ancho mar nocturno  
duro leño, firme acero  
....."(135)

Y:

"¿Por qué sol, agua, arena, complicidad  
/dramática  
confabularon y ahora callan  
/indiferentes?"(136)

(135) De "Amanecer marino", de "Baleáricas", en *Otros poemas*, OP2/197.

(136) De "Elegía. Homenaje a Propercio", en *Homenaje*, OP2/75.

O en:

"Quién sabe lo que los dioses  
piensan de nosotros  
desde sus aéreas moradas  
y sus áureos tronos.

Quién sabe si están conformes  
con lo que hemos hecho  
del mundo, imagen del hombre,  
dramático espejo." (137)

### V.3.La sintaxis

Un examen detenido y pormenorizado del nivel sintáctico nos descubriría muchos más aspectos de los que vamos a analizar y ocuparía una extensión que excedería los límites propuestos en este trabajo. Por eso, consignaré sólo aquellos rasgos que parecen más relevantes y diferenciadores: los concernientes a la estructura de la oración y del poema; al tiempo, les daremos la amplitud que les hemos venido concediendo a las partes de la oración.

---

(137) De "Dioses y hombres. Homenaje a Miguel Gautier", en Homenaje , OP2/174.

### V.3.1.Oración y perturbación rítmica

Como se sabe, dentro del verso puede haber o no adecuación entre las secuencias sintáctica y métrica. Dependiendo de dicho factor, habrá o no encabalgamiento, según Antonio Quilis (138).

Pues bien, en la poesía de R. Molina la inadecuación de la pausa versal y la sintáctica nunca es tan escandalosa o no nos llama tanto la atención como cuando leemos poemas suyos pertenecientes a la segunda época poética. Asimismo, y como contrapartida, en la primera hallamos textos donde el hipérbaton perturba el ritmo "normal" sintáctico. Un ejemplo de lo primero podría constituirlo el poema "Serrana" (139), de donde extraigo la siguiente paraestrofa:

"Allí,  
en la amorosa rama  
de Belleza  
flor pura,  
se entreabre,  
sonríe,  
triunfa sola,  
y la frágil fiesta

---

(138) Cfr. *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1985, pp.76-88. Ahí, el profesor define el encabalgamiento como "un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica."

(139) Cfr. *Cántico*, nº8, 2ª época, junio-julio 1955, s.p., ed. facs., pp. 321-322. A este propósito el crítico Manuel Mantero, con buen criterio, afirma sobre A la luz de cada día (claro que habría sido más correcto y propio que hubiera extendido su aserto a la segunda época poética de Molina.): "Al haber bastantes poemas de verso corto, el encabalgamiento se prodiga más, llegando a límites extremos en poemas como "Las manos" o "Carta a Blas de Otero", curiosamente aquellos poemas en los que alguien, suspicaz, pudiera detectar la sombra de una intención social." Cfr. *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p.368.

que no se repite,  
ay,  
no la celebra nadie..."

El hipérbaton (nunca tampoco extremoso) lo subrayaríamos en el poema "Memoria del amor" o en "Oda a Gerardo Diego", de Corimbo, como prueban estos versos:

"Y en aquella penumbra permaneces  
de la tarde clarísima.....  
.....  
Porque eres tú mientras los otros marchan  
por íntimas cavernas vacilantes  
la sombra de su sombra persiguiendo  
.....  
Naturaleza inagotable al hombre  
cuanto el hombre se niega está ofreciéndole.  
.....  
Intima luz su oriente de armonía  
en nuestro roto corazón despunta  
y sentimos que somos otros hombres  
en el orden bellísimo del mundo." (140)

Asimismo, el ritmo sintáctico moliniano sufre con relativa frecuencia interrupciones mediante las exclamaciones, interjecciones, aclaraciones, paréntesis, etc., para recalcar el ritmo de balbuceo, tartamudeo, desasosiego, apelación... Unas muestras ejemplificadoras del fenómeno señalado serían:

"o tal vez te viera una mañana de marzo  
(¿sería entonces?, ¿sería entonces?)

---

(140) De "Oda a Gerardo Diego", en Corimbo, OP1/167-169.

al pie de una acacia, una mañana de  
/marzo," (141)

"Esta tarde quiero vivir  
para ti -lo sabes-  
en el aire" (142)

"Y mi alma mezclada está a la tuya como un  
/soplo  
-aliento de tus labios abrasados-  
al perfume desprendido de la flor," (143)

"decidme, esta dulzura tan triste que resbala  
por mi alma desnuda, ¿es el amor acaso?" (144)

"Cuanto dormía -bello- se despierta.  
Cuanto -oscuro- sufría se adormece." (145)

"Nubes, aves, estrellas  
pasan, y quedo yo.  
(Cerca, muy cerca,  
en la columna rota y en la rota baranda  
.....  
cerca, muy cerca.  
Aquí.) (146)

"si el pasado, la muerte en el recuerdo  
(nessum maggior dolore);  
si el futuro,  
ni sombra ni deseo;" (147)

"A tous les amoureux du monde...  
(espina de pez helado,

- 
- (141) De "Te he visto...", en *El Río de los Angeles*, OP1/32.  
(142) De "Esta tarde", en *Cancionero*, OP1/59.  
(143) De "El dulce, silencioso pensamiento...", en *Regalo de amante*, OP1/72.  
(144) De "Elegía III", en *Elegías de Sandua*, OP1/83.  
(145) De "Abril", en *Corimbo*, OP1/148.  
(146) De "Caña", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/206.  
(147) De "Verano", en *A la luz de cada día*, OP1/252.

.....  
a tous les amoureux du monde...)" (148)

Así, pues, descargas anímicas, tensión, distensión, balbuceos, énfasis..., van intercalándose en el interior del poema para plasmar la temperatura rítmica requerida.

V.3.2. La progresión, la reiteración, el paralelismo, el contraste, la correlación y otros recursos

El pensamiento y sentimiento de R. Molina se encarnan también en la estructura de superficie mediante los mecanismos expresivos de la progresión, la reiteración, etc. Dichos medios alcanzan tanto al verso y a la estrofa, como al poema entero.

Nuestro poeta, es verdad, no revoluciona tanto la sintaxis, ni progresa de forma sensacional, como otros poetas más altos que él, pues Molina no llega a esas cotas. Sin embargo, merece la pena detenerse en el uso que de ellos hace nuestro autor porque arrojan luz a la hora de comprender la visión del mundo del poeta y sus formas de contenido.

Tras el análisis de esos artificios en la poesía de R. Molina, no pueden extraerse principios generales y universales que caractericen a cada una de las etapas poéticas del cordobés. En cada una de ellas hay pluralidades fluidas o reiterativas, ya binarias, ya ternarias, cuaternarias..., que expresan

---

(148) De "Los amorosos", en A la luz de cada día, OP1/253-254.

sentimientos exultantes, dolorosos e infernales, como pueden probar, por ejemplo:

"Sobre los muros viejos  
del puente verdinoso y en ruinas  
flores, nubes y aves dulcemente  
alaban la vida." (149)

Y:

"Ama en mí la tierra y el cielo,  
porque soy tuyo.  
Mi cuerpo atezado y enrojecido por el sol y  
/los aires,  
mi rostro que sueña y sonrío,  
mi cuello rojizo y moreno,  
mis hombros robustos y suaves,  
mis brazos dorados,  
mi pecho henchido de fuerza amorosa,  
mi ardiente cintura, mis muslos salvajes,  
mis piernas, mis pies, ah, todo mi cuerpo  
es tuyo!" (150)

O en:

"Azul sin sombra es mi vigilia.  
Ver, oír, y gustar y oler y tocar ávido;  
ser, ser embriagador, vivo, despierto,  
dispuesto, disponible, dispensado de ensueños  
por el mundo que brilla, canta, huele,  
/palpita,  
surge, renace y ríe c nmigo." (151)

(149) De "En el Puente viejo del Guadiato", de "Cordobesas", en *Otros poemas*, OP2/213.

(150) De "Junio", en *Regalo de amante*, OP1/70.

(151) De "Despierto", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/224.

Pero, al lado, encontramos sus réplicas como fiel  
sombra:

"Como el tiempo triunfa de la flor y del beso  
y las ruinas lloran y sonríen las rosas  
y suspiran las flores a marchitarse  
/próximas." (152)

Y:

"Igual que aquel maestre Juan Cotard, de  
/Villon.  
le he visto con frecuencia bajo la luna ebrio,  
pero no hay vino en Córdoba que lo pueda  
/embriagar  
ni primavera que lo saque de sí mismo,  
pues el mundo con todos sus dolores confusos,  
con sus gentes diversas, con sus tristes  
/parajes,  
con sus torvos cipreses, con sus perros  
/aullantes,  
con su légamo fértil y con sus alamedas  
es en su corazón como una oscura lagrima  
cuyos tristes destellos encienden sus  
/poemas." (153)

O éstos otros, de la segunda época literaria:

"A tous les amoureux du monde...  
(espina de pez helado,  
aguja fría de cielo,  
púa de rosal venenoso,  
.....  
se me clavan, me hieren, rompen,  
desgarran con ahínco, destrozan

(152) De "Regreso a la nada", de "Elegíacas", en Otros poemas,  
OP2/237.

(153) De "Elegía", en Elegías de Sandua, OP1/115.

con encono, me matan, y sigo  
viviendo, oyendo sin remedio,  
ay de mí, la voz mentirosa  
que canta fresca y seductora:  
a tous les amoureux du monde..." (154)

No obstante lo dicho con anterioridad, es evidente que conforme se va replegando el versículo y el verso se hace más corto y condensado, las pluralidades y enumeraciones del período juvenil y primera madurez se concentran en sintagmas y oraciones de tipo binario y ternario, con el objeto de resaltar el desengaño. Su palabra poética -nunca vacua-, pues, se puebla de un contenido más concreto, según demuestran, pongamos por caso, estos versos:

"Hablábamos de cosas un poco incoherentes  
porque el ser, nuestro ser, muralla tras  
/muralla  
es siempre inaccesible, toca el cielo  
y se hunde en la tierra.

Tierra y cielo. ¿Se puede servir a dos  
/señores?  
Jerez por la tristeza y alegría  
/desgarrado." (155)

O:

"Yo os toco, os veo, os quiero, cuando todo  
es a mis plantas engañoso limo,  
cuando las flores destilan veneno,  
cuando beso y puñal hieren lo mismo." (156)

(154) De "Los amorosos", en A la luz de cada día, OP1/253-254.

(155) De "Los poetas de Arcos", en A la luz de cada día,  
OP1/260.

(156) De "Primeros recuerdos. Homenaje a Anselmo González  
Climent", en Homenaje, OP2/155.

El fenómeno contrario a la progresión es la reiteración. Si nuestro autor quiere regodearse en la alegría de la vida, intensificar la emoción, enfatizar la grandeza o contener el sentimiento, lo efectuará con pluralidades no progresivas. Dicha técnica no despide en absoluto demasiada monotonía como para llegar a hastiar; al contrario, R. Molina salva el posible efecto negativo y ritmo pesado en su momento oportuno, pues antes de que el oído y pensamiento del lector se distraigan y abandonen al narrador lírico, el poeta levanta nuevamente vuelo. La sensación, por tanto, en esos casos es de equilibrio:

"Herido, herido, herido canta dulce,  
tal ruiseñor de amor en la enramada," (157).

Y en:

"Mi alma es casi dichosa y casi triste  
porque el cielo es el mismo cielo de nuestra  
/dicha  
y el amor que me inspira,  
ay, es el mismo amor de aquellos días." (158)

La intensificación puede provenir y conseguirse por medio de las estructuras y pluralidades paralelísticas. Abunda este tipo de poemas en los que su organización simétrica y arquitectura circular acentúan el significado emocional y experiencias del yo poético. Con dicho instrumento expresivo R. Molina obtiene una música salmódica donde el contenido pasa a un segundo término; en cambio, otras veces el pensamiento del poeta revela tanto aliento, que en dichos casos interesa que la música esté como fondo (esto último es más frecuente). Así, por ejemplo, el poema "Psalmo

---

(157) De "El herido", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/157.  
(158) De "Elegía I", en *Elegías de Sandua*, OP1/81

XXII (Cántico a la Inmaculada)", de *Salmo*, encierra una música de letanía, puesto que el poeta ha sabido ensartar dos series de invocaciones, distribuidas en dos planos. Uno va del verso 1 al 12 y otro del 15 al 29. Y los versos 13-14 y 30-31 constituyen los clímax respectivos, pues son los que resaltan el efecto de las alabanzas. O en:

"Para qué  
la gota forzada en la cadena de la lluvia,  
el hombre que se sabe fulminado.  
Para qué edificaron  
lo que ha de derrumbarse.  
Para qué el pensamiento  
y para qué la vida." (159)

Esa técnica puede aún comprobarse con más claridad en el poema "Heimarméne". Veinte enunciados en paralelo no progresivos van ordenando emociones, vivencias y desgarramientos cuyo punto más álgido estriba en el verso último gracias a su poder fulminante e intensificador, según se puede observar en su lectura:

"Me aplastan muchas casas,  
me oprimen muchos árboles,  
me hieren muchas calles,  
me apresan muchos rostros,  
me queman muchas voces,  
me hablan muchos tejados,  
me ahogan muchos rezos,  
me ciegan muchas flores,  
me asedian muchas máscaras,  
me ocultan muchos ojos,  
me dañan muchas tardes,  
me olvidan muchos sueños,

---

(159) "Ascesis", en *A la luz de cada día*, OP1/255.

me duelen muchas músicas,  
me roen muchas mentiras,  
me invoca mucha sangre,  
me ordenan muchas noches,  
me arañan muchas dudas,  
me cantan muchas penas,  
me arrastran muchas sombras,  
me matan muchos dioses." (160)

El contraste también posee un fin intensificador del sentimiento e incluso lo resalta al oponerse o enfrentarse dos ideas. El contraste sintáctico y el semántico dominan en muchos poemas de R. Molina, de acuerdo con su visión de la vida, como hemos indicado ya más de una vez. Puede verse, por ejemplo, ahora, en:

"No quiero vivir más y no quiero morir." (161)

Mediante el contraste, nuestro poeta construye poemas de la factura de "Balada" de A la luz de cada día. La arquitectura no consiste en otra cosa tan sencilla que en ir trenzando dos series paradigmáticas en contraposición y contraste, según muestra el siguiente esquema:

"Los que se van miran ansiosamente.  
esperan que salga el día.  
se asoman a nuevos astros.  
cantan de vez en cuando.  
cogen ramos al paso.  
se van al olvido."

Ese paradigma se enfrenta anidándose a este otro:

"Los que se quedan callan y bajan la cabeza.  
se encierran en viejos recuerdos."

---

(160) Cfr. OP1/254.

(161) De "Recitativo a tres voces", en *Tres poemas*, OP1/124.

sueñan lejos del día.  
salen rara vez de su cuarto.  
siembran para siempre.  
quedan olvidados."

Ahora bien, la intención última del poeta ha sido, por medio de la disposición paralelístico-constructiva, presentar una estructura circular cuyo clímax radica en los versos 11 y 12. Esto es, la antítesis ha devenido a síntesis, pues el ser es no-ser u olvido, muerte, sombra..., según este otro esquema: "Los que se van se van al olvido" = "Los que se quedan quedan olvidados", versos estos que se muerden la cola, conforme se podrá comprobar leyendo el poema:

"Los que se van miran ansiosamente.  
Los que se quedan callan y bajan la cabeza.  
Los que se van esperan que salga el alba.  
Los que se quedan se encierran en viejos  
/recuerdos.  
Los que se van se asoman a nuevos astros.  
Los que se quedan sueñan lejos del día.  
Los que se van cantan de vez en cuando.  
Los que se quedan salen rara vez de su cuarto.  
Los que se van cogen ramos al paso.  
Los que se quedan siembran para siempre.  
Los que se van se van al olvido.  
Los que se quedan quedan olvidados." (162)

Lirismo intenso, pues, y pensamiento hondo van entretejiéndose en dicho texto de enunciados escuetos y sencillos.

La correlación tanto progresiva como reiterativa y diseminativo-recolectiva, es un recurso apenas marcado en la poesía del cordobés. Por el contrario, anáforas, polisíndeton, enumeración asindética, etc., proliferan por doquier. Mas nunca

---

(162) "Balada", en A la luz de cada día, OP1/251.

estos u otros mecanismos presentan un valor desgastado y retórico en los mejores poemas de Molina, según yo he visto y se comprueba en los siguientes versos, por ejemplo:

"Como la rosa móvil y redonda  
del girasol sigue el curso del astro,  
como el agua en la fuente campesina  
se arquea y luego cae en claro chorro,  
como el fruto maduro comba grávido  
la rama que sustenta su opulencia,  
como el águila gira por el cielo  
y se cierne, voraz, sobre el rebaño,  
así mi alma gravita, gira y cae  
-fruto, flor, agua y águila- en tu  
/cuerpo." (163)

Así, pues, por encima de estos aparentes artificios arquitectónicos, que muestran cómo R. Molina domina la técnica, el poeta sabe ante todo transferir vida nueva a la palabra y a esa técnica.

#### V.4. La imagen poética: su evolución

A lo largo del trabajo hemos tenido ocasión de escuchar a R. Molina expresándose sobre su concepción y valor de la imagen poética. De esos momentos, yo extraería tres que me parecen significativos. En primer lugar, la escueta nota que apareció en la revista *Cántico*, en octubre de 1947, es todo un programa. Allí escribió R. Molina: "Importancia esencial de la imagen en el poema. Superficialidad de los que la estiman como adorno superfluo ajeno a la

---

(163) De "Elegía XI", en *Elegías de Sandua*, OP1/93.

substancia poética" (164). Y acaba con esta acusación: "La joven poesía española parece, al contrario, atacada de una pasmosa esterilidad. Este empobrecimiento repercute a su vez en el verbo, en el tema y sobre todo en el metro, acortándolo y restringiéndolo a formas hechas, clichés musicales, rítmicos, sabios, nimbados por una hermosa tradición, pero incapaces para enmascarar la nebulosidad, el vacío, el raquitismo poético interno" (165). En segundo lugar, casi por el mismo tiempo que el del anterior -estimo- escribió otro texto (166) en el que se nos habla de la gratuidad de la imagen surrealista o visionaria, símbolo y visión, aunque no alcance el poeta a formular teoría alguna, pues le basta exponer el hecho. En tercer lugar, y ya algo más tarde, "defiende los fueros del realismo en la esfera de lo poético", puesto que en la realidad o cotidianeidad hay "una serie de hechos fabulosos que basta anotar para tejer un tapiz digno de la más exigente musa superrealista" (167).

Así, pues. de esos tres tiempos se puede inferir tres principios sobre la imagen, según el pensamiento de R. Molina. Primero, la imagen no debe devorar al objeto; segundo, la imagen surrealista es gratuita, en cuanto a la relación entre el elemento real y el imaginado, y además ensancha la creación poética; y tercero, toda creación debe estar enraizada en un "aquí" y un "ahora", por lo que el mundo de la fantasía es flor de papel y baratija.

---

(164) Cfr. "Decadencia de la imagen", *Cántico*, nº1, 1ª época, octubre 1947, p.12, ed. facs., p.14.

(165) *Ibid.*

(166) Cfr. "De Racine a Spencer Tracy", texto inédito, transcrito parcialmente en páginas anteriores del trabajo.

(167) Cfr. "Poesía y realidad", *Glosario andaluz*, op.cit., p.83.

Si ahora comparamos la teoría con la práctica poética de nuestro autor, podemos afirmar que, en términos generales, la imagen poética moliniana corre la misma suerte que su pensamiento. En efecto, la naturaleza y estructura de las imágenes poéticas de Molina no son tan llamativas ni atrevidas. Su existencia en el poema viene exigida por imperativos textuales y líricos, como confirmaría la imagen de estos dos versos:

"¿por qué la lluvia azota tus rotas  
/cristaleras  
y se sienta en tus bancos, fatigado, el  
/otoño?" (168)

O en:

"Abandona, alma mía, palabras impotentes  
.....  
Brilla sola y desnuda en virginal silencio.  
Muéstrate al fin como eres, enguirnaldada y  
/libre.  
Sé voz pura tan sólo, humana melodía  
que fluye con la música de los astros  
/felices." (169)

Igualmente, si nos fuera dado conjuntar todas las imágenes donde el elemento inconsciente está en estrecha conexión con la realidad, no dudaríamos en afirmar que en la primera época poética de R. Molina domina la imagen de carácter irracionalista y realista (170). Sin embargo, conjuntando todos los poemas

(168) De "Elegía VII", en *Elegías de Sandua*, OP1/87.

(169) De "Alabanza del silencio. Homenaje a José de las Cuevas", en *Homenaje*, OP2/157.

(170) El término "irracionalista" posee el sentido dado por Molina en el texto consabido. Para una teoría del irracionalismo poético, véase Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, t.I, Madrid, Gredos, 1970, pp.137-302.

creados entre 1950 y 1967 o algunos de la etapa anterior, revisados durante este período, observaremos, por lo que respecta a la imagen, que los términos del sintagma "irracionalismo realista" se invierten, ya que el elemento realista y concreto reclama preeminencia. Es decir, estamos en el momento en que R. Molina considera más urgente expresar el mundo del hombre histórico antes que el del yo poético. A esta segunda etapa, pues, podríamos denominarla como la del "realismo irracionalista o visionario" (171).

Por tanto, cuando se ha dicho que el grupo "Cántico" enlaza con la tradición poética española y, sobre todo, con la generación del 27, no hay que olvidar, aunque el hecho es cierto, que concretamente R. Molina añade el ingrediente realista de "yo y mis circunstancias". Asimismo, y de igual modo, cuando se ha intentado (desde luego, pocos críticos) relacionar los poemas de la madurez de nuestro autor con la tendencia estética "social-realista", nos parece erróneo porque, aunque el elemento realista ocupe el primer puesto en el binomio "yo-en-el mundo", el yo nunca desaparece, sino que se le ve agazapado.

Efectivamente, si analizamos el comportamiento de la imagen, en cuanto a sus términos y estructura, en una y otra época poética, resulta que la relación entre el término simbolizante y el simbolizado o entre el objeto denotado y el simbolizado, según los casos, es muy disímil respecto a la naturaleza de los elementos real e imaginario; pero, con relación a la

---

Por otra parte, el adjetivo "realista" alude a que el simbolismo moliniano nunca está desligado de la realidad circundante. Por tanto, el sintagma "irracionalismo realista" significa que los símbolos en la poesía de nuestro autor son símbolos de la realidad transmutada irracionalmente.

(171) Me sirvo del concepto y término acuñados por Carlos Bousoño, op.cit., t.I, pp.277-319.

estructura, guarda analogía. Ello podríamos comprobarlo poniendo unos ejemplos, propios de una y otra época, sin ningún afán de exhaustividad:

a) "Los prados secos  
parecen un estanque de quieta agua amarilla al  
/caer la tarde," (172)

"Nosotros  
los verdosos laúdes de las riberas aspiramos,  
/tendidos," (173)

"tus cabellos son como una parra  
cayendo suavemente sobre un muro  
y tu frente un hermoso dios niño  
tendido a la sombra espesa de sus  
/hojas." (174)

"En la tarde de invierno  
con mansedumbre oscura, como húmedo  
y paciente animal, la tierra aspira  
cielos y brumas, lenta." (175)

b) "Y alguien, para quien es luz y dolor  
/la vida," (176)

"La vida  
murmura entre geranios  
calladamente una canción muy honda." (177)

- 
- (172) De "Elegía primera", en *El Río de los Angeles*, OP1/33.  
(173) De "La piedra largo tiempo", en *El Río de los Angeles*,  
OP1/22.  
(174) De "Gacela de los bellos amores", en *Regalo de amante*,  
OP1/74.  
(175) De "Oración a una llanura de invierno. A Fr. Rafael María  
Cantueso, O.P.", en *Homenaje*, OP2/144.  
(176) De "Atardecer", en *Elegía de Medina Azahara*, OP1/204.  
(177) de "La casa", en *La casa*, OP1/228.

"El jornalero sin trabajo -un esqueleto  
enfundado en enorme pantalón y chaqueta  
flotante-....." (178)

"En cualquier rincón de la vida él siempre  
/invencible. En la aurora  
y la mañana y la tarde y el largo crepúsculo,  
/siempre  
el mismo cruel y dulcísimo dios contra el cual  
/no hay defensa.  
Siempre el luciente lucero brillando en el  
/humano horizonte." (179)

Como se observará, de los ejemplos de la primera época se sigue que el yo poético se siente compenetrado con la realidad circundante, pero así como en los ejemplos primeros es con los seres elementales y esenciales, en los de la segunda época es con la realidad o circunstancia histórica. En una parte se trata de cantar la armonía con el cosmos; en la otra se trata de dar sentido y armonía a la vida humana.

Sin embargo, la estructura de la imagen (símbolo, visión, etc.) es muy parecida. Así, analizando la relación entre, por ejemplo, "los prados secos" y "un estanque de quieta agua amarilla al caer la tarde", parece a primera vista lógica, puesto que entre el comparante "estanque..." y el comparado "los prados secos" hay una relación de equivalencia: colores parecidos, quietud... No obstante, estimo que no se trata de una imagen tradicional porque hay elementos en el mismo poema que connotan "fugacidad", "tiempo", etc., que están al servicio de la irracionalidad. Por tanto, la relación es de

---

(178) De "Isla del Guadalquivir", en A la luz de cada día, OP1/243.

(179) De "Remedios de amor. Homenaje a Ovidio", en Homenaje, OP2/75

naturaleza ilógica o inconsciente. Esto es, el "estanque..." es símbolo de la muerte, por asociación con quietud y con todo aquello que no tiene vida.

Por la misma razón, si nos fijamos en los versos en que se relacionan "la tierra aspira cielos y brumas, lenta" y "húmedo y paciente animal" o "la húmeda vaca paciente", en la segunda versión (180) comprobaremos una asociación no lógica, sino irracional, pues se ha relacionado de manera inconcebible la emoción de lentitud, paciencia, quietud, muerte, etc., al "húmedo y paciente animal" o "húmeda vaca paciente". Pero su explicación -creo- estriba en que los rasgos sémico-emocionales y semas antedichos le convienen a vaca, según la visión del poeta. Más aún, dichas emociones se refuerzan con los términos "tarde", "invierno", "brumas", "lenta", "pasa", "soledad", "lluvia", "vívido relámpago", etc., que connotan decadencia y ruina. Así, pues, otra vez el poeta nos está hablando de lo esencial cósmico indescifrado que está amenazado por la destrucción, constante y eterna.

Si el lector se ha percatado de ello, hemos aludido a un hecho bastante corriente en la poesía de Molina: hay en los poemas enteros una estrecha

---

(180) Recuérdese, según ya dejamos probado, que la primera versión no pertenece al libro *Homenaje*, sino a la serie de poemas "Religiosas", en *Otros poemas*, como demuestran los respectivos manuscritos. Por tanto, en una edición, crítica o no, dicha versión habrá de ser desgajada de *Homenaje* y ser traspasada a *Otros poemas*, conforme a la última voluntad del poeta. De otro lado, la versión segunda dice en los versos escogidos:

"En la tarde brumosa  
con mansedumbre oscura  
-así la húmeda vaca  
paciente- la tierra  
lenta respira cielo."

(De "Llanura de invierno. Homenaje a Francisco Cañamero", en *Homenaje*, OP2/170.)

conexión entre la connotación y el símbolo heterogéneo. Quiero decir que R. Molina no encuentra ningún inconveniente en que en un mismo poema convivan la monosemia y la disemia. Esto es, hay cadenas connotativas (pertenecientes al mundo lógico y monosémico) y cadenas irracionales (propias de la inconsciencia y, por tanto, bisémicas). El hecho podemos constatarlo, sobre todo, en aquellos poemas que están a caballo entre una época y otra, aunque se detectan también en ambas épocas poéticas. Así, leyendo el poema "Ir" de Elegía de Medina Azahara:

"Era bello ir solamente  
por ir, pasar sin quedarse,  
sin querer nada, vagando  
vago, de paso, a través  
de la mañana dorada;  
ir hablando, distraídos  
por el umbroso sendero  
de avellanos y castaños.  
El ronco arrullo doliente  
de alguna tórtola, el soplo  
de verdes dioses ocultos  
en radiantes matorrales  
nos ponían silenciosos.  
Otra vez, un jilguerillo  
cantó desde oscura rama  
sobre leve tema, nada  
alegre ni triste: bello.  
Nos detuvimos.

Cantar  
del jilguero, cuán hermoso  
goteabas por la sombra..." (181),

considero que los elementos denotativos permanecen con su significado (un plano del poema), pero hay otros de

---

(181) Cfr. OP1/217.

carácter connotativo (un segundo plano, entrelazado con el anterior). Todo el poema viene a coincidir en la parte segunda del penúltimo verso y en el último: "cuán hermoso/ goteabas por la sombra..." que da una sensación de belleza, pureza, blancura. Ahora bien, aunque ese sentimiento se palpa en el texto, es evidente que una sensación de pesadumbre se apodera de nosotros, que no es tan fuerte como la emoción que produce el adjetivo "hermoso" y la exclamación climática y ascendente "cuán". Por tanto, lo que nos quiere transmitir el yo poético consiste no en una narración de un paseo o en una descripción, sino en la felicidad y el gozo extático. Esta es la auténtica intención del yo poemático, si no yerro. En consecuencia, el calificativo "hermoso" connota felicidad.

Finalmente, no quisiera dejar de consignar que en la poesía de nuestro autor tanto el protagonismo del narrador poético, como los elementos: fuego, aire, agua y tierra, encierran un fuerte simbolismo. En el primer caso, aunque es verdad que en la poesía de nuestro autor hay bastante autobiografismo, sin embargo pienso que es incorrecto atribuir e identificar todo "yo" con R. Molina, ya que hay que distinguir entre el yo del poeta y el "yo poético", protagonista o personaje. Lo mismo habría que decir para el "tú" y los datos superficiales de muchas de las composiciones de nuestro autor, puesto que sus relaciones no son muchas veces sino relaciones simbólicas. Para demostrar el hecho nos vamos a servir de unos poemas pertenecientes a la primera y segunda época poética de Molina. De "Elegía XXXII", en *Elegías de Sandua* (primera época), extraigo estos versos:

"¿Es ésta aquella Córdoba que amamos?  
¿Es ésta aquella Córdoba de melifluas voces  
cuyo acento de vísperas llagaba hasta

/nosotros,  
cuando Bernier lo mismo que a escolares  
/ingenuos  
nos llevaba a admirar el patio de un convento?  
¿Es ésta aquella Córdoba de la "solera pálida"  
en las viejas tabernas patriarcales  
cuando con voz un poco temblorosa leía  
Pablo García Baena la Egloga de Belisa?" (182)

Y éstos (segunda época):

"No lo creía entonces. Pasaron meses, años.  
Menos yo y este amor, todo ha cambiado ahora.  
No creí que pudiera volver a ti, poesía.  
Lo necesario estaba en las cosas que  
/mueren." (183)

O éstos otros (también de la segunda época):

"Muchos años con sus días y noches de  
/silencio,  
siempre en el mismo sitio como árbol,  
viviendo con los que viven,.....  
.....  
como olivo y halcón, estos años,  
que fueron de silencio,  
.....  
....., aprendí  
de dónde vienen las palabras." (184)

¿Por qué no podemos tomarlos al pie de la  
letra? Con relación a los primeros versos, conocemos  
que el yo poemático se está refiriendo a realidades no  
muy lejanas en el tiempo, puesto que la amistad del

(182) Cfr. OP1/118.

(183) De "La vuelta a la poesía", en *Elegía de Medina Azahara*,  
OP1/213.

(184) De "Las palabras", en *A la luz de cada día*, OP1/238.

grupo "Cántico" nacida al iniciarse la década de los 40 y la lectura de la "Egloga de Belisa" de Pablo García Baena (realizada en diciembre de 1944) están próximas al momento creador de la elegía de R. Molina, que fue escrita -según sabemos- el 25 de diciembre de 1946. Sin embargo, como se ve, el protagonista poemático nos distancia hiperbólicamente los hechos. ¿A qué es debido? Pienso que la razón está en la emoción que nos quiere transmitir el texto. O sea, la relación entre lo que se quiere decir y lo dicho no es lógica sino simbólica o irreal. R. Molina ha creado, pues, una nueva sensación irreal y emocional connotada en el mismo poema por los versos de clara resonancia lorquiana:

"¿Es ésta aquella Córdoba? -Ah, cómo supo  
/Lorca  
que Córdoba está siempre sola,  
lejana y sola." (185)

La nueva realidad surge, en consecuencia, de la asociación irracional entre la soledad por la ausencia del amigo (Ginés Liebano se había marchado a Madrid a comienzos de los 40), y el sentimiento lírico y trágico del paso del tiempo.

¿Y qué diríamos de los dos ejemplos restantes? Igualmente suscribiríamos la presencia del símbolo. Pero ahora en la lejanía temporal el poeta no asocia la emoción al sentimiento del paso del tiempo, sino al de pesadumbre, por no haber hecho una poesía histórica y ancha en donde cupieran tanto la rosa, la luna, el amor, la aurora, el río, etc., como el asfalto, el campesino, "los hombres parásitos del hogar", "la mala leche de los hombres", etc. Por ello, "la vuelta a la Poesía" no es real sino irreal porque entre los planos simbolizante y simbolizado hay una relación ilógica,

---

(185) De "Elegía XXXII", en *Elegías de Sandua*, OP1/118-119.

según se habrá podido comprobar en el capítulo II de esta parte del trabajo (186).

Lo que acabamos de afirmar para algunos casos del autor también lo podríamos extender para aquellos otros donde hay un "tú". Algunos críticos de Molina han pretendido su identificación real, sin darse cuenta del simbolismo que encierran. En efecto, hay en dicho universo varios momentos en los que se nos advierte de ese peligro. Uno de ellos está en el poema "Diálogo", en El Río de los Angeles; en él encontramos estos versos:

"-Contadme algo más íntimo.

-Con frecuencia me hablaba de las nubes...

-¿No recordáis otra cosa?

-Sí...

Me hablaba de las nubes:.....

-¡Pero su vida! ¡Cuál era su vida!

.....

-¿Nunca os habló de nadie?

-Me hablaba de las nubes...

---

(186) Recuérdese que una interpretación muy distinta a la que hemos observado se encuentra en Carlos Clementson, "Ricardo Molina y su vuelta a la poesía", art. cit., pp.117-118. Allí dice el crítico: "La primera de estas composiciones, que lleva por título el mismo que encabeza esta segunda parte del volumen, "La vuelta a la poesía", va a tratar de esos ocho años de mutismo creador que median entre la aparición de *Corimbo* y *Elegía de Medina Azahara*. Consta de dos fragmentos diferentes, de cinco cuartetos blancos, alejandrinos, el primero, y de otros cuatro, endecasílabos, asimismo sin rima, el segundo. En ese ancho espacio de tiempo, ocho años, el poeta ha estado entregado en cuerpo y alma" -nos dice- "al simple goce inmediato de la existencia y el amor, sin sentir la necesidad de recapitular sobre ello, de plasmar líricamente sus íntimas experiencias en el vacío en blanco de la hoja de papel. En estos años se ha ido desvaneciendo esa urgente necesidad de escribir que anteriormente habíale inducido a publicar cuatro poemarios en muy breve espacio de tiempo." Los datos que derrumban esta interpretación los habrá podido descubrir el lector en la primera parte de la tesis y en el capítulo II de la segunda.

-¿Y del amor...? Tal vez no os acordéis.  
-¡Hace ya tantos años! Me hablaba de las  
/nubes:" (187)

Y en otro lugar se nos dice:

"Y algunos, una tarde  
dirán: "¿Qué nombre tuvo en la tierra su  
/amada?"

Y unos pensarán en Elisa o en Laura,  
y otros en Isabel, en Beatriz o en Teresa...  
Y se preguntarán su nombre en vano  
Y su dulce pregunta quedará sin  
/respuesta." (188)

Los ejemplos en absoluto confirman las ilusiones de esa crítica por singularizar a personas y hechos históricos de Molina. Por eso, como ya se dijo en páginas anteriores, pretender identificarlas por vía lírica es inútil, pues estamos en presencia de otro símbolo.

De igual manera, los elementos aire, fuego, agua y tierra se convierten en imágenes y símbolos, según sus contextos poéticos, pues, además de sus significados tradicionales (metáforas de uso), en terminología del profesor J. A. Martínez (189), pasan a significar dolor, tiempo, muerte, vida, brevedad, alegría, amor... Pero no descubrimos eso sólo, sino que en muchas ocasiones temas y "tópicos" de la tradición literaria se constituyen en formas de contenido literarias en el mundo poético moliniano. Para probar esto último, nos detendremos en analizar

---

(187) Cfr. OP1/25

(188) De "Elegía XIII", en *Elegías de Sandua*, OP1/96.

(189) José Antonio Martínez, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Publicaciones de Archivum, Universidad de Oviedo, 1975.

un caso donde veo una transformación de los versos manriqueños:

"Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar a la mar,  
que es el morir;"

El texto al que me refiero contiene los siguientes versos:

"Qué cerca está lo ausente y lo lejano,  
qué duro su relieve contra el hombre.  
.....  
Lo que nos acompaña, cielo o tierra,  
aire, fuego o torrente, pasa y muere  
.....  
En ese espacio era. Aquí no soy.  
¿Es que la tierra se burla del hombre?  
El río ilustre más que un bello símbolo  
es fría muerte. El cielo me destruye  
sin defensa en ciudad amurallada  
con puertas a levante y a poniente  
....." (190)

De la mano de los análisis que del tópico realizaron Pedro Salinas (191) y Gregorio Salvador (192), a los que siguió el trabajo de M<sup>a</sup> Angeles Álvarez Martínez (193) sobre el mismo tema, basándose en un "corpus" de textos poéticos más extenso (72 en

---

(190) De "Meditación poética. Homenaje a Juvenal Ortiz Saralegui", en *Homenaje*, OP2/126.

(191) Cfr. "Una metáfora en tres tiempos", *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, pp.177-192.

(192) Cfr. "Cuarto tiempo de una metáfora: En torno a un soneto de Blas de Otero", en *Homenaje a Alarcos García*, II, Valladolid, 1966, pp.431-442.

(193) Cfr. *Formas de contenido literarias de un tema manriqueño*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1984.

total), vamos a examinar el comportamiento de dicha imagen en los versos antes transcritos, como ejemplo.

¿En qué ha consistido la transformación de Molina? ¿Cuáles son las razones por las que el poeta cordobés ha cambiado la doble imagen de los versos de J. Manrique? En primer lugar, el proceso que ha habido en la poesía de nuestro autor no ha consistido sino en una fusión de la doble imagen de Manrique, puesto que la estructura

$$\frac{A}{B} = \frac{a}{b},$$

o sea,

$$\frac{\text{vida}}{\text{río}} = \frac{\text{morir}}{\text{mar}},$$

ha llegado a reducirse a la ecuación

$$B = a;$$

es decir, "río" ha adquirido el significado de "muerte" en Molina. Por tanto, si en la tradición, salvo variantes llevadas a cabo por distintos poetas, según M<sup>a</sup> Angeles Alvarez Martínez, y la transformación realizada por Otero, al decir de G. Salvador, "río" significaba "vida", en R. Molina pasa a significar "muerte" en razón de su equivalencia lingüística connotada y contextualizada. Esto es, nuestro poeta ha relacionado o asociado la idea de fluir no a un deslizarse o encaminarse hacia la muerte, sino a un pasar que está muriendo. Por tanto, R. Molina contempla la vida desde la muerte: la muerte no es algo lejano sino presente, dado que el instante, fugaz, muere y con él el hombre, mas mientras se está en el instante se está viviendo. De ahí que tenga un sentido coherente el verso con que comienza el poema

mencionado:

"Qué cerca está lo ausente y lo lejano,"

o estos otros:

"Y yo voy solo, yo  
voy solo con todo,  
desandando mi tiempo,  
bebiéndome la vida  
en copas de recuerdos,  
y verdaderamente  
estoy aquí tan lejos  
de mí como de todo." (194),

porque derivan de la visión que del mundo tiene nuestro escritor: el único tiempo cierto es el del instante, que es vida muriendo. En consecuencia, la connotación se ha puesto otra vez al servicio del símbolo, dado que la relación entre los dos planos no es racional, sino ilógica e inconsciente. La emoción de muerte en la conciencia del autor se ha impuesto y ha dado lugar a esta imagen transformada, partiendo del tópico manriqueño. De donde la ecuación

$$B = a$$

ha pasado, en nomenclatura de Carlos Bousoño, a:

A (= B = C = ) emoción de C en la conciencia  
E (= D = C = ) emoción de C en la conciencia.

La transformación de la metáfora realizada por Molina nos sirve, además, para contribuir al análisis que efectuó, en este sentido, el profesor Gregorio Salvador sobre el soneto de Blas de Otero, y que amplió M<sup>a</sup> Angeles Alvarez Martínez. El académico dice: "Por primera vez se ha transformado de verdad la

---

(194) De "El juglar. Homenaje a Elías Teres", en *Homenaje*, OP2/121-122.

metáfora y se ha situado en una perspectiva histórica distinta. Cuando Salinas habla de tres tiempos en realidad habla de tres tiempos literarios, de tres perspectivas personales y estilísticas, pero no propiamente de tres tiempos históricos. Donde aparece de verdad una perspectiva histórica diferente es en el soneto de Otero" (195).

Si ello es así, hemos de convenir, según todos los datos históricos de que dispongo (196), en que R. Molina debe ocupar el quinto "tiempo" de la metáfora, o el segundo puesto, desde el ángulo de vista de las "fuertes transformaciones", ya que, como ha dicho el crítico y M<sup>a</sup> Angeles Alvarez Martínez, es B. de Otero el primero en llevar a cabo la transformación de los susodichos versos manriqueños (197). Sin embargo, si consideramos la transformación desde la estructura y no desde sus términos, el cambio radical de la metáfora de Molina, con relación a la de Manrique, es mucho más atrevido que el de Otero, ya que, aunque, tanto en el soneto del bilbaíno, como en el poema del cordobés, "río" pasa a significar "muerte", el autor de *Angel fieramente humano* no va más allá del desplazamiento tradicional significativo y ciertas variantes léxicas, pero la estructura de la doble

---

(195) Cfr. art. cit. p.441.

(196) Como se conoce, el soneto "La tierra" de Blas de Otero, donde figura la transformación de la imagen manriqueña, pertenece a *Angel fieramente humano*, publicado en Insula, en 1950; en cambio, el poema de R. Molina vio la luz, aunque con variantes respecto a la versión definitiva, si bien ya en el texto primitivo se halla la imagen analizada, en junio de 1951, según dejé atrás dicho, en el cap.II.

(197) Cfr. M<sup>a</sup> Angeles Alvarez Martínez, op.cit., p.81. Para el caso de la transformación "fuerte" de la imagen en *Angel González*, véanse esa misma página y siguientes. Asimismo, como se sabe, la transformación realizada por este poeta se encuentra en su libro *Grado elemental*, publicado en París, en 1962, o sea, unos once años después de dar a la luz R. Molina su poema en la revista gaditana *Platero*.

imagen manriqueña permanece inalterada; por el contrario, R. Molina aglutina en una las dos significaciones de "vida" y "muerte" al reducir ambas imágenes manriqueñas. Por tanto, nuestro poeta se adelantaría desde esa sola perspectiva al poeta de su generación y al de la siguiente, Ángel González. De ahí que deba matizar yo la afirmación de Álvarez Martínez, cuando concluye: "Son, pues, estos fragmentos" (los de B. de Otero y A. González) "los únicos y auténticos "tiempos" de la metáfora o imagen manriqueña, frente a todos los demás textos" (los escogidos por ella para su trabajo, aclaro yo) "que suponen sólo variaciones suyas" (198).

De todas formas, pienso que no es cuestión de prioridades históricas o ventajas de unos poetas sobre otros, sino de observar cómo nuestro poeta, que se ha servido de los materiales de un tópico, les ha infundido vida nueva desde su propia visión del mundo.

---

(198) Cfr. op.cit., p.85.

**CONCLUSION**

## CONCLUSION

A. El retrato que podemos trazar de R. Molina, tras la lectura, análisis y estudio de su obra poética, testimonios documentales e información oral de amigos y conocidos, es éste: Molina se nos presenta como hombre de talla mediana, cabellos negros y ojos verdes; fino en el vestir, y modales exquisitos. Dolicocefalo, y de cuerpo delgado y ágil, cuando joven; maltrecho, por el dardo de la enfermedad.

Muéstrase imaginativo, solitario y tímido; raras veces dado al grupo desconocido. Y por ello reservado, pero, entre los amigos, jovial.

Refleja una personalidad versátil, goethiana, por su talento y plural aptitud, que pasa del entusiasmo al desdén, del silencio meditativo a la locuacidad, del hedonismo y epicureísmo más exultantes al estoicismo y escepticismo más conmovedores, fruitivamente. Ese aspecto de la personalidad de Molina lo supo captar Pablo García Baena en los siguientes versos, tan sencillos:

"¿Quién podría decir los colmados tesoros  
que tu alma, rosa múltiple, deshojaba riendo?  
Voces dispersas unen, cantan la melodía." (1)

Igualmente, despide una religiosidad entre cristiana y pagana, que le hace sentirse tan pronto el hombre más feliz del mundo, como el más desgraciado de todos los seres de la creación. Al cabo, religión sinceramente sentida.

---

(1) Pablo García Baena, "Sandua", Poesía completa (1940-1980), Madrid, Visor, 1982, p.235.

Fue un humanista, y humano; degustador y conocedor del mundo y cultura grecolatinos. El poeta José de Miguel así refleja dicha formación:

"Cada libro en tu mano era un gozoso éxtasis que uncías a ti, consubstancial e íntimo, hasta exprimir el magma de su sabiduría." (2)

Construyó y dirigió la nave de la revista **Cántico** prácticamente en solitario, como ha visto Mariano Roldán poéticamente en:

"Por lo demás, ya "Cántico", esa nao geórgica que aparejaste para que navegasen unos pocos sapientes y otros perdidos nautas, ya no es, en su gloria, tu cántico secreto y cordobés, adarve contra burguesa y necia negación de belleza, sino clarín que enrola la admiración unánime /tardía, derramada en sintéticos trabajos esotéricos, precario, incontenible fulgor de famas /póstumas." (3)

Indagó el piélago de su segunda gran vocación: la histórico-filosófica, dejándonos obras y libros de contenido aún no totalmente superados y prosa limpia, sencilla y tersa, construido desde la más dispar lectura.

Creó la poesía que mejor se adecuaba a su personalidad, en coherencia con su pensamiento, cuyos discursos teóricos y críticos literarios la doblan.

---

(2) José de Miguel Rivas, "Elegía de la ausencia", *Stumalia*, Málaga, Cuadernos del Sur, Publicaciones de la Librería Anticuaria "El Gudalhorce", 1984, p.53.

(3) Mariano Roldán, "Sonata de aniversario para Ricardo Molina", *Nuevas máscaras y utopías*, Madrid, Ayuso, 1988, p.18.

B. Pero bastante poco -creo- habríamos conseguido si nos hubiéramos detenido en el estadio del análisis crítico-biográfico, aunque nos hubiéramos internado en la obra del autor para mejor conocer su vida, o hubiéramos explorado esa con el fin de comprender algunos aspectos de la obra, ya que no habríamos descifrado (hasta donde hayamos podido alcanzar) el último sentido e intención encerrados en el universo poético moliniano, ni valorado su creación. Por eso, hube de consagrar una segunda parte que recogiera y considerara unos asuntos muy concretos, que me parecieron urgentes y prioritarios, a la vista de lo seslayado y tratado sobre la poesía de R. Molina. Sus resultados son éstos:

1. La crítica sobre la poesía de nuestro poeta ha mostrado desigual comportamiento. Se ha movido entre el entusiasmo y el desdén. El contrabalanceo afecta tanto a los críticos contemporáneos, como a los posteriores a Molina. Los detractores de uno y otro momento parten en su tarea de principios muy disímiles. Unos le acusaron de no "comprometerse" con la realidad histórica de su tiempo; otros le reprochan el haberse desviado de la estética asumida y practicada al principio de los 40. Los defensores, en cambio, de una y otra época presentan puntos más comunes que divergentes. Coinciden en valorar el libro de *Elegías de Sandua* como la obra cumbre de su carrera poética. De cualquier forma, y en ningún caso, los análisis y estudios críticos (hasta donde mis lecturas alcancen) arrojan resultados controlables. En el fondo, pues, nos enfrentamos con una lectura reduccionista de la poesía de R. Molina.

Los trabajos de Carlos Clementson y el de Manuel Mantero suponen un esfuerzo por someter la obra poética de Molina a un análisis exhaustivo y amplio, en cuanto al primer estudioso, y más restringido, por

lo que respecta al segundo escoliasta. Sin embargo, sus estudios resultan en muchos aspectos desafortunados. Ello se debe a que sus métodos (impresionista y contenidista, en el primero; estilístico y formalista, en el segundo) no los han conjugado con la investigación documental e histórica. Es lo que he tratado de realizar con mayor o menor fortuna. Mi lectura crítica, desde unas posiciones muy determinadas y con unos fines muy específicos, por tanto, pone en entredicho los estudios anteriores, si bien no los excluye totalmente, antes bien los complementa.

2. En efecto, la alternativa que he propuesto parte de un hecho muy simple: es necesario ordenar, colocar y situar cada una de las piezas integradas en los libros publicados de Molina dentro del universo poético del cordobés, con la ayuda de instrumentos válidos y documentos irrefutables. Con esta base ya se puede caminar seguro por la selva de la poesía de nuestro autor.

El proceso creador de R. Molina nos enseña que se debe distinguir el tiempo estilístico del tiempo histórico. O dicho con otro registro, el momento de la creación no es igual al de la publicación.

Pues bien, el hecho de no percatarse de verdad tan elemental ha inducido a ciertos críticos a caer en errores tan graves como creer que el libro de **Elegías de Sandua** fue (como obra exenta) escrito antes que **Tres poemas**; o pensar que el libro **Homenaje** es una obra mimética, por lo general, donde se margina el yo lírico. Tal cosa no sucede. Lo que ocurre es todo lo contrario: R. Molina compone sus piezas, con o sin influencias de los homenajeados, y sólo muy posteriormente las dedica a amigos y maestros dilectos

suyos. Dichas tesis pertenecen a G. Carnero, entre otros.

Análogo pensamiento posee Mariano Roldán (Carlos Clementson y Manuel Mantero siguen el dictado del poeta y crítico cordobés), cuando presume que el tema amoroso pasó por tres tiempos históricos que, por el siguiente orden, se reflejarían, respectivamente, en **Cancionero**, **Regalo de amante** y **Elegías de Sandua** (primer número extraordinario de **Cántico**). Por contra, el análisis textual y documental nos dice que, en términos generales, primero nace un núcleo de piezas de **Elegías de Sandua** (edición **Cántico**), después llegarían ciertos poemas de **Cancionero** y, por último, brotaron unas cuantas de **Regalo de amante**. Más aún, **Elegías de Sandua** (edición Adonais) y **Cancionero** iban a constituir, en un principio, un solo poemario.

Del mismo modo, me aparto del profesor V. García de la Concha al considerar que el proceso amoroso es cantado por Molina en cuatro tiempos históricos: los tres propuestos por Mariano Roldán más un cuarto tiempo que añade él: los poemas de la sección "El misterioso amante" de **Corimbo**. En cambio, mi tesis, desde una perspectiva estrictamente estilística, y considerando toda la producción poética amorosa de R. Molina, considera tres formas de ver el amor, con sus respectivas maneras de decirlo: el primer grupo lo componen aquellos poemas donde se canta el amor en presencia; el segundo estaría conformado por los poemas de amor evocado; y el tercero sería el conjunto de poemas de amor trascendido. A grandes rasgos, esas perspectivas o formas se corresponden, respectivamente, con: **El Río de los Angeles**; **Elegías de Sandua**, **Cancionero** y **Regalo de amante**; y **Corimbo** y sección primera de **Elegía de Medina Azahara**. Así, pues, muchos de los poemas de

estas colecciones constituyen tres formas estilísticas e históricas del tema amoroso.

Además, el proceso creador de R. Molina nos ha servido para colocar cada obra publicada, en sus núcleos poéticos principales, en este orden histórico: El Río de los Angeles, Tres poemas, Psalmos, Elegías de Sandua, Cancionero, Regalo de amante, Corimbo, Elegía de Medina Azahara; La casa, A la luz de cada día, Homenaje y Otros poemas fueron creados a la par que los anteriores poemarios, aunque encierran muchísimos poemas escritos con posterioridad a 1950. Por eso, las cuatro últimas colecciones podemos considerarlas como auténticos panoramas abiertos de toda su producción poética, desde 1933 a 1967.

3. En cuanto a la estructura de las obras de R. Molina, observo que hay dos posiciones encontradas. Una propugna que la mayoría de los poemarios de nuestro autor son meras antologías de su quehacer poético; otra defiende, para casi todas esas colecciones, una fuerte trabazón. A mi entender, se han confundido dos planos: el de la estructura externa u organización exterior y el de la estructura interna o el de la dialéctica interior. Unos y otros críticos tienen su parte de razón, pues R. Molina construye sus obras, en tanto que libros exentos -repito-, sin planificación previa. Todas sus obras presentan, desde el ángulo de vista externo, un carácter misceláneo. Con todo, considerándolas desde la estructura interna, existen unos ríos subterráneos que unen los dos extremos de la visión dialéctica de Molina, es decir, unos ejes que imbrican la totalidad de los poemarios. Por tanto, cada uno de los poemas que conforman las distintas obras de R. Molina se erigen en teselas o "impromptu" que adquieren sentido pleno no en el interior de la obra particular, sino sobre todo en el

de la obra poética total. Es, pues, desde el interior de la totalidad desde donde hay que leerlos.

4. Se ha hablado de dos épocas en la poesía de nuestro autor, mas no se han establecido sus parámetros, aunque sea sin carácter excluyente, ni se les ha poblado de contenido. A este respecto, hago una propuesta de clasificación de la totalidad de la producción poética de R. Molina basada en tres puntales: visión de la vida del poeta, formas de contenido literarias y expresión, y documentos fehacientes. Sobre esos fundamentos, pues, siento tres épocas: a) la etapa preliteraria o prehistoria poética, que discurre entre 1933 y 1942; b) la primera época poética propiamente dicha, que abarca los poemas escritos desde 1942 hasta 1949. Esta la subdivido, a su vez, en tres ciclos creadores: el primero iría de 1942 a 1946; el segundo comenzaría en 1946 y terminaría al año siguiente, 1947; y el tercero ocuparía los años 1948 y 1949. Y, c) la segunda etapa poética, que se abre con el primer año de la década de los 50 y llegaría hasta 1967.

La propuesta de clasificación me parece razonable, ya que se corresponde con los dos cristales que Molina observa la vida, cuyo fundamento descansa en el enunciado de "yo-en-el-mundo" o en el pensamiento orteguiano "yo y mis circunstancias". Esta forma de ver la realidad circundante se traduce en la expresión, de la que en seguida expondré mi conclusión.

5. En consecuencia, si tuviera que formular un principio que compendiará todo el discurso poético del autor cordobés, no vacilaría en considerar su poesía como un "magnificat" a la vida amenazada por la contingencia temporal. Creo, pues, que en los estratos más profundos de este mundo lírico se encuentran

Demócrito y Heráclito. Se trata, por tanto, de una poesía del hombre individual cotidiano en el que se proyecta el hombre universal, en cuanto ente de todos los tiempos. Nos hallamos, en definitiva, ante una poesía en donde constantemente se indaga el Ser desde postulados antagónicos.

De otro lado, R. Molina creó una poesía en la que la imagen neorromántica e irracional, con impulso realista, adquiere presencia exclusiva y permanente, como han observado pocos de sus críticos. Por eso, nuestro poeta enlaza con la poesía inmediata realista y, al mismo tiempo, con la mediata irracional, condensándolas. Esto es, Molina parte del medio realista y llega al irracionalismo poético en feliz síntesis, y a la inversa. De ello se desprende que símbolos realistas e irracionales concurren entrelazados para descubrir el enigma de la vida y la sinrazón del destino del hombre. Y ese ha sido, también, al fin y al cabo, nuestro objetivo, por supuesto de otro orden: tratar de descubrir, averiguar y descifrar el sentido e intención últimos del mundo poético moliniano, elaborado y desarrollado con intuición y técnica.

La conclusión anterior no obsta para que afirmemos que nuestro autor debió haber destruido poemas que vieron la luz, pues su lenguaje desdice de aquel otro que se presenta a nuestra mirada con el "splendor" clásico y norma estética. Ahora bien, tal realidad no perjudica el digno y notable quehacer poético de Molina, porque, si colocamos en una balanza las luces y las sombras, habrá que anotar que el haber supera con creces al debe.

**BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA

Hasta qué punto el investigador es acreedor a obras y autores se habrá podido apreciar a lo largo de la tesis. Estudios y lecturas fueron dejando un poso tal, que es muy difícil registrar todos los títulos que están en la base de su investigación. Por eso, sólo registraré las obras de aquellos autores que de forma más directa contribuyeron a la elaboración del presente trabajo.

Mi intención ha sido, a la hora de elaborar la bibliografía, huir del disimulo, de la modestia y del prurito de la erudición, tan falsos a veces. De ahí que, hasta dar con el plan bibliográfico que expondré, haya considerado básicos dos objetivos: informar al lector de las bases teóricas de que me he servido y del estado de la cuestión del objeto analizado, así como rescatar títulos y autores de difícil acceso sobre Molina y su poesía, reuniéndolos en un determinado lugar para cualquier consulta que el estudioso de nuestro poeta quiera realizar sin necesidad de tener que emplear tiempo buscando artículos, reseñas, etc., en bibliotecas y archivos. En el segundo de los dos casos, también me sirvió para evitar repeticiones sobre lo ya fijado y enfocar el estudio desde puntos de vista aún no tratados o apenas aclarados.

Como nunca deseé que la bibliografía recogida en la tesis fuese una simple acumulación de obras y una nómina de autores, tracé el plan siguiente, atendiendo a los objetivos indicados y a las áreas o dominios teóricos fundamentales contemplados:

1. Estudios teóricos, críticos, históricos, lingüístico-literarios y metodológicos.

2. Miscelánea.
3. Obras de Ricardo Molina:
  - 3.1. Poesía: Obras exentas.
  - 3.2. Poemas varios no recogidos en libro (selección).
  - 3.3. Prosa y ensayo.
  - 3.4. Artículos (selección).
4. Obras sobre Ricardo Molina o con explícitas referencias al mismo.

He ordenado las entradas bibliográficas siguiendo el criterio alfabético, pero importa aclarar que los varios títulos de un autor (siempre los cito según la edición manejada y versión más accesible), van en orden cronológico y, si son de la misma fecha, alfabético. También actuaré según esa norma en el momento de trasladar los títulos de los artículos de nuestro poeta. De otra parte, en cuanto a esto último, aunque tenga fichados todos los artículos de Molina publicados en el diario Córdoba y en otros lugares, sólo daré entrada a los títulos que he usado o citado en el trabajo.

Por lo que respecta a los diarios (salvo Córdoba, consultado desde 1941 a 1968, día por día), revistas, etc., se entiende que examiné la colección total o los números sueltos existentes en la Biblioteca Nacional, Hemeroteca Nacional y Biblioteca Municipal, de Madrid; Archivo y Biblioteca Municipal, Archivo Provincial y Biblioteca Provincial, de Córdoba; y Biblioteca de la Diputación Provincial de Málaga.

Finalmente, omito en esta bibliografía los artículos, reseñas, recensiones, traducciones, que Ricardo Molina publicó en la revista Cántico, por haberlo realizado felizmente G. Carnero en su tantas veces mencionada obra El grupo "Cántico" de Córdoba.

Para su información y comprobación puede acudirse a las páginas 91-96 de la misma.

1. Estudios teóricos, críticos, históricos, lingüístico-literarios y metodológicos:

AA.VV., Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra, 1978.

—Métodos de estudio de la obra literaria, Madrid, Taurus, 1985.

—La crisis de la literariedad, Madrid, Taurus, 1987.

ADORNO, THEODOR W., "Retrospectiva sobre el surrealismo", Notas de literatura, Barcelona, Ariel, 1962.

AGUIAR E SILVA, VITOR MANUEL DE, Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972.

—Competencia lingüística y competencia literaria (Sobre la posibilidad de una poética generativa), Madrid, Gredos, 1980.

ALARCOS LLORACH, EMILIO, "Introducción", La poesía de Blas de Otero, Madrid, Anaya, 1973.

ALCINA FRANCH, JUAN, y BLECUA, JOSE MANUEL, Gramática española, Barcelona, Ariel, 1975.

ALEIXANDRE, VICENTE, Algunos caracteres de la nueva poesía española, Madrid, Imprenta Góngora, 1955.

—"Poesía, comunicación", Obras completas, Madrid, Aguilar, 1968.

ALONSO, AMADO, Estudios lingüísticos. Temas españoles, Madrid, Gredos, 1961.

—Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1969.

ALONSO, DAMASO, Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1969.

—Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1971.

—, y BOUSOÑO, CARLOS, Seis calas en la expresión literaria española, Madrid, Gredos, 1979.

—Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1982.

ALVAR, MANUEL, La estilística de Dámaso Alonso (Herencias e intuiciones), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

ALVAREZ MARTINEZ, M<sup>e</sup> ANGELES, Formas de contenido literarias de un tema manriqueño, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1984.

AMBROGIO, IGNACIO, Ideologías y técnicas literarias, Madrid, Akal, 1975.

AULLON DE HARO, PEDRO, Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor, 1984.

AYALA, FRANCISCO, Los ensayos: Teoría y crítica literaria, Madrid, Aguilar, 1971.

BAEHR, RUDOLF, Manual de versificación española, Madrid, Gredos, 1984.

BALBIN, RAFAEL DE, Sistemas de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1975.

- BLECUA, ALBERTO, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> DEL CARMEN, *Gramática de "Cántico" (Análisis semiológico)*, Barcelona, Planeta Universidad, 1975.
- BOUSOÑO, CARLOS, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, 2 vols.
- , *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.
- , *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1981.
- , *Epocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981.
- CALERO VAQUERA, MARIA LUISA, *Historia de la gramática española (1827-1920)*, Madrid, Gredos, 1986.
- CANO, JOSE LUIS, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- , *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1978.
- CARNERO, GUILLERMO, "Poesía de postguerra en lengua castellana", *Poesía*, n<sup>o</sup> 2, agosto-septiembre 1978.
- CASTAGNINO, RAUL H., *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1979.
- CASTELLET, JOSE M<sup>a</sup>, *Veinte años de poesía española: 1939-1959*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- , *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

- CASTILLO, ANA M<sup>a</sup>, Índice general de "Caracola",  
Revista malagueña de poesía, Málaga, Universidad de  
Málaga, 1980.
- CELAYA, GABRIEL, Inquisición de la poesía, Madrid,  
Taurus, 1972.
- COHEN, JEAN, La estructura del lenguaje poético,  
Madrid, Gredos, 1970.
- CURRY, RICHARD K., En torno a la poesía de Luis  
Cernuda, Madrid, Editorial Pliegos, 1985.
- CHICHARRO CHAMORRO, ANTONIO, El pensamiento literario  
de Gabriel Celaya (Evolución y problemas  
fundamentales), Granada, Universidad de Granada,  
1983.
- , Gabriel Celaya frente a la literatura española,  
Sevilla, Alfar, 1987.
- , Literatura y Saber, Sevilla, Alfar, 1987.
- DELGADO, FELICIANO, "La poesía social española.  
1936-1964", Humanidades, vol. XVII, n<sup>o</sup> 40, 1965.
- DIEGO, GERARDO, Crítica y poesía, Madrid, Júcar, 1984.
- DIEZ DEL CORRAL, LUIS, La función del mito clásico en  
la literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1974.
- DIJK, TEUN A. VAN, Texto y contexto (Semántica y  
pragmática del discurso), Madrid, Cátedra, 1980.
- , La ciencia del texto. Un enfoque interdis-  
ciplinario, Barcelona, Paidós, 1983.
- ECO, UMBERTO, Le forme del contenuto, Milano,  
Bompiani, 1971.

- ELLIS, JOHN M., Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico, Madrid, Taurus, 1987.
- FOKKEMA, D. W., e IBSCH, ELRUD, Teorías de la literatura del siglo XX, Madrid, Cátedra, 1988.
- FRIEDRICH, HUGO, Estructura de la lírica moderna, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FRYE, NORTHROP, La estructura inflexible de la obra literaria: ensayos sobre crítica y sociedad, Madrid, Taurus, 1973.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO, Diez ensayos sobre literatura española, Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- GARCIA BERRIO, ANTONIO, Introducción a la poética clasicista, Barcelona, Planeta, 1975.
- , y VERA LUJAN, GUSTIN, Fundamentos de Teoría lingüística, Madrid, Alberto Corazón, Editor, 1977.
- GARCIA DE LA CONCHA, VICTOR, La poesía española de 1935 a 1975, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- GARCIA POSADA, MIGUEL, 40 años de poesía española (1939-1979), Madrid, Kapeluz-Cincel, 1979.
- GILI GAYA, SAMUEL, Curso superior de sintaxis española, Barcelona, Bibliograf, 1973.
- GIMFERRER, PEDRO, y CLOTAS, SALVADOR, Treinta años de literatura, Barcelona, Kairós, 1971.
- GOMEZ SEMPERE, JOSEFA, Indices de la Revista "Insula" (1946-1980), Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1983.

- GONZALEZ, JOSE M., "Introducción", Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960), Madrid, Edi-6, 1982.
- GUIRAUD, PIERRE, Essais de stylistique, Paris, Klincksieck, 1970.
- , et KUENTZ, PIERRE, La stylistique (Lectures), Paris, Klincksieck, 1975.
- HENDRICKS, WILLIAM O., Semiología del discurso literario, Madrid, Cátedra, 1976.
- HIERRO, JOSE, "Poética", Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía cotidiana, Madrid, Alfaguara, 1965.
- JAKOBSON, ROMAN, Lingüística y poética. Madrid, Cátedra, 1985.
- KAYSER, WOLFGANG, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1970.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE, La connotation, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- , L'énonciation de la subjectivité dans la langage, Paris, A. Colin, 1980.
- LAPESA MELGAR, RAFAEL, Introducción a los estudios literarios, Salamanca, Anaya, 1970.
- , Estudios de historia lingüística española, Madrid, Paraninfo, 1985.
- LAUSBERG, HEINRICH, Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura, Madrid, Gredos, 1966, 3 vols.

- LAZARO CARRETER, FERNANDO, *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1966.
- , *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980.
- , "Leo Spitzer (1867-1960) o el honor de la filología", prólogo a Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- , *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1986.
- LE GUERN, MICHEL, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976.
- LEVIN, SAMUEL R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1983.
- LINARES ALES, FRANCISCO, *Papeles de Son Armadans. (Introducción e Índices)*, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1982. (Memoria de Licenciatura dactilografiada.)
- LOPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1983.
- LLORENTE MALDONADO, ANTONIO, "Morfología y Sintaxis. El problema de la división de la gramática", *Teoría de la lengua e historia de la lingüística*, Madrid, Alcalá, 1967.
- MANTERO, MANUEL, *Poesía española contemporánea. Estudio y antología*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966.
- , *La poesía del "yo" al "nosotros"*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- MARCOS MARIN, FRANCISCO, *Curso de gramática española*, Madrid, Cincel, 1980.

- MARTINEZ, JOSE ANTONIO, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Publicaciones de Archivum, Universidad de Oviedo, 1975.
- MARTINEZ BONATI, FELIX, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983.
- MATVEJEVITCH, PREDRAG, *La poésie de circonstance. Etude des formes de l'engagement poétique*, Paris, A. G. Nizet, 1971.
- NAVARRO TOMAS, TOMAS, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.
- , *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- NUÑEZ LADEVEZE, LUIS, *Crítica del discurso literario*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- OLIVIO JIMENEZ, JOSE, *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Insula, 1972.
- PARAISO, ISABEL, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.
- PINA, ALVARO, *Realismo e comunicação. Ensaio de teoria e crítica literária*, Cacém, Edições Ró, 1981.
- POZUELO YVANCOS, JOSE M<sup>a</sup>, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PRIETO, ANTONIO, *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alhambra, 1980.
- QUILIS, ANTONIO, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC, 1964.
- , *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1985.

- QUIÑONES, FERNANDO, *Ultimos rumbos de la poesía española. La postguerra: 1939-1966. Estudio y Antología*, Buenos Aires, Columba, 1966.
- RIFFATERRE, MICHAEL, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- REIS, CARLOS, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.
- RODRIGUEZ, JUAN CARLOS, *La norma literaria. Ensayos de Crítica*, Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1985.
- ROVIRA, PERE, "La poesía española de posguerra", *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
- RUBIO, FANNY, "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº276, junio 1973.
- , *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.
- , "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 361-362, julio-agosto 1980.
- , y FALCO, JOSE LUIS, *Poesía española contemporánea. Historia y Antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1982.
- SALINAS, PEDRO, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958.
- , *La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel, 1976.

- SALVADOR, GREGORIO, "Cuatro tiempos de una metáfora: En torno a un soneto de Plas de Otero", en *Homenaje a Alarcos García*, II, Valladolid, 1966.
- , *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid, CSIC, 1967.
- , "El signo literario y la ordenación de la ciencia de la literatura", *Revista Española de Lingüística*, nº 7, I, 1977.
- , "El comentario semántico de textos", *Semántica y lexicología del español*, Madrid, Paraninfo, 1984.
- SANCHEZ TRIGUEROS, ANTONIO, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1974.
- , *Cartas de Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez (Relaciones literarias entre dos jóvenes poetas)*, Granada, Editorial Don Quijote, 1985.
- SEGRE, CESARE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SENBRE, RICARDO, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987.
- SOBEJANO, GONZALO, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.
- SPANG, KURT, *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- , *Fundamentos de Retórica*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984.

- SPITZER, LEO, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- TALENS, JENARO, "Birds in the night. ("Lecturas" de Cernuda desde la generación de los 50)", *Revista de Occidente*, Madrid, nº 86-87, julio-agosto 1988.
- TORRE, ESTEBAN, y VAZQUEZ, MANUEL ANGEL, *Fundamentos de poética española*, Sevilla, Alfar, 1986.
- URRUTIA, JORGE, "La realidad como fantasía", *Semió(p)tica*, Madrid, Fundación Instituto Shakespeare, 1985.
- VILLENA, LUIS. ANTONIO DE, "1944. Dos caminos para la lírica española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº Homenaje a Vicente Aleixandre, octubre-diciembre 1979.
- , "Introducción a la poesía de Pablo García Baena", *Pablo García Baena, Poesía completa: 1940-1980*, Madrid, Visor, 1982.
- WELLEK, RENE, y WARREN, AUSTIN, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1969.
- YLLERA, ALICIA, *Estilística poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad, 1974.
- ZARDOYA, CONCHA, *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, 1974, 4 vols.

## 2. Miscelánea:

BRENAN, GERALD, *La faz de España*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

—, *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.

ELIADE, MIRCEA, *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973.

—, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1983.

FREUD, SIGMUND, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, 2 vols.

GRIMAL, PIERRE, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984.

HIRSCHBERGER, JOHANNES, *Historia de la Filosofía (Edad Moderna. Edad Contemporánea)*, t. II, Barcelona, Herder, 1966.

HUMBERT, JUAN, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

MORENO GOMEZ, FRANCISCO, *La guerra civil en Córdoba (1936-1939)*, Madrid, Alpuerto, 1986.

—, *Córdoba en la posguerra (La represión y la guerrilla, 1939-1950)*, Madrid, Francisco Baena Editor, 1987.

TUÑÓN DE LARA, MANUEL, *Variaciones del nivel de vida en España*, Madrid, Península, 1965.

TUSELL GOMEZ, XAVIER, *La España del siglo XX: Desde Alfonso XIII a la muerte de Carrero Blanco*, Barcelona, Dopesa, 1975.

VICENS VIVES, JAIME, *Historia general moderna (Del Renacimiento a la crisis del siglo XX)*, t. II, Barcelona, Montaner y Simón, 1971.

### 3. Obras de Ricardo Molina:

#### 3.1. Poesía:Obras exentas:

*El Río de los Angeles*, Madrid, *Revista Fantasía*, nº 22, 5 agosto 1945, pp. 38-44.

*Elegías de Sandua*, Córdoba, Separata de la revista *Cántico*, Primer nº extraordinario, enero 1948.

*Tres poemas*, San Sebastián, Col. "Norte", 1948.

*Elegías de Sandua*, Madrid, Rialp, Col. "Adonais", 1948.

*Corimbo (1945-1949)*, Madrid, Rialp, Col. "Adonais", 1949.

*Elegía de Medina Azahara*, Madrid, Col. "Agora", 1957.

*La casa*, Málaga, Librería El Guadalhorce, Col. "Cdnos. de María José", 1966.

*A la luz de cada día*, Málaga, Librería El Guadalhorce, 1967.

*Poesía (Elegías de Sandua, Tres poemas y Corimbo)*, Madrid, Alberto Corazón Editor, Col. "Visor de poesía", 1973.

Dos libros inéditos (Regalo de amante, Cancionero), Madrid, Col. "Dulcinea", 1975.

Antología (1945-1967), Prólogo y Selección de Mariano Roldán, Barcelona, Plaza y Janés, 1976.

Antología, Prólogo de José Segundo Jiménez Rodríguez y ed. de José Peláez Domínguez, Puente Genil (Córdoba), Col. "Anzur", vol. XII, 1980.

Obra poética completa, Prólogo de Dámaso Alonso y ed. de Pablo García Baena, María Victoria Atencia, Rafael León y Bernabé Fernández-Canivell, Granada, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Antonio Ubago Editor, 1982, 2 vols.

3.2. Poemas varios no recogidos en libro  
(selección):

"Soneto de la Pasión del Señor", Córdoba, 18-IV-1943,  
p.4.

"Cántico sobre unas reflexiones de Samuel Coleridge",  
Córdoba, 14-V-1944, p.3.

"Tierra desierta", Córdoba, 17-XI-1946, p.3.

"Himno a Santo Tomás de Aquino", Córdoba, 7-III-1951,  
p.4.

"Vere Novo", Córdoba, 22-III-1953, p.8.

"Corpus Christi", Córdoba, 9-VI-1955, p.3.

"Guadalquivir romano", Córdoba, 7-X-1965, p.6.

"Poema", Alfoz, Córdoba, nº 7, marzo-abril 1953, s.p.

"El Psalmista", Clavileño, Madrid, nº 39, mayo-junio 1956, p. 57.

"A Rafael Laffón en la fiesta de la poesía", en Homenaje al poeta sevillano Rafael Laffón, Sevilla, 1960, p.50.

"A Pío Fernández Cueto", Orejudín, Zaragoza, nº6, 1959, s.p.

"Nocturno", en Gregorio Prieto, Poesía en línea, Madrid, Rialp, Col. "Adonais", 1949, pp.31-33.

"Panida", Caracola, Málaga, nº3, enero 1953, s.p.

"Experiencia". Caracola, Málaga, nº 82, agosto 1959, s.p.

"Los embelesos", Al-Motamid, nº 20, abril 1950, s.p.

"Magnificat", Hojas literarias. Encarte de Cuadernos de Literatura, Madrid, nº 4, julio 1950, pp. 1-2.

"Oda al Brasil", Atlántico. Revista Luso-Brasileira, Lisboa, nº 3, febrero 1947, s.p.

"Otoño para Liébana", Ateneo, Madrid, nº 5, 1952, p.17.

### 3.3. Prosa y ensayo:

Córdoba, Barcelona, Noguer, 1951.

Pedro Espinosa, poeta religioso, en Homenaje a Pedro de Espinosa, Sevilla, Separata de los Anales de la Universidad Hispalense, 1953, pp. 117-130.

Córdoba en sus plazas, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1962.

Córdoba gongorina, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1962.

Osio de Córdoba y su época, Córdoba, Boletín de la Real Academia de Córdoba, 1962.

Campos de Córdoba, Córdoba, Cuadernos de la Biblioteca Municipal de Bujalance, 1963.

—, y Mairena, Antonio, Mundo y formas del cante flamenco, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

Cante flamenco. Antología, Madrid, Taurus, 1965.

Tierra y Espíritu, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1965.

"Aproximaciones a Séneca", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nº 211, julio 1967.

Misterios del arte flamenco (Ensayo de una interpretación antropológica), Barcelona, Sagitario, 1967.

—, y Cobos, José, El vino de la verdad: Montilla y Moriles, Córdoba, Gráficas Utrera, 1968.

Glosario andaluz, Málaga, ed. Angel Caffarena, Publicaciones de la Librería Anticuaria "El Guadalhorce", 1968.

Función social de la poesía, Madrid, Guadarrama, 1971.

Cante y cantaores cordobeses, Madrid, Ediciones "Demófilo", 1977.

Obra flamenca, Madrid, Ediciones "Demófilo", 1977.

### 3.4. Artículos (selección):

- "La estética del tomismo", Córdoba, 7-III-1944, p.3.
- "Un novelista de la meseta", Córdoba, 4-II-1945, p.3.
- "Variedades a propósito de Paul Valéry. El ritmo de su proceso creador", El Español, 15-IX-1945, p.5.
- "El universo espiritual de la obra de Goethe. Y un traductor prosaico y anticuado", El Español, 29-XII-1945, pp.10 y 16.
- "La poesía brasileña, expresión del alma ecuatorial", El Español, 30-III-1946, p.6.
- "Las traducciones y sus influencias", Córdoba, 12-V-1946, p.3.
- "Manuel Machado", Córdoba, 26-I-1947, p.3.
- "Apostolado del arte religioso", Córdoba, 18-II-1947, p.4.
- "Altura intelectual y cordialidad humana del Instituto Nacional de Enseñanza Media de Córdoba", Córdoba, 1-VI-1947, p.4.
- "La poesía francesa religiosa", Córdoba, 28-VIII-1947, p.3.
- "Velintonia 3, hogar de la poesía", Córdoba, 20-IV-1949, p.4.
- "Adriano del Valle y andalucía", Córdoba, 12-V-1949, p.3.

"Juan Wolfgang Goethe: Poesía y Verdad", Córdoba, 28-VIII-1949, pp.4-5.

"Ginés Liébana o el paraíso de los recuerdos", Córdoba, 20-XII-1949, p.6.

"Córdoba y el cante", Córdoba, 7-X-1950, p.3.

"Los dos caminos", Cuadernos de Literatura, Madrid, VII, nº 22,23 y 24, julio-diciembre 1950, p. 300-302.

"Visiones actuales de Góngora en América", Córdoba, 3-VI-1951, p.3.

"Juan de Mena a la luz de la crítica actual", Córdoba, 26-VIII-1951, p.4.

"Autenticidad y poesía de Joaquín de Entrambasaguas", Córdoba, 10-VII-1951, p.3.

"Ortega y Gasset y la "Isla de las sutilezas"", Córdoba, 21-IX-1951, p.3.

"Córdoba en la poesía de Federico García Lorca", Boletín de la Real Academia de Córdoba, nº 65, 1951, pp. 159-161.

"Retrato del novelista Pedro Alvarez", Córdoba, 14-I-1952, p.2.

"Pedro Salinas y las letras españolas", Córdoba, 15-I-1952, p.3.

"Mario López y la poesía del Sur", Córdoba, 18-I-1952, p.3.

"André Gide y España", Córdoba, 30-III-1952, p.4.

"La capital del Califato Omeya fue la ciudad mayor urbanizada de su tiempo", Córdoba, 20-IV-1952, p.3.

- "Paul Claudel y España", Córdoba, 20-VII-1952, p.4.
- "El libro y la lectura", Córdoba, 23-IV-1953, pp. 1 y 3.
- "Pueblos cordobeses del Genil: Jauja", Córdoba, 30-VI-1953, p.5.
- "El agua y los poetas", Córdoba, 25-IX-1953, p.6.
- "Por los barrios y las plazas de Córdoba: El barrio de la Mezquita", Córdoba, 5-XII-1953, p.4.
- "Grandeza y decadencia del cante flamenco", Córdoba, 4, 6, 17 y 24-XI-1955, p. última.
- "Don Luis de Góngora a través de su epistolario", Boletín de la Real Academia de Córdoba, nº 74, 1956, pp. 77-79.
- "Mozart o la alegría creadora", Córdoba, 28-IX-1956, p.8.
- "Escritores cordobeses: Dionisio Solís, poeta lírico y autor dramático", Omeya, Córdoba, nº 1, segundo semestre 1956, s.p.
- "Juan Ramón Jiménez y la Poesía", Córdoba, 21-III-1957, pp. 8 y 6.
- "Adriano del Valle y la poesía española", Córdoba, 9-X-1957, p.8.
- "Scarlatti y España (1787-1957)", Córdoba, 9-XI-1957, p.8.
- "El Marqués de Santillana, ante el V Centenario de su muerte (1458-1958)", Córdoba, 26-I-1958, p.8.

"Manuel Reina y el Modernismo. Ante el primer centenario de Manuel Reina", *Omeya*, Córdoba, nº 2, febrero 1958, s.p.

"Don José Manuel Camacho: Maestro, Poeta y Amigo", Córdoba, 6-III-1958, p.3.

"Don Luis Carrillo y Sotomayor, apologista máximo del culteranismo", Córdoba, 15-III-1958, p.5.

"La fiesta de la poesía española. La primavera, tema poético de Góngora", Córdoba, 21-III-1958, p.1.

"Meditación en la muerte de Juan Ramón Jiménez", Córdoba, 30-V-1958, pp. 1 y 4.

"Eugenio D'Ors y Córdoba", Córdoba, 17-X-1958, p.4.

"El ahorro tiene el valor de la tranquilidad y el signo de la esperanza", Córdoba, 31-X-1958, p.5.

"Don Juan Valera: un cordobés cosmopolita", Córdoba, 7-XII-1958, p.8.

Osio de Córdoba. Una víctima de la historia", *Omeya*, Córdoba, nº 3, 1958, s.p.

"El Santuario y la Leyenda de los Siete Infantes de Lara", Ntra. Sra. de Linares. Romería motorizada, 1958, s.l., s.p.

"Actualidad humana y cordobesa de Abén Guzmán", Córdoba, 18-I-1959, p.5.

"Fiesta de la Poesía. Consideraciones y posiciones", Córdoba, 21-III-1959, p.2.

"Fiesta del libro. El libro y yo: digresiones y confidencias", Córdoba, 20-IV-1959, p.2.

"Un viaje en "La Catalana""", Córdoba, 16-VI-1959, p.9.

- "Antonio Vilanova y Góngora", Córdoba, 6-XI-1960, p.9.
- "Cante y cantaores cordobeses: Maestros cordobeses de la soleá: José Moreno "Onofre"", Córdoba, 4-XII-1960, p.5.
- "Don Alonso de Aguilar y Menéndez Pelayo", Boletín de la Real Academia de Córdoba, nº 81, 1961, pp.133-137.
- "El vino 'sentimental' de Manuel Machado", Córdoba, 11-I-1962, p.5.
- "Del Genil en Puente Genil", Córdoba, 19-I-1962, p.6.
- "Glosas de la Fiesta del libro", Córdoba, 24-IV-1962, p.2.
- "Del tiempo y del paisaje de febrero (Campiña y Sierra)", Córdoba, 5-II-1964, p.6.
- "Sobre Puente Genil y su gran poeta Juan Rejano", Córdoba, 14-II-1964, p.7.
- "Meditación de las plazas: En la plaza de Aguayos", Córdoba, 8-III-1964, p.7.
- "Revalorización actual de la obra de Manuel Reina", Córdoba, 6-IV-1964, p.6.
- "Creciente atención actual a las bibliotecas", Córdoba, 25-IV-1964, p.7.
- "En la Sierra de Córdoba: Arboles y poesía", Córdoba, 14-V-1964, p.7.
- "Pozoblanco: Una brillante realidad provincial", Córdoba, 18-VII-1964, p.17.
- "El "Válvula" de Encinas Reales y el ideal de la chicharra", Córdoba, 27-VI-1964, p.2.

"Málaga prepara la Segunda Semana de Estudios Flamencos...", Córdoba, 26-VIII-1964, p.5.

"En la hora del olivo: Pablo Neruda, cantor del aceite", Córdoba, 16-X-1964, p.6.

"Lugares románticos: de Moratalla a Hornachuelos y el próximo centenario del Duque de Rivas", Córdoba, 18-X-1964, p.8.

"Palma del Río y Abenarabi", Córdoba, 22-X-1964, p.6.

"Claridad y vitalidad de Palma del Río", Córdoba, 5-XI-1964, p.6.

"Hombres que estudiaron la provincia: don Juan Carandell Pericay y sus investigaciones sobre la propiedad rural cordobesa", Córdoba, 9-VII-1965, p.6.

"Don Antonio Chacón en el primer centenario de su nacimiento (1865-1965). Autenticidad del gran maestro jerezano", Córdoba, 21-VII-1965, p.2.

"Elogio de Ezra Pound", Córdoba, 9-XII-1965, p.5.

"Feminidad de la casa: balcón y mujer", Córdoba, 9-XII-1965, p.6.

"Aben Quzmán, de nuevo", Al-Mulk, nº 4, 1964-1965, pp. 204-205.

"La poesía, gran fuerza útil", Córdoba, 28-I-1966, p.5.

"La Semana Santa Cordobesa, esencialmente provincial", Omeya, Córdoba, nº 5, segundo semestre 1966, s.p.

"Caracteres generales de la actual poesía cordobesa", Omeya, Córdoba, nº 6, tercer trimestre 1966, s.p.

"La "Ilustración" cordobesa", *Omeya*, Córdoba, nº 7, cuarto trimestre 1966, s.p.

"Rubén Darío y Manuel Reina", Córdoba, 18-I-1967, p.6.

"La poesía de Manuel Mantero, Misa solemne", Córdoba, 14-VII-1967, p.4.

"Córdoba y la poesía hispanoamericana", *Omeya*, Córdoba, nº 10, julio-diciembre 1967, s.p.

"Plazas de Córdoba: La plaza de las Bulas", *Córdoba en Mayo*, 1967, s.l , s.p.

"El poeta Mario López en la Real Academia de Córdoba", en Mario López, *Antología poética*, Córdoba, Publicaciones de la Real Academia de Córdoba, 1968.

4. Obras sobre Ricardo Molina o con explícitas referencias al mismo:

AA.VV., *Cántico. Homenaje*, Málaga, 1984, s.p.

AA.VV., *Cántico y sus poetas*, Granada, Aula de poesía, febrero, 1986, s.p.

AA.VV., *Ricardo Molina, Córdoba* (Suplemento Cultura, año II, nº 43, pp. I-VIII), 18-IX-1986, pp. 18-24.

AGUILERA CAMACHO, DANIEL, *La Inmaculada y Córdoba*, Córdoba, Artística, 1950.

ALONSO, DAMASO, "Adiós, Ricardo", *Pórtico a R. Molina, Obra poética completa*, t. I, Granada, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Antonio Ubago Editor, 1982, pp. 9-11.

- ALVAREZ, PEDRO, "Corimbo, la poesía de Ricardo Molina", Córdoba, 20-I-1950, p.4.
- , "Muerte del poeta", Córdoba, 24-I-1963, p.13.
- , "Las palabras", Córdoba, 19-I-1969, p.16.
- ARISTEGUIETA, JEAN, "La vuelta a la poesía", El Universal, Caracas, (Venezuela), 6-II-1966, s.p.
- ATENCIA, MARIA VICTORIA, "Cántico, Revista cordobesa de poesía", en *Philologica Hispaniensia, In Honorem Manuel Alvar, IV Literatura Separata*, Madrid, Gredos, s.d., pp. 37-44.
- BARNATAN, MARCOS RICARDO, "Ricardo Molina y su mística y oculta figura", Suplemento nº 295, *Informaciones*, Madrid, 7-III-1974, s.p.
- , "También hubo poesía en la posguerra", *El País Libros*, 19-XII-1976, p.27.
- BENET, ARTURO, "Ricardo Molina entre cielo y tierra", *Silva de varia lección*, Suplemento literario de *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 1949, pp. 206-207.
- BENITO DE LUCAS, JOAQUIN, "La revista Cántico", *Literatura de la posguerra: La poesía*, Madrid, Cincel, 1981, p.34.
- BERNIER, JUAN, "El hijo pródigo. Auto Sacramental de Ricardo Molina", Córdoba, 18-V-1943, p.4.
- , "Ricardo Molina en la poesía y la "élite" española", Córdoba, 24-I-1968, p.13.
- , "Ricardo Molina, "Eugenio Solís" y nuestros pueblos", Córdoba, 18-II-1968, p.8.

- , "Lo andaluz y Ricardo Molina", Córdoba, 17-I-1980, p.19.
- , "Diario Inédito (Fragmentos)", Antorcha de Paja. Revista de Poesía, Córdoba, nº 13-14, marzo 1980, pp. 19-22.
- CALVIÑO IGLESIAS, JULIO, "Ricardo Molina", Grupo "Cántico". Antología poética, Madrid, Alhambra, 1988, pp. 5-12.
- CANO, JOSE LUIS, "Guillermo Carnero: El grupo "Cántico" de Córdoba", Insula, Madrid, nº 364, marzo 1977, pp. 8-9.
- , Los cuadernos de Velintonia, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp.40 y 170.
- Cántico. Homenaje a Ricardo Molina de los Pintores de "Cántico" y los poetas de Córdoba, Córdoba, Arte Comercial, 1978, s.p.
- CARBONELL, FERNANDO, "Música de carretón en los últimos poemas de Ricardo Molina", Córdoba, 3-VII-1957, p.8.
- CARNERO, GUILLERMO, "El lenguaje del poder", Las Provincias, Alicante, 21-XII-1975, p.56.
- , "Ricardo Molina", El grupo "Cántico" de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra. Estudio y Antología, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 81-96.
- , "Prólogo" a Juan Bernier, Poesía en seis tiempos, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 11-14.
- CASTEJON, RAFAEL, "Ricardo Molina, su obra y su personalidad", Ricardo Molina, Campos de Córdoba,

- Córdoba, Cuadernos de la Biblioteca Municipal de Bujalance, 1963, s.p.
- , "La erudición de Ricardo Molina", Córdoba, 24-I-1968, p.13.
- CASTROVIEJO, CONCHA, "Ricardo Molina: Misterios del arte flamenco", Hoja del Lunes, Madrid, 1-I-1968, p.2.
- CELAYA, GABRIEL, "Ricardo Molina: Elegías de Sandua", Doncel, Zaragoza, abril-mayo 1948, s.p.
- , "Los poetas cordobeses", en "Poesía en el Aire", La Voz de España, San Sebastián, 21-X-1948, s.p.
- CLEMENTSON, CARLOS, "Cántico. Una insólita aventura poética", Córdoba, 13-III-1977, p.19.
- , "A diez años de la muerte de Ricardo Molina (Recordatorio biobibliográfico)", Córdoba, 24-I-1978, p.23.
- , "El mundo de Ricardo Molina y su herencia cultural", Córdoba, 16-VIII-1980, p.13.
- , La poesía de Ricardo Molina, Granada, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Antonio Ubago Editor, 1982.
- , "El cotidianismo testimonial y otros temas de Ricardo Molina en A la luz de cada día", Axerquía. Revista de estudios cordobeses, Córdoba, nº 11, septiembre 1984, pp. 105-243.
- , "Ricardo Molina y su vuelta a la poesía", Arrecife. Revista Literaria, Murcia, nº 13-14, marzo 1985, pp. 113-136.
- , Ricardo Molina. Perfil de un poeta, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros

de Córdoba, 1986. (El depósito legal está hecho en 1985.)

COLINAS, ANTONIO, "Recuperación de Ricardo Molina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 295, enero 1975, pp. 168-175.

CORBALAN, PABLO, "Poesía a dos voces", *La Hora. Semanario de los Estudiantes Españoles*, Madrid, nº 9, 2ª época, 31-XII-1948, p.10.

—, "Ricardo Molina. Premio "Adonais" de poesía 1949", *La Hora. Semanario de los Estudiantes Españoles*, Madrid, nº 37, 2ª época, 13-XI-1949, p.11.

CUEVAS NAVARRO, SEBASTIAN, "Ricardo Molina en el exilio de un vino, un verso, un cante...", *Córdoba*, 8-V-1977, p.19.

—, "La reedición de la revista poética *Cántico*", *Córdoba*, 7-X-1983, p.4.

DIAZ-PLAJA, GUILLERMO, "A la luz de cada día, de Ricardo Molina", "Mirador literario. Suplemento semanal de crítica e información" de *ABC*, Madrid, 24-VIII-1967, p.82.

DIEGO, GERARDO, "Un retrato y un libro", *ABC*, Madrid, 4-VII-1949, p.6.

—, "Preguntas", *ABC*, Sevilla, 13-II-1968, p.3.

—, "Ricardo Molina en dos tiempos", *Insula*, Madrid, nº 256, marzo 1968, pp. 3-4.

—, "Regalo de amante", *Arriba*, Madrid, 27-VI-1976, p.25.

DORESTE, VENTURA, "Ricardo Molina: Elegías de Sandua", *Insula*, Madrid, nº 38, 15 febrero 1949, p.5.

- , "Ricardo Molina: Corimbo (1945-1949)", *Insula*, Madrid, nº51, 15 marzo 1950, p.5.
- DURAN DE VELILLA, MARCELINO, "Semblanza de Ricardo Molina Tenor", *Córdoba*, 29-I-1968, p.6.
- ENTRAMBASAGUAS, JOAQUIN DE, "Recuerdo de Ricardo Molina y de su último libro", *Revista de Literatura*, Madrid, nº 165-167, enero-junio 1968, pp. 171-175.
- ESTEVEZ MOLINERO, ANGEL, "Córdoba: visiones y vivencias de Ricardo Molina", *Cuadernos del Sur de Córdoba*, 19-XI-1987, p.III.
- FABRA, JOSE LUIS, "Ante el estreno del Hijo pródigo", *Córdoba*, 17-VIII-1946, p.4.
- FERNANDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "Ricardo Molina, Premio "Adonais"", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16-II-1950, p.11.
- FERRERES, RAFAEL, "El grupo "Cántico" de Córdoba, por Guillermo Carnero", *Levante*, Alicante, 16-X-1976, p.16.
- GARCIA BAENA, PABLO, "Tres poemas: un nuevo libro de Ricardo Molina", *Córdoba*, 22-VIII-1948, p.4.
- , "Los poetas de Cántico", en AA.VV., *Poesía: Reunión de Málaga: 1974*, t. I, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1976, pp. 144-145. (Fue recogido, con otros artículos, en *Lectivo*, Cádiz, Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 1983, pp. 99-108.)
- , "Ultima Elegía", *ABC*, Madrid, 24-I-1988, p. 64.
- GARCIA DE LA CONCHA, VICTOR, "Ricardo Molina y su elegía pasional", en *La poesía española de 1935 a*

1975. (De la poesía existencial a la poesía social: 1944-1950), t. II, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 814-834.
- GARCIA COPADO, ANTONIO, "Requiem por Ricardo Molina", La Opinión, Cabra(Córdoba), 27-II-1968, s.p.
- GARCIA NIETO, JOSE, "Elegías de Sandua", Cuadernos de Literatura, Madrid, t. IV, nº 10,11 y 12, julio-diciembre 1948, pp. 318-319.
- GARFIAS, FRANCISCO, "Ricardo Molina, poeta", Poesía Española, Madrid, nº 182, febrero 1968, pp. 5-6.
- GIL RIBES, ANA M<sup>a</sup>, "La lírica andaluza y los movimientos poéticos de postguerra", Axerquía. Revista de estudios cordobeses, Córdoba, nº 11, septiembre 1984, pp. 169-194.
- GIMFERRER, PEDRO, "En la muerte de Ricardo Molina", Insula, Madrid, nº 256, marzo 1968, p.3.
- GUTIERREZ, JOSE, "Reencuentro con Cántico", Ideal, Granada, 14-X-1983, p.3.
- GUTIERREZ ALBELO, EMETERIO, "Elegías de Sandua, de Ricardo Molina", El Día, Santa Cruz de Tenerife, 1-XII-1948, p.4
- "Homenaje a Ricardo Molina", Insula, Madrid, nº 348, noviembre 1975, p.2.
- "Homenaje a Ricardo Molina", Insula, Madrid, nº 378, mayo 1978, p.2.
- J.V., "Balada amarilla por un poeta muerto", Córdoba, 24-I-1968, p.13.

- JIMENEZ MARTOS, LUIS, "Elegía de Medina Azahara", Cuadernos de Agora, Madrid, nº 13-14, noviembre-diciembre 1957, p.47.
- , "Ricardo Molina: A la luz de cada día", La Estafeta Literaria, Madrid, nº 376, 12-VIII-1967, p.29.
- , "Ricardo Molina, con fondo de Córdoba", Poesía Española, Madrid, nº 182, febrero 1968, pp. 7-9.
- , "La revista Cántico y sus poetas", La Estafeta Literaria, Madrid, nº 599, noviembre 1976, pp. 2609-2610.
- , "Ricardo Molina :Cántico, Naturaleza, Alma", Nueva Estafeta, Madrid, nº 47, octubre 1982, pp. 85-88.
- JURADO LOPEZ, MANUEL, "Revival del grupo "Cántico"", Córdoba, 27-I-1980, p.19.
- La Voz. Diario Republicano, Córdoba, 1-VIII-1932, p.11.
- LAFFON, RAFAEL, "Elegías de Sandua, por Ricardo Molina", ABC, Sevilla, 20-II-1949, p.12.
- LAMA, ANTONIO G. DE, "Elegías de Sandua, por Ricardo Molina", Espadaña, León, nº 33, 1948, ed. facs., p.699.
- , "Elegías de Sandua, por Ricardo Molina", Espadaña, León, nº 37, 1949, ed. facs., pp. 774-776.
- , "Corimbo, por Ricardo Molina", Espadaña, León, nº 44, 1950, ed. facs., p. 934.
- LEDESMA CRIADO, JOSE (seudónimo:Verecundo Abisbal), "Ricardo Molina", Alamo, Salamanca, nº 13, enero-febrero-marzo 1968,s.p.

LEICEA, JOSE LUIS, "En torno al concurso "Adonais"",  
Verbo, Alicante, nº 17, octubre-diciembre 1949, pp.  
24-25.

LEON, RAFAEL, "El paraíso vegetal de Ricardo Molina",  
Córdoba, 16-VII-1978, p.19.

—, "Sobre Cántico y otras revistas cordobesas de  
poesía", Córdoba, 31-III-1981, p.2.

—, "Nota biográfica", Pablo García Baena, *Lectivo*,  
Cádiz, Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera,  
1983, p.13-29.

LINARES, ABELARDO, "Prólogo" a Mario López, *Universo de  
pueblo (Poesía: 1947-1979)*, Sevilla, Publicaciones  
de la Universidad de Sevilla, 1979, pp. 9-23.

—, "Prólogo" a *Cántico. Hojas de Poesía*, Córdoba,  
Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de  
Córdoba, 1983.

LOPEZ, MARIO, "Semblanza de Ricardo Molina", Ricardo  
Molina, *Campos de Córdoba*, Córdoba, Cuadernos de la  
Biblioteca Municipal de Bujalance, 1963, s.p.

—, "Panorama de la poesía cordobesa contemporánea",  
*Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 98,  
enero-junio 1978, p. 80.

LOPEZ ANGLADA, LUIS, "Ricardo Molina", *Panorama  
poético español. (Historia y Antología: 1939-1964)*,  
Madrid, Editora Nacional, 1965, pp. 164-165 y 534-  
536.

LOPEZ GORGE, JACINTO, *Poesía amorosa. Antología (1939-  
1964)*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966.

LUCIO, FRANCISCO, "Breve reaparición lírica de Ricardo Molina", *Tarrasa Información*, Tarrasa, 17-X-1966, p.3.

—, "Una mirada abierta sobre el hombre y la vida", *Tarrasa Información*, Tarrasa, 13-XI-1967, pp. 3-4.

—, "En la muerte de Ricardo Molina", *Tarrasa Información*, Tarrasa, 5-II-1968, p.3.

LUIS, LEOPOLDO DE, "Nota sobre Ricardo Molina", en *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 180-183.

MANTERO, MANUEL, "Ricardo Molina y la Muerte", *Poesía española contemporánea. Estudio y Antología (1939-1965)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966.

—, "Carta a Ricardo Molina, donde sigue el pueblo y su fiesta", *La poesía del "yo" al "nosotros"*, Madrid, Guadarrama, 1971, pp.205-210.

—, "Ricardo Molina", *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 331-384.

MARCO, JOAQUIN, "Dos antologías de poesía andaluza", *La Vanguardia*, Barcelona, 30-IX-1976, p.43.

MARIN RUJULA, ANGEL, "El mundo flamenco llora, cada día, a Ricardo Molina", *Córdoba*, 19-II-1978, p.19.

MARTINEZ RUIZ, FLORENCIO, "Antología (1945-1967), por Ricardo Molina", *Blanco y Negro*, Madrid, nº 3350, 17-VII-1976, p. 58.

—, "El grupo, "Cántico" más cerca", *ABC*, Madrid, 31-X-1976, p.33.

—, "Ricardo Molina, el astro que brilla", "Sábado Cultural" de ABC, Madrid, 6-XI-1982, p.VI.

MEDINA GONZALEZ, MANUEL, "Elegía de Medina Azahara", Córdoba, 12-VI-1957, p.8.

—, "Subió al cielo en una soleá", Córdoba, 24-I-1968, p.13.

—, "Ricardo Molina, poeta del amor", Córdoba, 21-VI-1975, p.16.

—, "Tiempo y exaltación de Ricardo Molina", Córdoba, 15-VIII-1976, p.17.

—, "Ricardo Molina y el diario Córdoba", Córdoba, 19-III-1978, p.19.

Memoria de los Juegos Florales de Mayo, s.l., s.d., s.p.

MIGUEL, JOSE DE, "Málaga en la poesía de Ricardo Molina", Sur Cultural, Málaga, nº 137, 23-I-1988, p.IV.

MIRO, EMILIO, "Los poetas de Cántico", Insula, Madrid, nº 351, febrero 1976, p.6.

"Molina Tenor, Ricardo", Gran Enciclopedia de Andalucía, t.VI, Granada, Ediciones Anel. Promociones Culturales Andaluzas, 1979, p.2457.

MONTERO, VICENTE G., "Seis poetas contemporáneos", Temas españoles, Madrid, nº 31, Publicaciones españolas, 1956, pp. 13-15 y 28-29.

ORTIZ, DIONISIO, "La poesía de Ricardo Molina", Ecos. Semanario de FÉT y de las JONS, Ecija, año X, nº 440, 27-VIII-1945, s.p.

ORTIZ, FERNANDO, "Notas sobre la poesía andaluza contemporánea: Erotismo y lenguaje", *Informaciones*, Suplemento nº 523, 3-VIII, 1978, pp. 1-2.

—, *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Calle del Aire, 1981.

—, "La esperada y necesaria recuperación de Cántico", *El País Libros*, Madrid, nº 191, 19-VI-1983, p.6.

—, "Modernidad del grupo "Cántico"", *La estirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, p.195.

ORTIZ JUAREZ, JOSE MARIA, "Dos poemas de Ricardo Molina", *Córdoba*, 24- XII-1987, p.19.

OSUNA, ELADIO, "Función social de la poesía", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Córdoba, nº 97, enero-diciembre 1977, pp. 270-271.

PELAEZ DOMINGUEZ, JOSE, *Antología*, Puente Genil (Córdoba), Col. "Anzur", 1980, *passim*.

"Presencia y evocación de Cántico, Córdoba, 12-III-1978, p.25.

QUINONES, FERNANDO, "Nota en 1985", Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica*, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp.9-11.

"Ricardo Molina: Corimbo. Premio "Adonais" 1949", *Caracol*, Granada, abril 1950, Universidad de Granada, s.p.

"Ricardo Molina", *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1949, p.486.

"Ricardo Molina, un poeta de Cántico. Exposición del 23 al 31 de enero de 1988", Córdoba, Imp. San Pablo, 1988.

"Ricardo Molina, vivo en nuestra memoria", Córdoba, 19-I-1969, p.16.

RIOS RUIZ, MANUEL, "Ricardo Molina murió en su Córdoba natal", SP, Madrid, 31-I-1968, p.18.

—, "Ricardo Molina: Misterios del arte flamenco", La Estafeta Literaria, Madrid, nº 389, 10 febrero 1968, p.32.

RODRIGUEZ JIMENEZ, ANTONIO, "Ricardo Molina", Ante nueve poetas de Córdoba, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988, pp. 15-29.

—, "Ricardo Molina. Un poeta en el 20 aniversario de su muerte", Cuadernos del Sur de Córdoba, 21-I-1988, pp. IV-V.

ROLDAN, MARIANO, "Nota a la Edición", Ricardo Molina, Dos libros inéditos (Regalo de amante, Cancionero), Madrid, Col. "Dulcinea", 1975, pp.7-8.

—, "Prólogo" a Ricardo Molina, Antología (1945-1967), Barcelona, Plaza y Janés, 1976, pp. 9-20, y 23-25.

—, "Ricardo Molina: Ausencia de su Poesía Completa", Córdoba, 27-I-1980, p.19.

SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS, Historia y Antología de la poesía castellana. (Del siglo XII al XX), Madrid, Aguilar, 1946.

—, "Ricardo Molina", Ensayo de un diccionario de la literatura universal, t.II, Madrid, Aguilar, 1953, p.734.

- SALCEDO HIERRO, MIGUEL, "Ricardo Molina, poeta universal", Córdoba, 24-I-1968, p.13.
- SALGUEIRO, FRANCISCO, "Ricardo Molina: Dos libros inéditos", La Estafeta Literaria, Madrid, nº 569-570, 1 y 15-VIII-1975, p. 2177.
- SANTOS, DAMASO, "La obra completa de Ricardo Molina", El País Libros, Madrid, nº 179, 27-III-1983, p.7.
- SCARPA, ROQUE ESTEBAN, "Ricardo Molina bajo el cielo de Córdoba", El Mercurio, Santiago de Chile, 10-XII-1950, s.p.
- SOCA, JUAN, "Esquema de la vida y obra del poeta Ricardo Molina", La Opinión, Cabra (Córdoba), 7-II-1968, s.p.
- TEDDE DE LORCA, PIERO, "Presencia de Ricardo Molina", Córdoba, 7-IV-1974, p.23.
- TOLEDANO, MIGUEL ANGEL, "El reflejo de Córdoba en los poetas de Cántico (1) (Homenaje a Juan Bernier)", Córdoba, 30-VII-1986, p.3.
- , "Juan Bernier o el impulso de Cántico (y 2)", Córdoba, 31-VII-1986, p.3.
- TOVAR, ANTONIO, "El tema de la poesía española de postguerra", Gaceta Ilustrada, Madrid, nº 1047, 1976, p. 79.
- V.C.A., "Tres poemas, por Ricardo Molina", Espadaña, León, nº 36, 1948, ed. facs., p. 752.
- V.T.M., "Ricardo Molina: Tres poemas", Verbo, Alicante, nº 14, enero-febrero 1949, p. 32.
- , "Ricardo Molina: Elegías de Sandua", Verbo, Alicante, nº 16, mayo-julio 1949, p.31.

VALVERDE MADRID, JOSE, "In Memoriam: Don Rafael Aguilar y Don Ricardo Molina", *Omeya*, Córdoba, nº 10, julio-diciembre 1967, s.p.

VARO PINEDA, ANTONIO, "El poeta Ricardo Molina", Córdoba, 23-I-1988, p.24.

VELEZ NIETO, FRANCISCO, "Ricardo Molina. Lentamente. Antología 1945-1967", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-VI-1976, p.7.

VILLAR, ARTURO DEL , "Amor y tiempo en Ricardo Molina", *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 579, 1-I-1976, pp. 7-9.

ZARDOYA, CONCHA, "Tres poemas de Ricardo Molina", *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, t. IV, Madrid, Gredos, 1974, pp. 197-198.

**APENDICES**

## APENDICES

He considerado oportuno incluir tres Apéndices. El primero contiene interesantes documentos del expediente escolar de nuestro autor y otros referentes a su trayectoria vital. Sirven para deshacer errores biográficos sobre R. Molina transmitidos de autor en autor, como consecuencia de no haber consultado fuentes de primera mano. En cualquier caso, los datos que entrañan son útiles a la hora de analizar las circunstancias humanas e históricas que rodearon al poeta.

En el segundo figura la cronología de Otros poemas que, al no ser materia estricta de estudio, quedan fuera del capítulo II de la Parte Segunda de la tesis, pero que debe ser conocida por el lector, ya que hago continuas referencias a ellos. La fecha está tomada de los manuscritos, cuando éstos la ostentan; si no consta, o los dejo sin datar, o los fecho aproximadamente mediante distintos mecanismos de identificación cronológica: primera publicación, lugar que ocupan en los manuscritos, referencias contextuales, informaciones orales de amigos...

Para que el lector pueda identificar con facilidad estos poemas en la Obra poética completa de R. Molina, los relaciono según el orden en que aparecen en el volumen 2 de esa edición, seguido de un número, correspondiente a la página de la obra citada, conforme he venido efectuando a lo largo del estudio.

El tercer apéndice soporta los fundamentos de la ordenación de los manuscritos poéticos de R. Molina y una breve descripción de los mismos.

En el archivo del poeta cordobés no se conservan los manuscritos exentos de sus respectivas obras poéticas publicadas, salvo los de *La casa*, *Psalmos*, *Homenaje* y *Otros poemas* (aunque los de este último conjunto también recogen versiones de poemas no definitivos). Los demás contienen borradores, copias, versiones finales o no, etc., de los diferentes libros de poemas de Molina o de poemas publicados en revistas, diarios...

Tal realidad dificulta establecer con seguridad el orden cronológico tanto de los manuscritos del primer grupo, como el de los del segundo, así como la jerarquización de los poemas que los forman. No obstante, a la vista de estos autógrafos o manuscritos y documentación complementaria, he dispuesto los hallados en el archivo de Molina y los que están en poder de Rafael Alvarez Ortega y José Manuel Cardona en el siguiente orden: A, B, C, CH, D, E, F, G, H, I, J, K, L, Ll, M, N, Ñ, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z, AA, AB, AC, ACH, AD, AE, AF, AG. Este orden alfanumérico se corresponde con el cronológico; pese a ello, en páginas posteriores señalaré la disposición adoptada a partir del ms.V.

APENDICE I. DOCUMENTOS DE RICARDO MOLINA



A.8.051.611 \*

DON LORENZO CARRONA VILLAFRANCA, JUEZ MUNICIPAL LEYADO Y  
ENCARGADO DEL REGISTRO CIVIL DE FUENTE GENIL (VERACRUZ)

CERTIFICADO: que en el libro 40 folio 84 de la  
sección de nacimientos de dicho registro aparece  
la siguiente-

NÚMERO 000      en la villa de fuente Genil provincia  
NICARAO MOLINA MOLINA      de Veracruz a las diez y media de la  
mañana del día treinta de diciembre de mil novecientos  
diez y seis ante D. Cristóbal Gutierrez Rosales, Juez  
municipal y D. Juan Aguilar Castilla secretario, com-  
pareció D. Manuel Tenor Jimenez de veinte y nueve años  
soltero, comerciante, natural y vecino de esta villa  
con domicilio en la calle D. Gonzalo num 7 solicitando  
que se inscriba en el registro civil un niño y al efecto  
como encargado declara: que dicho niño nació en el  
domicilio paterno D. Gonzalo 15, a las ocho y media  
de la mañana del día veinte y ocho del actual. que es  
hijo legítimo de D. Nicarao Molina Molina de veinte y  
ocho años, industrial y de Doña Flora Tenor Jimenez  
cuencia de veinte y tres años, ambos naturales y veci-  
nos de esta villa. que es nieto por línea paterna de  
D. Diego Molina Garcia y Doña Dominga Molina Sorrego  
y por la materna de D. Manuel Tenor Ruiz y Doña Elena  
Jimenez cuencia todos de esta naturaleza y vecindad me-  
nos el abuelo materno que lo es de Sanlúcar (Sevilla)  
Y que expresado niño se le pone el nombre de Nicarao  
Antonio de San Francisco de Sales. todo lo cual pre-

señalaron como testigo D. Fernando Mariscal Garcia  
soltero, y D. Donatido Gonzalez Caballo, soltero, en  
plenos y de estos vecinos, leida integralmente este ac-  
ta e invitadas las personas que deben suscribirla a  
que la leyerean por si mismas si así lo creian conve-  
niente, se estampó en ella el sello del Juzgado muni-  
cipal y la firmaron el Sr. Juez con el compareciente  
y testigos mencionados y de todo ello como secreta-  
rio certifico-Cristobal Gutierrez-Manuel Tenor Jimenez-  
Fernando Mariscal-Donatido Gonzalez-Juan Aguilar-  
El acte inserta esta conforme con su original a que me refiero  
Puente Genil a dos de Mayo de mil novecientos treinta  
y cinco-

El Secretario

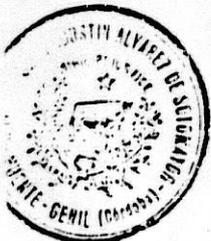
*[Handwritten signature]*



LEGITIMACION

Yo Don Agustin Alvarez de Sotomayor Castillo, Notario con  
residencia en Puente Genil, del Ilustre Colegio de Sevilla

Doy fe: Que son legitimas las firmas que anteceden  
de Don Lorenzo Carmora Villafranca y de Don Juan Agui-  
lar Castilla, Juez y Secretario respectivamente del  
Juzgado municipal de esta villa en la fecha del ante-  
rior documento. Puente Genil a dos de Mayo de mil no-  
vecientos treinta y cinco. \_\_\_\_\_



*[Handwritten signature of Agustin Alvarez de Sotomayor]*

*[Handwritten initials]*

Por el presente documento prometo  
decir verdad con respecto a mi situ-  
acion economica,

Hace tres meses estoy sin colocacion  
no teniendo mas ingresos que cuarenta  
y cinco pesetas que gana en el comercio  
mi hijo Enrique.

Soy viviente con una hermana  
mia que es la que nos sostiene

con los pocos ingresos que tiene  
como maestra de escuela particular  
y no teniendo mas que decir firmo  
en Cordoba a 15 Mayo 1935

Ricardo Molina

Doc. Nº 2 (15-V-1935)

Declaración Jurada de puño y letra del padre de  
Ricardo Molina informando sobre la economía familiar



ILMO SR DECANO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE SEVILLA



Ricardo Molina Tenor de 18 años de edad, natural de Puente Genil provincia de Córdoba y domiciliado en Córdoba en la calle Emilio Castelar 74 a V.S. con el mayor respeto expone:

Que habiendo de matricularse en esta facultad en las asignaturas de Historia de España, Historia de la Filosofía, Historia de la edad antigua y Historia de la Literatura Española y careciendo de los recursos necesarios para efectuar dichas matriculas según acreditan los documentos adjuntos e igualmente presentando en su expediente académico los méritos que en estos casos han de contribuir a que con mayor justicia se le otorgue lo que pide es por lo que a V.S. suplica que en atención a lo expuesto le conceda matrícula gratuita en las referidas asignaturas.

Córdoba 9 de Mayo de 1935

*Ricardo Molina Tenor*

Doc. Nº 4 (9-V-1935)  
Solicitud de matrícula gratuita para las asignaturas  
consignadas, correspondientes al curso 1º  
de la carrera



Excmo. Señor Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla .

Ricardo Molina Tenor de 15 años de edad con residencia habitual en Cordoba Calle Emilio Castelar N. 74, revisto de Cédula personal de clase 13. 15279 expedida con fecha 29 de Octubre de 1934 a V. S. respetuosamente expone ; Que careciendo de recursos para costearse de las asignaturas de Historia del Arte y de Latín que desea ser examinado como alumno de enseñanza libre en esa Universidad durante la convocatoria de Septiembre próximo ,

SUPLICA V. S. encarecidamente que se digna concederle gratuitamente las referidas matriculas , no acompañando documentación por haberla mandado cuando se le concedió en Junio pasado , la matrícula gratuita.

30 AGOS. 1935

Gracia que espera alcanzar de V. S. cuya vida guarde Dios muchos años .

*Para la inscripción  
y resolución de la  
Junta*

Cordoba 24 Agosto de 1935.

*Ricardo Molina Tenor*

*Se acuerda en su  
interés que se resuelva  
por autorización de la  
Junta de 12 de Agosto de 1935  
Welles*

Doc. Nº 5 (24-VIII-1935)

Solicitud de matrícula gratuita para las asignaturas consignadas, correspondientes al curso 1º de la carrera

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Curso de 1935 a 1936

enseñanza NO OFICIAL

Convocatoria de junio

Inscripción núm. 28-24

*Picardo Llorens Benito* natural de *Benicarló* provincia de *Ceruela*  
años de edad, queda matriculado en esta Facultad de Filosofía y Letras en las asignaturas que a continuación se expresan mediante el pago que determinan las  
normas vigentes. Ha obtenido las calificaciones que se consignan y que constan en las actas firmadas por los señores Jueces de los respectivos Tribunales de exámenes.

935 M. Carmona Sevilla

ASIGNATURAS	Num. de orden	Clase de matrícula	Fecha del examen			Calificaciones obtenidas		Observaciones
			Día	Mes	Año	Ordinarios	Extraordinarios	
DIBUJO LATINA 1ª CURSO	1	Ord	1	junio	1936	20 p	Excedido	Excedido 1939
	4	Ord	8	id	1936	20 p	Excedido	Excedido 1939

Sevilla, 15 de mayo de 1936  
El Secretario de la Facultad,

*Melero*

Sevilla, 10 de Agosto de 1939  
El Oficial de la Secretaría,

*Mundo Rodríguez*

EXTRACTO del expediente académico de **MOLINA TENOR, Ricardo**  
 natural de **Puerto Genil** provincia **Córdoba** de años de edad:  
 Bachiller en el Instituto de **Córdoba**  
 el de 1934, con Título expedido el 19 de octubre  
 de 1934, por el Excmo. Sr. Rector de la Universidad de **Sevilla**

Tiene aprobadas en esta Facultad de Filosofía y Letras las asignaturas siguientes:

136 M. Carrón - Sevilla

ASIGNATURAS	CURSO	Universidad de la matrícula	Universidad del examen	CALIFICACIÓN		Premios	Observaciones
				Ordinarios	Extra-ordinarios		
Lengua y Literatura Españolas	1934-35	Sevilla	id	Aprobado			
Introducción a la Filosofía	1938-39	id	id	Notable			C <sup>a</sup> sepbre
Historia de España	1934-35	id	id	Aprobado			
Lengua latina 1 curso	1935-36	id	id	Aprobado			Septe 39
Historia del Arte	id	id	id	Aprobado			id id
Prehistoria e H <sup>a</sup> U <sup>a</sup> antigua	1934-35	id	id	Aprobado			
H <sup>a</sup> de España, edad media	1939-40	id	id	Aprobado			
H <sup>a</sup> Universal edad media	id	id	id	Aprobado			
Lengua latina 2 curso	id	id	id	Notable			
Paleografía	id	id	id	Aprobado			
H <sup>a</sup> de España moderna	id	id	id	Sebrats			
H <sup>a</sup> Universal moderna	id	id	id	Notable			
Matemática y epigrafía	id	id	id	Notable			
Arqueología	id	id	id	Sebrats			
Geografía 1 curso	id	id	id	Aprobado			

ASIGNATURAS	CURSO	Universidad de la matrícula	Universidad del examen	CALIFICACIÓN		Premios	Observaciones
				Ordinarios	Extra-ordinarios		
1. de España, contemporánea	1939-40	Sevilla	1H	Notable			
2. Universal, contemporánea	1d	1H		Aprobado			
Geografía 2 curso	1d	1d		Notable			

Grado de Licenciado el día **REAL DECRETO 10 MARZO DE 1941.**, obteniendo la calificación de **5**

Título expedido en **15** de **enero** de 19 **41**.

Doc. Nº 7 (15-I-1941)  
 Certificado de estudios superiores realizados en  
 la Universidad de Sevilla

97

TÍTULO DE LICENCIADO



Expediente personal del interesado

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SECCIÓN DE HISTORIA

Título de Licenciado en Filosofía y Letras  
CURSO DE 1940 A 1941

Ilmo. Sr. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras:

D. Ricardo Molina Genovés

natural de Puente Genil provincia de Córdoba de 24 años de edad:

A V. S. hace presente: Que teniendo aprobadas todas las asignaturas que prescriben las disposiciones vigentes para aspirar al TÍTULO DE LICENCIADO en la Facultad de Filosofía y Letras, según consta en su expediente.

Ruega a V. S. se digne admitirle el pago de los derechos correspondientes con arreglo a lo dispuesto en el Real decreto y Real orden de 10 y 17 de Marzo de 1917.

Gracia que espera merecer de V. S., cuya vida guarde Dios muchos años.

Sevilla 24 de Diciembre de 1940.

Firma del interesado.

*R. D. Molina Genovés*

CONCEPTOS	
de Matrícula	1,200
de Examen	1,200
de Graduación	1,200
de Titulación	1,200
de Graduación Oficial	1,200
TOTAL	5,000

Admitase el pago del TÍTULO DE LICENCIADO en la Facultad de Filosofía y Letras

Sevilla 24 de *dic* de 1940

El Secretario de la Facultad.

*Ricardo Molina Genovés*  
*Jaime...*

Doc. No 8 (24-XII-1940)

Instancia solicitando la expedición del título de Licenciado en Filosofía y Letras

DE TÍTULO DE LICENCIADO



instancia. (1)

liton Sr.

D. Ricardo Molina Tenor natural de Puerto  
de 49 años, en posesión del documento  
de identidad n° 29860591, con domicilio  
en - - - - a V. I. Asumo el honor  
de exponer:

Que he estado tomando parte en las oposi-  
ciones indicadas en la presente ins-  
tancia, las cuales fueron convocadas por  
Orden de 19 de febrero del año ~~en~~ en  
curso (Boletín Oficial del Estado  
del 1 de marzo de 1966).

PUBLICA a V. I. se digno ordenar su  
admisión a las referidas oposicio-  
nes, a cuyo fin declara bajo su

Instancia (2)  
reponsabilidad, que reúne todas las  
condiciones exigidas en la convocatoria  
y acompaña un recibo de la sección  
de Cajas Especiales, que acredita  
haber abonado las 60 pts.  
por formación de expediente y  
otro justificante del pago de  
75 pts. abonados en la Habili-  
tación General, correspondiente  
a derecho de examen.

Es gracia que se merezca alcan-  
zar de V. I. cuya vida guar-  
de Dios muchos años.

..... a ..... de ..... de 1966  
firma del solicitante





# CANTICO

HOJAS DE POESIA

La aparición en Córdoba de la Revista CANTICO responde a la aspiración de representar poéticamente el Sur, cuyo genio creador e innovador rigió tan brillantemente toda la lírica española contemporánea.

CANTICO recogerá la producción de los nuevos poetas andaluces y las manifestaciones representativas de la actual poesía española.

Igualmente reflejara a través de traducciones y críticas, el panorama de la poesía extranjera en sus más indiscutibles valores y con preferencia aquellos no vertidos hasta ahora a nuestra lengua.

El índice de nuestro primer número manifestara claramente el propósito que anima su aparición.

## CANTICO

### SUMARIO

Agatha, Pablo García Baena; El Ángel Custodio, Mario López; Himno a Santa Cecilia, Ricardo Molina; Canto del Sur, Juan Bernier; Sintonía de Septiembre, O. W. Milosz; Poema, W. H. Auden; El Espíritu y el Agua, P. Claudel; Notas.

NOTA.- Saldrán 6 números de CANTICO al año y 2 extraordinarios.  
Precio de suscripción: Un semestre, 20 pesetas. Un año, 40 pesetas.

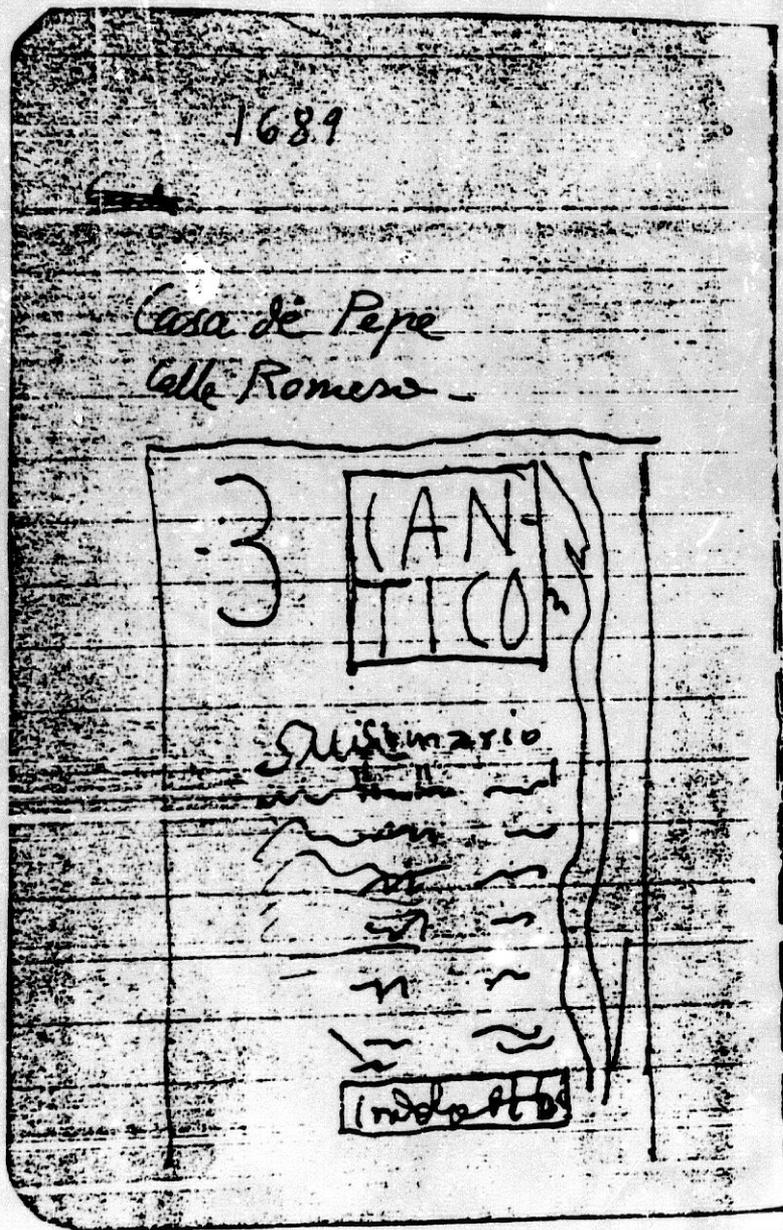
---

### BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....  
que vive en ..... calle .....  
se suscribe por un <sup>semestre</sup> año a la revista CANTICO.  
..... a ..... de ..... de 1947  
FIRMA

Dirección: Cascajo, n.º 4

Doc. Nº 12 (1947)  
Prospecto publicitario de la revista  
Cántico y boletín de suscripción



Doc. Nº 13 (1948 ?)  
Proyecto de la portada del nº 3,  
1ª época, de Cántico, realizado por R. Molina

Henri Rousseau  
 RICARDO MOLINA  
 ADVENIMIENTO

Hora de llegada      Abrazos

$  \begin{array}{r}  10 \\  10 \\  \hline  20  \end{array}  $	$  \begin{array}{r}  50 \\  25 \\  \hline  75  \end{array}  $ <p>4 tapas por pul</p>
---	--

Mayo d. luna.      97

$  \begin{array}{r}  75 \\  1/2 \text{ Kg. chorizo } 25 \\  1/2 \text{ Kg. queso } - 12.50 \\  \hline  37.50  \end{array}  $ <p>El libro incompleto</p>	$  \begin{array}{r}  30 \\  \hline  67  \end{array}  $
---	--

Doc. Nº 14 (1948 ?)  
 Proyecto de la 3ª página del  
 nº 3, 1ª época, de Cántico,  
 realizado por R. Molina



Doc. Nº 15 (1954 ?)  
Proyecto de la portada del nº 2, 2ª época,  
de Cántico, realizado por R. Molina

A pagar

Vender suelta a:

D. Samuel  
~~J. Aramburuz~~  
Joaquín Meléndez  
José Luis  
M. Harque  
~~Angue Dano~~  
Mauro 2  
Jose Coll. - 1  
~~...~~  
A. Prieto  
R. Moreno. J. M.  
P. Herrera  
P. López de la  
Haldan  
H. Gueque

Suavina

Luis Magin  
Joaquín Valtierra  
Bibiot. Instituta  
M. Ansa Herralla  
Pascual Calderón  
F.E. Fuenfria  
Europa Casas  
Julio Rubiente  
Chircales  
Ayuntamiento Bibliot.  
P. B. Ferrer  
J. V. de Mesa  
Flora de Quirón  
Alcal. de L. O. de la  
S. M. de la Cruz  
de la Cruz

Equipo de Cántico

Dchen  
A. Armentar 3 y 2 (por entregar)  
OJO = cobrar semestre a la Hemeroteca -  
" " año al Conservatorio Tetuan  
 IIII

C.º 2º Semata

Semata

Jacinto Benavente	
Don Juan Velasco	34 Quinto Anuncio
Don Diego Olias	P.º de Veracruz
Mano Alla	
Manuel Videla	deputado de San
Ante	3 Galisteo
F.º	
Narciso de Telle	don Acosta
J.º	Juan to Acosta
don Saragola	P.º de Colera
Pedro Papp	3 Alfonso Prieto E
D.º Rodolfo	3 de Alfonso Prieto E
José Navarro	Estan Tapia
Rafael Navarro	Tomas Sanchez
Rafael Perez Calvo	Ant.º de San Rico
D.º Manuel Revuelto	Ricardo Hidalgo
Quintana	
Juan Lapaché	J.º Gomez (r.º p.º)
Rosier	José de Bellido
Justa	
Alfonso Prieto (10 p.º)	
Rafael Salinas	
Don Juan Paga	
Juan Inado	
Manuel Vaso	
Amador	

Doc. Nº 17

Anotaciones de R. Molina, relacionadas con la administración de Cántico

3 remos - 1,200 pts = 1,200.00  
 1 ramo  $\frac{3}{4}$  - 1,303 " "  


---

 2,503 " "  
  
 Hay papel para 1,000 ejemplares de pági-  
 culina para 1,000 ejemplares en  
 holandesa  
 y 500 ejemplares en 4° 12  
San Diego 82  
  

Vino 5 litros a 14 pts.	70 pts
28 tapas a 2 "	56 "
$\frac{1}{4}$ Kg. Ancho	12'50
$\frac{1}{2}$ Kg. queso	12'50
Operación	84'00
	<hr/> 235'00

## ACTIVIDADES CULTURALES

### FALLO DEL PREMIO JUAN VALERA 1947

La Real Academia de Córdoba propuso a los académicos señorita Luisa Revuelta, catedrática de Literatura; don Pascual Santacruz, abogado y publicista, y don José de la Torre, bibliotecario, para discernir el premio Juan Valera 1947, del Ayuntamiento de Cabra, consistente en 1.500 pesetas, sobre el tema: «Colección de diez sonetos semblanza de personajes de la obra de Valera».

De las ocho colecciones recibidas, el Jurado considera de mérito superior a las siete restantes, por su forma e inspiración poética, la que ostenta el lema «Alexis». De esta colección ha resultado autor don Ricardo Molina Tenor, licenciado en Filosofía y Letras e inspirado poeta cordobés.

La Agrupación Amigos de don Juan Valera felicita muy efusivamente al poeta galardonado y hace pública su gratitud a la Real Academia de Córdoba, representada por la señorita Revuelta y los señores Santacruz y de la Torre por su acertada y generosa labor.

Doc. Nº 19 (1947)

Crónica del Fallo del Premio  
"Juan Valera", concedido ese año  
a Ricardo Molina

CICLO DE CONFEREN-  
CIAS Y CONCIERTOS

ORGANIZADO POR LA SUB-COMISION  
MUNICIPAL DE CULTURA Y ARTE  
DE CORDOBA

INVITACION

---

**RICARDO MOLINA** Nació en Puente Genil en 1918. Figura entre los primeros poetas españoles de la post-guerra.

Ha publicado cuatro libros de poesía: «El Río de los Angeles» (1945). «Elegías de Sandua» (1948). Tres Poemas (1948) Corimbo (Premio «Adonais» 1949).

EXISTENCIAS

CONFERENCIA Y POESIA  
DE RICARDO MOLINA

Día 28 de Enero. 7:30 de la tarde. Salón de Actos del  
Instituto Nacional de Enseñanza Media de Córdoba.

Doc. Nº 20 (28-I-1950)

Invitación a la conferencia que R. Molina  
dio ese día en el I.N.E.M. de Córdoba

Plan Conte Américain

A Faire:

Nature: Montagne, fleuve, désert, forêt, valon,

L'homme: Explorateur, colon, guerrier, missionnaire,

Patricien, vireux, soldat, marin, maquillard,

Américain canaille indigène, musicien, vicieux.

Américain: Américain, victoire, débâcle, siège, assaut.

Américain: péché, vertu, punition, déshonneur.

Américain: crime, entre indigènes, entre espagnols, mort.

Américain: péché, déshonneur, de la Belgique, de  
l'Espagne, la République,

l'Amérique, avare, luxueux, amoureux, etc...

Doc. No 21 (1951 ?)

Plan del proyectado libro "Canto Americano"

Notas para una antología

Antología de la poesía actual española.

1939

1899

Los Maestros actuales:

Poetas jóvenes

J. Raimon

1) Federico Nieto

A. Machado

José María Valverde

M. Heamuis

2) Gabriel Celaya

F. García Lorca

3) José Hierro

L. Cernuda

4) Carmen Conde

J. Guillén

5) Pablo García Baena

L. Cernuda

~~Rafael Luffon~~

D. Alonso

~~J. María Barro~~

J. Alejandro

~~J. Pérez-Clay~~

P. Salinas

6) Juan Ferriner

H. Altolaguirre

7) Ricardo Molina

J. Barro

1944

F. Villalón

8) Victoriano Cremer

9) León Busoro

Escuela Neoclásica

Federico Nieto

A. de la Torre

Morales

1948

Federico Nieto (Neoc.) Gabriel Celaya ind.

José Hierro (indp.) Rafael Luffon ind.

León Busoro (neoclásico) Pablo García Baena

Carmen Conde (id) Ricardo Molina

Juan Ferriner (id) Mario López

Doc. Nº 22 (1948 ?)

Proyecto de una antología de poetas españoles

## Proyecto de 2.ª Antología de Poetas de Valles

<p><b>Maestros del 98</b></p>	<p>Juan Ramón Antonio Machado Miguel de Unamuno Casimiro de Niro</p>	<p><b>Poetas de Transición (independiente)</b></p>	<p>Juan Felipe P. P. Claret J. de Entrambasaguas M. Hernandez Luis Roales Carmen Conde Rafael de Jon German Heilerberg Leopoldo Panro Ramon Menéndez</p>
<p><b>Maestros actuales</b></p>	<p>Vicente Aleixandre Dámaso Alonso Jorge Guillén Pedro Salinas Luis Cernuda Gerardo Diego Federico García Lorca F. de Icaza José Luis Cano</p>	<p><b>Poetas Nuevos</b></p>	<p>J. G. P. (N) J. de C. (N) Julio Lario Victoriano Cremer (H) Gabriel Celaya (H) Carlos Bousoño (H) G. de Nora (H) Carlos R. Spiteri - S. Pablo García Piquer (N) Rafael Montero (N) S. Esteban Molino Susana March <del>Victoria Franco</del> Juan Guerrero Zamora (H) José Hierro S. después de Luis (N)</p>
<p><b>Críticos actuales</b></p>	<p>Dámaso Alonso Guillermo Díaz Plaja José Antonio Marín Rojas <del>Manuel Altoluaga</del> Enrique Arcocha Dámaso García <del>Manuel Altoluaga</del> Luis de los Ríos</p>		

### Antología de Poetas de Valles a Guardo Diego.

- 1) Omisión de los Maestros (M. Machado etc...) que no influyeron en la actual poesía.
- 2) Incluir entre los Maestros influyentes del 98, Niro (los andaluces) en la antología de maestros (primera crítica Dámaso A.) y hacer extensivo el gesto a Azorín (su influencia; Castilla y la poesía actual).
- 3) Maestros actuales, por su contemporaneidad actuante sobre los poetas en formación. Destacar sobre todos tres: Gerardo (su influencia clarificadora en familiar y revolucionario) Dámaso su influencia humanística hacia a través de los hijos de la tra; Aleixandre su influencia moral humana - uterista.
- 4) Los P. de Transición: su valoración; su valor de independientes.
- 5) Poetas nuevos: sus tendencias fluctuantes del neorromanticismo al surrealismo; del objetivismo al subjetivismo al neorromanticismo y surrealista. La figura independiente y más prominente figura de R. Spiteri. García Piquer, Hierro y los neorrománticos surrealistas: el resto humanista neorromántico.
- 6) La crítica su gran papel en la formación de los poetas nuevos.

Incluso en esta Antología: solo aquellos poetas representativos de las tendencias dominantes; tienen que haber publicado sus poemas en libro.

Las omisiones son delgadas - en forma algunas, involuntarias - por la necesidad de dar al libro un tono de auténtica antología y no de «catálogo» que es lo que desde Fernando de los Ríos, ejemplo excepción de nevera heicido. Una antología debe ajustarse a un criterio rigurosamente selectivo, a pesar del riesgo terrible del subjetivismo que tal selección implica. Tal dificultad es inevitable; por lo tanto hay que aceptarla como algo fatal. Su carácter el espíritu de imparcialidad debe resplandecer en tal selección y creo que esta Antología es buena prueba de ello. Personalmente no comprimo más un solo punto de vista poéticos con Jaime Nieto o Brener por ejemplo; en posición de numerosas firmas en la poesía joven es sin embargo lo evidente; ~~su poesía que parece~~; aquí no hay, dice; el terreno más fértil es el de la selección misma de sus poemas, pero esto lo he hecho de acuerdo con los mismos poetas. Teneria mi injusto. Pero ¿qué valor puede tener una antología en la que todos los que existen hoy vivos tengan su palabra, ¿me? No hay más remedio por amor a la Poesía que subyugar a tantos poetas: sus nombres revelan en tomo negro, y lo rojo, lo rojo, y este prólogo es un parte de acción y un resorte,

16 Julio 1948.

# Verbena de la Virgen de los Faroles

ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO

El día 17 de agosto de 1946, a las 11'45 de la noche

**ESTRENO**

del Auto Sacramental en tres  
actos y un prólogo, original de

**RICARDO MOLINA**

# El Hijo Pródigo

en el incomparable marco  
del

**PATIO DE LOS NARANJOS**

IMPRESA REGIONAL - CORDOBA

---

---

**PERSONAJES** *Hijo Pródigo, Padre, Malluh y Oula, Hermano mayor, Lujuria y San Rafael, Madre y Castidad, Templanza, Humildad, Diligencia, Pereza, Soberbia y Hermano cuarto, Hermano tercero, Hermano quinto, La muerte, Cantor y Criado joven.*

**INTERPRETES** *Juan Morales Rojas, José Priego, Miguel Salcedo, José Luis Miranda, Miguel Maldonado, Antonio Toledano, Manuel Aumente, Manuel Hidalgo, Rafael Roca, José M. Carmona, Encarnita Romero, Carmen Medina, Gloria Rodríguez, Juanita Tortosa, Enriqueta Velasco y Lolita Medina.*

**APUNTADOR** *Juan Santos.* **REGIDOR** *José L. Fabra.*

**ILUSTRACIONES MUSICALES DE** *J. S. Bach, Beethoven, Wagner y Berlioz.*

**CANCIONES** *Música de Ramón Medina.*  
*Gluk (arr. de Ramón Medina).*

**DIRECCION MUSICAL...** *Ramón Medina.*

**DIRECCION ARTISTICA ..** *José Priego, Juan Morales-Rojas y Ricardo Molina.*

*Decoración y Supervisión escénica: Juan Bernier.*

---

---

---

«Los autos sacramentales son los únicos dramas verdaderamente simbólicos de la literatura universal. Prestan vida alegórica al conjunto dogmático del Catolicismo, contienen el mundo y la naturaleza, los afectos y los sentimientos, la inteligencia, la voluntad y la imaginación como potencias del alma; la historia religiosa y la profana; el pasado, el presente y el futuro como el conjunto de la Iglesia purgante, militante y triunfante, bajo el techo protector de aquella catedral de ideas; juntan el universo y la humanidad en una gran parábola, cuya significación y *tertium comparationis* según la fe es el más alto de los secretos terrenos y sobrenaturales, esto es la remisión de los pecados por el Hijo de Dios siempre presente y siempre dispuesto al sacrificio» LUDWIG PFANDL.

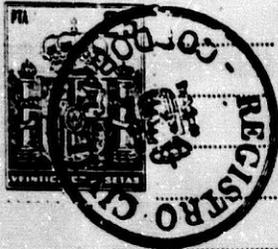
«En *El Hijo Pródigo* de R. Molina, el drama bíblico cobra por obra del autor una delicada armonía de planeamiento sinfónico. El sentimiento musical constituye la idea directriz de su forma y de su mecánica. Se ha logrado exquisitamente la nota teológica dentro de un ambiente terrenal» JUAN BERNIER.

«EL AUTO SACRAMENTAL de EL HIJO PRÓDIGO es un canto a las misericordias de Dios. El Pródigo—símbolo del alma atraída por el mundo—abandona su Casa—imagen de la Iglesia—malgastando sus bienes. Hundido en la pobreza y el desengaño, logra vencer en un esfuerzo último su debilidad y encaminarse hacia Dios, su Padre que le espera en la Casa habitada por los justos. Vencidos los postreros escrúpulos, se arroja a los pies del Padre que, sin reproches, lo levanta, ordenando en su honor una cena, símbolo del convite eucarístico» J. M. ORTIZ.

Doc. Nº 24 (17-VIII-1946)  
Prospecto anunciador de la representación  
de El Hijo Pródigo

MINISTERIO DE JUSTICIA

SERVICIO DE IMPRESOS DEL REGISTRO CIVIL



REGISTRO CIVIL DE Córdoba

DATOS DE IDENTIDAD DEL DIFUNTO:

Nombre RICARDO

Primer apellido MOLINA

Segundo apellido TENOR

hijo de Ricardo y de Flora

Estado Soltero nacionalidad Española

Nacido el día de cincuenta años

de edad

en Puente Genil (Córdoba)

Inscrito al tomo

Domicilio último Córdoba, Avenida de Granada, número diez y nueve

DEFUNCION: Hora ocho día veinte y tres de Enero de mil novecientos sesenta y ocho

Lugar su domicilio

Causa Colapso. Valvulopatía mitral

El enterramiento será en el cementerio de San Rafael

DECLARACION DE D. Francisco Enriquez Martin

En su calidad de funerario

Domicilio Córdoba, calle Agustín de los Ríos, número treinta y seis

Comprobación: Médico D. Máximo Leguía Barbera

Colegiado núm. 869 número del parte 58.365

REGISTRO CIVIL DE CORDOBA

CERTIFICADO: Que la presente certificación literal expedida con la autorización prevista en el art. 23 del Reglamento del Registro contiene la reproducción íntegra del documento correspondiente obrante en el tomo 39-1

F. 38 de la Sección 39 de este Registro Civil. Córdoba 19 de Noviembre de 1968

OTROS TITULOS O DATOS

ENCARGADO D. José Luis García Kisselfeld

SECRETARIO D. Vicente Medina Alvarado

A las once horas del veintitrés de Enero

de mil novecientos sesenta y ocho



Handwritten signatures of the Registrar and Secretary

APENDICE II. CRONOLOGIA DE OTROS POEMAS

## CRONOLOGIA DE OTROS POEMAS

### Fechas de los poemas de "América"

"Descubrimiento"	OP2/189	¿1949?
"Diario de Alvaro"	OP2/192	¿1949?
"Conquista"	OP2/193	¿1949?

### Fechas de los poemas de "Baleáricas"

"Amanecer marino"	OP2/197	1953
"Canción en alta mar"	OP2/198	15-VII-1953
"Cumbres de Ibiza"	OP2/198	1953
"En Ibiza"	OP2/199	¿1953?
"En San Jorge (Ibiza)"	OP2/199	IX-1953
"Figueretes"	OP2/200	1953
"Nocturno mallorquín" (Versión primera)	OP2/200	1953
"Nocturno mallorquín" (Versión segunda)	OP2/201	1953
"Talamanca"	OP2/201	4-VIII-1953

### Fechas de los poemas de "Cordobesas"

"Mientras el tiempo pasa"	OP2/205	¿1957?
"De madrugada"	OP2/207	II-1954
"El jazmín y la verde siempreviva"	OP2/209	¿1957?
"Abencerraje y Jarifa"	OP2/210	1939
"Antiguos extramuros"	OP2/211	1948
"Apunte"	OP2/211	¿ ?
"Calles de Córdoba"	OP2/212	¿1953?
"Camino de Santa Ana"	OP2/212	1939
"En el Puente Viejo del Guadiato"	OP2/213	1940
"Guadalquivir en el Molino"		

de Martos"	OP2/213	1942
"La Fuente del Elefante" (Sequía)	OP2/214	1946
"Marza"	OP2/214	1939
"Miragenil"	OP2/215	1949
"Noviembre en Córdoba"	OP2/215	1953
"Orillas del Guadalquivir"	OP2/216	1942
"Primavera en Córdoba"	OP2/217	¿ ?
"Pueblo natal"	OP2/217	1957
"Raso de mala noche"	OP2/218	1956
"Ribera"	OP2/219	1952
"Santa María"	OP2/220	1953

Fechas de los poemas de "Elegíacas"

"Abandonado amor"	OP2/223	¿ ?
"Amargo"	OP2/223	1956
"Apunte en un carnet"	OP2/224	1946
"Canción a una amiga"	OP2/225	VII-1945
"Canción triste"	OP2/225	1945
"Cántico"	OP2/226	1937
"Cántico de las puertas cerradas"	OP2/226	¿1945?
"Carta ultramarina"	OP2/227	¿ ?
"D.B."	OP2/227	1956
"El domingo"	OP2/228	1953
"Elegía"	OP2/228	1943
"Elegía"	OP2/229	1940
"Elegía de julio"	OP2/230	1947
"Elegía de octubre"	OP2/230	1953
"Elegía española"	OP2/232	1956
"Elegía estival"	OP2/232	¿1943?
"Espera"	OP2/233	1941
"Fragmento"	OP2/234	verano 1947
"Lucano"	OP2/234	¿1967?
"Llegada otoñal"	OP2/235	1944
"Oda de la valoración"	OP2/236	¿1945?

"Otoño"	OP2/236	1941
"Palabras de asceta"	OP2/237	1945
"Regreso a la nada"	OP2/237	1937
"Rima"	OP2/238	1940
"Treno"	OP2/238	1965
"Treno elegíaco"	OP2/238	1944

Fechas de los poemas de "Flamencas"

"A Antonio Mairena"	OP2/243	1947
"Soneto"	OP2/244	¿ ?
"A la gloria de la soleá"		
(Homenaje a Merce la Serneta)	OP2/244	¿1953?
"Andalucía interior"		
(Seguiriya)	OP2/245	1956
"Cantaor flamenco"	OP2/246	1957
"La debla"		
(Homenaje a Antonio Mairena)	OP2/247	1957
"Taberna"	OP2/248	¿1955?
"Tonada"	OP2/248	¿ ?

Fechas de los poemas de "Líricas"

"Alba en el huerto"	OP2/251	1938
"Alborada"	OP2/252	1940
"Aparición"	OP2/253	1936
"Canción"	OP2/253	1957
"Canción"	OP2/254	1941
"Canción abrileña"	OP2/254	¿ ?
"Concierto"	OP2/254	XII-1942
"Copla"	OP2/255	1952
"Despedida"	OP2/255	1941
"Egloga"	OP2/256	1936
"Ejercicio espiritual"	OP2/256	¿ ?
"Experiencia"	OP2/257	¿1957?
"La canción"	OP2/258	1940
"La Fuente del Mediodía"	OP2/258	18-III-1936

"Lied"	OP2/258	1945
"Noche de marzo"	OP2/259	1946
"Oda primaveral"	OP2/259	20-V-1942
"Pequeña oda"	OP2/260	1948
"Pequeño himno para cada mañana"	OP2/261	¿1955?
"Preguntas en la tarde"	OP2/262	1951
"Primavera de 1947"	OP2/262	1947
"Siesta"	OP2/263	1941
"Siesta de Abril"	OP2/2263	1952
"Trío"	OP2/264	1957
"Variaciones"	OP2/264	¿1957?

Fechas de los poemas de "Lírica externa"

"Apaisement"	OP2/269	¿ ?
"Canción"	OP2/269	1942
"Canción de las playas"	OP2/270	1944
"Carnet del campo"	OP2/270	XI-1955
"Cuarteto"	OP2/271	¿1963?
"Chanzoneta"	OP2/271	1948
"En los Campos Elíseos" (Málaga)	OP2/272	30-V-1963
"Impromptu otoñal"	OP2/272	¿ ?
"Junio"	OP2/273	10-11-VI-1956
"La voz"	OP2/273	1937
"Laus primaveral"	OP2/274	1944-1946
"Los que imploran al sol..."	OP2/275	1963
"Maya"	OP2/275	IV-1946
"Memorias de infancia"	OP2/276	1954
"Oda"	OP2/276	invierno 1949
"Orugas"	OP2/277	1963
"Paseos"	OP2/278	1940
"Relieve egipcio"	OP2/278	1956
"Silva de los enamorados"	OP2/279	¿ ?
"Televisadores" (Apunte)	OP2/280	1963

"Un valle"	OP2/280	1945
"Velatorio"	OP2/282	1960

Fechas de los poemas de "Nocturnas"

"A M."	OP2/285	1940
"Berçeuse"	OP2/285	¿1963?
"El vigía"		
(Lynceus)	OP2/286	1956
"Encuentro nocturno"	OP2/286	1951
"Guardia"	OP2/287	1938
"Invocación nocturna"	OP2/287	IX-1947
"La verité, la verité, la verité...!"	OP2/288	21-V-1942
"Los olivares"	OP2/288	1941
"Meditación nocturna"	OP2/289	1950
"Nocturno"	OP2/289	1942
"Noche de los difuntos"	OP2/290	1938

Fechas de los poemas de "Religiosas"

"Benedicite"	OP2/293	¿1943?
"Canción trágica"	OP2/294	1945
"Cántico del Domingo de Ramos"	OP2/295	¿1945?
"Dos letrillas navideñas"	OP2/296	¿1950
"Hombres y dioses"	OP2/298	1949
"Meditación"	OP2/299	1960
"Mito"	OP2/299	1953
"Nausée"	OP2/299	¿ ?
"Rimas"		
(El encuentro)	OP2/300	1945
"Sábado Santo en Sevilla"	OP2/301	1963
"Sententia"	OP2/301	1967
"Tarde"	OP2/301	28-IV-1946

Fechas de los poemas de "Seres elementales"

"A la margarita"	OP2/305	1953
"Secretos"	OP2/305	V-1945
"Al aire"	OP2/306	1941
"Aurora"	OP2/307	1933
"Desde el tren"	OP2/307	1966
"Días"	OP2/307	1938
"El agua"	OP2/308	1956
"El aire"	OP2/309	¿ ?
"El parque"	OP2/310	¿1945?
"Fluvial"	OP2/310	¿1955?
"La fuente"	OP2/311	1940
"La mañana y la rosa"	OP2/312	1949
"La tierra bienamada"	OP2/312	11-3-1946
"Lluvia invernal"	OP2/313	1945
"Mañana triste"	OP2/314	1953
"Nostalgia"	OP2/314	1953
"Oda al aire"	OP2/315	1945
"Paisaje del verano"	OP2/315	1940
"Paisaje primaveral"	OP2/316	1944
"Paseo matinal"	OP2/317	1940
"Un almendro"	OP2/317	1948
"Variaciones sobre el tema "Hortus conclusus""	OP2/318	1948

APENDICE III. ORDENACION Y DESCRIPCION  
DE LOS MANUSCRITOS POETICOS DE R. MOLINA

Ms.A

Es una libretilla con pastas de hule negras, con abertura apaisada. Lleva el título de "Barbaric Yamps I". En él figuran el nombre y dos apellidos de Ricardo Molina y su dirección: Cascajo, 74. Córdoba.

Además de los poemas religiosos, que constituyen la primera versión (en algún caso se trata de borradores) de los que fueron transferidos a **Tres poemas, Psalmos, Corimbo**, etc., contiene apuntes de textos de Pierre Emmanuel, proyectos de los libros "La viña florecida", "La puerta estrecha" y el de la revista "Lábaro", así como reflexiones y pensamientos personales de hacia 1945.

Por ese contenido podemos fecharlo alrededor de ese año.

Ms.B

Se trata de un cuaderno de unos 20x16, con abertura asimismo apaisada. Tiene como título "David (Recitativos y Plegarias)". Presenta rasgos de haber sido concebido, en principio, como definitivo, pero más tarde Molina volvió a él para enmendar y tachar versos. Bastantes de sus poemas fueron traspasados a los libros **Tres poemas, Psalmos, Corimbo**, etc., previamente corregidos.

Aunque, como el anterior, no lleve fecha, hemos de suponerlo escrito, por su contenido también, a finales de 1945 o comienzos del siguiente.

Ms.C

Es una pequeña libreta con pastas de hule negras. Ya en su interior, nos encontramos con el título de "Elegías/de Sandua". Debajo escribe R. Molina la dedicatoria: "A José Manuel Cardona/ el manuscrito/ original/ único/ de/ estas Elegías, en prueba/ de/ mi fiel y verdadera/ amistad". Luego, firma con su nombre y primer apellido. Y más abajo, al pie de esa hoja, estampa el lugar y la fecha: "Córdoba 7 febrero 1949". Ahora bien, la data no es la de la composición del manuscrito, sino la del día que redacta la dedicatoria, pues sabemos, por una carta del actual dueño del manuscrito, que lo recibió junto con el libro de Elegías de Sandua el 12 de febrero de 1949.

Los poemas del manuscrito fueron creándose entre diciembre de 1946 y abril del siguiente. Asimismo, el manuscrito no constituye todo el "corpus" de la edición completa de la obra, sino sólo una veintena.

El manuscrito hubo de estar copiado hacia finales de 1947 o principios de 1948, aunque no más tarde de febrero, porque algunos de los poemas creados o revisados durante este tiempo, y que formaron parte del libro, no se hallan en él.

Ms.CH

He asignado al manuscrito titulado "Plegarias y Alabanzas a María" los grafemas CH. Es una libretilla de pastas de hule negras. En su primera hoja está el título indicado; debajo, y por este orden, quedan estampados el nombre del autor, el símbolo de Jesús y María, el lema "Laus Deo Virginiq̄ue

Matri" y, a pie de página, el domicilio del autor y la fecha de composición del manuscrito: "Córdoba-1947-Diciembre-Cascajo 74".

Aparte de los poemas, de los que algunos fueron recogidos en *Psalmos y Elegías de Sandua*, el manuscrito contiene textos de teoría y crítica literaria de Molina.

Ms.D

Es también una libretilla de pastas de hule negras. En su primera hoja figura el título genérico de "Elegías"; y, debajo, las iniciales del autor: "R.M."

Contiene once poemas que, revisados, fueron recogidos en *Elegías de Sandua* y otros libros de Molina. También encierra anotaciones varias, apuntes, testimonios, etc., de gran valor histórico para recomponer aspectos biográficos de Molina y conocer el mundo interno de la revista *Cántico*.

Por el contenido del manuscrito, debe de ser de febrero de 1948.

Ms.E

Se trata de una libreta pequeña de pastas de hule negras. Lo titula R. Molina "Poesía". Lo fecha en "Córdoba febrero 1948". A continuación, en la hoja siguiente, traza el autor un "índice ordenado" de las *Elegías de Sandua*, que no de todo el contenido. La intención del poeta prueba que el manuscrito estaba destinado a recoger todos los poemas de la edición de esa obra, pero posteriormente cambió de opinión R.

Molina, sirviéndole para copiar a limpio gran parte de su producción poética hasta la fecha. Con el paso del tiempo volvió al manuscrito para corregir, enmendar y tachar poemas que fueron trasladados a distintos poemarios del poeta cordobés.

Dicho manuscrito comprende asimismo apuntes varios, de los que cabe ahora recordar el texto "Poesía y juventud", interesante para observar una de sus críticas a la poesía española de posguerra.

Por último, en cuanto a la fecha de composición del manuscrito, se sabe que comienza a copiar en él, según se ha indicado, en febrero de 1948, pero debió de agotarlo alrededor de septiembre de ese año, a pesar de que en él hay un poema fechado el 27 de septiembre de 1949; éste debió de redactarlo, como borrador, en alguna de las ocasiones que R. Molina volviera al manuscrito para revisar poemas. El gruso, no obstante, estaría copiado a finales de 1948.

Ms.F

También constituye este manuscrito una libretilla de pastas de hule negras. Contiene poemas de la inconclusa obra "La viña florecida". Este título se encuentra en la parte superior de su primera página; en la inferior se halla el nombre del autor y, más abajo, su dirección: "Coronel Cascajo 74. Córdoba". Después, ya en la página siguiente, se lee el "Índice de libros que en ella se contienen". Tras él, figura la dedicatoria de la obra con estas palabras: "A mi madre y a mi padre la obra de mi vida".

A continuación, R. Molina empieza a copiar los poemas integrados en los libros "La Mirada Virgen", "Laus Meridiei" y parte de "Los Embelesos".

Aparte de los poemas, anota su autor textos y dibujos de gran valor histórico. Por ejemplo, un dibujo de la revista Cántico, el texto del anuncio de presentación de la revista en Madrid el 1 de enero de 1949, y otro -en francés- sobre su pensamiento poético, etc.

El manuscrito debió de estar copiado en los primeros meses de 1949, porque no incluye poemas fechados con posterioridad a ese año. No obstante, R. Molina corrigió, años después, algunos.

Ms.G

Constituye este manuscrito una libretilla de pastas de hule negras. Contiene poemas de la inconclusa obra "La viña florecida", como se documenta en la parte superior de la primera página; en el ángulo inferior izquierdo se puede leer "Libreta 2ª", entre paréntesis; y en ese mismo lugar, debajo, escribe Molina su dirección, Cascajo, 74, y su nombre.

El manuscrito continúa el libro "Los Embelesos". El primer poema que copia es el que lleva como título "La vida es un soplo ardiente..."

R. Molina volverá en varias ocasiones a este manuscrito para corregir bastantes de los poemas en él insertados.

En cuanto a la fecha de la copia o su composición, es probable que nuestro poeta lo tuviera

terminado a mediados de 1949, pues ninguno de los poemas recogidos en el manuscrito traspasa dicho año.

Ms.H

Las características externas del manuscrito son análogas a las de los anteriores. R. Molina lo titula "La viña florecida". Debajo de él anota el poeta "Elegías/a Manolo/enviárselas". Este dato requiere explicarlo. Es evidente que Molina apunta ese pormenor para recordar que debe remitir a José Manuel Cardona el ms.C, el original de Elegías de Sandua. El trámite, como ya sabemos, lo realizó en febrero de 1949. La nota, pues, parece no casar con el momento en el que Molina usó la libretilla, pues los poemas que se recogen en el manuscrito son de mitad de 1949. El hecho me hace pensar que R. Molina tuvo la intención de copiar en el manuscrito poemas diferentes de los que actualmente contiene. Esas razones son, pues, las que explican dicha nota.

Debajo de ese apunte figuran el nombre completo de su autor y dirección del mismo: "Cascajo 74".

El manuscrito, además de otras notas personales sin interés, contiene primeras redacciones del futuro libro Elegías de Medina Azahara, la primera versión a limpio del poema "Ganymedes" y poemas de un libro cuyo título es, luego desechado, "Himnos a Santos, Vírgenes y Poetas".

R. Molina debió de terminar ese manuscrito a finales de 1949, pues encierra poemas creados en septiembre de dicho año.

Ms.I

El manuscrito es una libreta que se abre en vertical. A ella pasa R. Molina la versión definitiva del poema "Ganymedes" del ms.H. Sin embargo, este manuscrito, I, lo retitula "Psalmo XLIII (Ganymedes)", pero esto -a todas luces- debió de suceder a la hora de componer el poemario del ms.V, como ya dejé probado en su momento. Debajo del título, nos encontramos con las citas del Ps.63 y de Fausto, de Goethe, respectivamente. Va dedicado a su amigo José Luis Fabra.

Aunque el manuscrito lleve la fecha de mayo-septiembre de 1946, es evidente que esta nueva y última versión del poema hubo de efectuarla a finales de 1949 o comienzos del 50, según los rasgos gráficos, estilísticos e históricos del texto.

Ms.J

La libretilla de este manuscrito tiene las pastas de piel. Lo titula "Bolero", pero, tachado éste, lo vuelve a titular "Poemas a Pablo".

En él copia Molina los poemas de "El misterioso amante", ilustrados con dibujos suyos a mano; luego, copia otros tres poemas, traspasados a diferentes poemarios; y, por último, copia los que había compuesto de Elegía de Medina Azahara. Estos van dedicados a Gregorio Prieto. Asimismo, R. Molina declara en ese mismo manuscrito que contiene la versión definitiva de dicha obra, pero, por las tachaduras que en él aparecen, no es así. Estas enmiendas debió de realizarlas al mismo tiempo o

después de pasar a limpio esos mismos poemas en el ms.K.

Por lo tanto, el manuscrito puede fecharse a comienzos de los 50.

Ms.K

Se trata de un cuaderno construido manualmente; esto es, una vez mecanografiados los poemas en cuartillas, apaisadas, se encuadernan cubriéndolas con unas pastas de cartulina negra.

El manuscrito presenta en su interior el título de "Elegía de Medina Azahara y otros poemas". Debajo de él se estampa la dedicatoria: "a José Luis Cano". A continuación, se lee el nombre y primer apellido del autor. Al pie de esa página, en su mitad justa, y por este orden descendente, escribe la dirección "Cascajo 74, Córdoba", pero encima de ese número R. Molina coloca el número 26, el asignado a su domicilio, que sustituyó al viejo, según la remodelación catastral, llevada a cabo a principios de los 50 en Córdoba.

Contiene veintitrés piezas del definitivo poemario *Elegía de Medina Azahara* y siete traspasadas posteriormente a otros conjuntos, aunque algunas permanecen aún inéditas.

Respecto a la fecha de su composición, existen datos fiables, como el cambio de numeración de la calle donde vivió el poeta hasta comenza los 60, la alusión al poemario reflejada en un "Curriculum Vitae" de hacia 1951 y las advertencias sobre la inminente publicación del poemario en las revistas *Poesía Española*, Madrid, nº7, julio 1952, p.30, y *Alfoz*,

Córdoba, nº2, junio 1952, s.p., para afirmar que R. Molina hubo de construir el manuscrito alrededor de 1952.

Ms.L

Es una libreta de unos 13 x 21. Presenta el título de "Poesía", "de Ricardo Molina". En la primera página, copia su autor una cita, del Ps.113.18: "Non mortui laudabunt te, Domine,/neque omnes qui descendunt/in infernum. Sed nos/qui vivimus benedici-mus Domino". A continuación, ya en la página siguiente, y antes de copiar o componer poemas en el interior del manuscrito, coloca R. Molina un "Índice", que no se corresponde con el número y orden de poemas, lo que significa que Molina tuvo la intención de componer un poemario exento, pero cambió de idea. El manuscrito, pues, se constituye en un cestón de poemas copiados y compuestos al desgaire.

Finalmente, como un número considerable de los poemas recogidos en el manuscrito llevan fecha de la primera mitad de los 50, es probable que Molina se sirviera de esa libretilla por esas fechas.

Ms.L1

Pese a ser dos cuadernillos separados, los he considerado como uno, ya que R. Molina los compuso a la par y con una unidad intencional. Se trata de los manuscritos que actualmente posee el pintor cordobés Rafael Alvarez Ortega, titulados "Cancionero" y "Regalo de amante".

Su actual dueño me envió fotocopias de los mismos y tuvo el detalle de informarme, tanto en su

carta como en las mismas fotocopias, sobre algunas de sus características. Así, me expresó en carta personal: "Lo que le envío es exacto, en tamaño, forma y composición, a los originales. Nunca hasta ahora se ha hecho una copia como esta, y no se volverá a repetir". Y en los mismos manuscritos retinta con el mismo color que el de los originales, por ejemplo, el título de Cancionero, en azul, y del de Regalo de amante me advirtió que era verde.

Sin embargo, cotejando las copias de las portadas que Rafael Alvarez Ortega me proporcionó con las que aparecieron en la edición de la Colección "Dulcinea", de Mariano Roldán y Manuel Mantero, se observan unos detalles en éstas que faltan en aquéllas. Me refiero a una figura geométrica donde se incluye un "8" y un "16", aunque sobre el "6" se superpone un "7". La primera cifra pertenece a Cancionero; la segunda, a Regalo de Amante.

¿Significa cada uno de esos guarismos el número de poemas que integrarían los respectivos poemarios. Por lo que atañe a Cancionero, existen correspondencias; sin embargo, en el caso de Regalo de amante, no hay coincidencias, ya que éste consta de 13 poemas, pero es posible que Molina tuviera la intención de traspasar al conjunto 16 ó 17 poemas.

El manuscrito de Cancionero no lleva fecha en la portada; en el de Regalo de amante aparece "Mayo MCMXLVII Junio". Ahora bien, bastantes de los poemas que figuran en ambos manuscritos aparecen fechados entre abril y junio de 1947. No obstante, no podemos deducir que todos los poemas fueran creados durante ese período, ni que los manuscritos fueran construidos en 1947, porque hay versiones en otros, posteriores y anteriores a la fecha señalada. Por eso, se concluye

que los dos manuscritos hubo de componerlos R. Molina hacia principios de los 50.

#### Ms.M

Se trata de un bloc al que le faltan muchas hojas, según la numeración de las salvadas. Presenta el título de "Vuestra fe es mi fe. (Canto a la memoria de mi padre y de mis muertos)", escrito a mano por el propio Molina. Estamos, pues, ante una primera versión de la que su autor trasladó después A la luz de cada día con parecido título y variantes notables.

Según la fecha de la muerte del padre y otros datos externos del manuscrito y rasgos estilísticos, podemos fechar el manuscrito hacia los primeros años de la década de los 50.

#### Ms.N

Es un libreta de octavo, que se abre en vertical. En su hoja primera figura el título de "Elegía de Medina Azahara y Otros poemas". En esta misma, en la parte inferior central, se halla el nombre del autor.

Todo el manuscrito está copiado por la pluma de R. Molina, que por su estructuración y disposición debió de estar destinado a la publicación. No obstante, una cantidad considerable de los poemas quedaron sin ver la luz entonces.

Esos hechos me hacen suponer que la fecha de composición del manuscrito debe ser de finales de 1956 o comienzos del siguiente.

Ms.Ñ

Nos encontramos ante un bloc cuyos textos, escritos antes en octavo, los adhiere después a las hojas del mismo. Su título es "Laus", y debajo escribe Molina "por Ricardo Molina". En el ángulo inferior derecho refleja su dirección: Coronel Cascajo, 26.

Los doce poemas recogidos en él aparecen ya en otros manuscritos anteriores. Pero la versión de estos se acerca más a los que trasladó Molina al ms.P, por lo que es presumible que el ms.Ñ pertenezca a 1957.

Ms.O

Constituye este manuscrito un bloc cuyo título es "Laus". Está dedicado a Bernabé Fernández-Canivell.

Contiene un índice con treinta y seis títulos, distribuidos en tres secciones. La primera lleva el nombre de "Laus", que le presta el título al conjunto, y es la más compacta. Las dos restantes son antológicas.

Todos los títulos del índice se corresponden con los de los poemas del manuscrito, salvo "Andalucía" y "Agua y desierto" que no se encuentran en su interior; asimismo, los cuatro últimos títulos del índice guardan diferente orden dentro del manuscrito.

Los poemas presentan muchas correcciones, tachaduras, enmiendas, lo que prueba que R. Molina tuvo que volver a ellos en muchas ocasiones, aunque son pocos los que se configuran como definitivos.

Es posible que las versiones de este manuscrito fueran llevadas a cabo en los últimos años de la década de los 50, pues coinciden bastantes de estas versiones con las traspasadas al ms.P.

Ms.P

Lleva como título "A la luz de cada día". Lo presentó al Premio Bienal "Ciudad de Sevilla", de 1957, según consta en la parte superior de su portada. Esos datos, escritos por Ricardo Molina, a mano, figuran así: "Ricardo Molina. A la luz de cada día. Optante al Premio Bienal "Ciudad de Sevilla". 1957".

El manuscrito es una copia dactilografiada de poemas procedentes de otros lugares. Los cincuenta y seis poemas quedan divididos en cuatro secciones con una cierta unidad temática.

Ms.Q

El manuscrito no tiene título. Es un conjunto de poemas pasados a limpio en un bloc, revisados posteriormente por R. Molina.

Comparando algunos de esos poemas con otras versiones de los mismos encontrados en otros manuscritos, podemos colegir, como probable, que R. Molina empezó a copiar las de este manuscrito antes que, por ejemplo, las del ms.P, y continuó transcribiendo en el ms.Q después de 1957.

#### Ms.R

El manuscrito es un bloc que contiene doce poemas aún no definitivos. Algunos de ellos se encuentran en otros manuscritos, como S y T.

Según el dato anterior, es posible que R. Molina copiara en él esos poemas hacia finales de los 50 o comienzos de la década siguiente.

#### Ms.S

La técnica de construcción del manuscrito es manual; esto es, en una hoja en blanco se adhiere otra con el texto poético. El conjunto de hojas pudo ser cosido antes o después de formar el poemario. Esta misma técnica, ya empleada por R. Molina en algunos manuscritos anteriores, es la propia de los ms.U,V,W...

El título del manuscrito es "A la luz de cada día", como el del ms.P. Le sigue un índice con cincuenta y siete títulos que ocupan tres hojas numeradas con cifras romanas. Entre esos títulos y el contenido del manuscrito no hay correspondencias, pues al manuscrito le faltan diecinueve poemas, que R. Molina traspasó a otros manuscritos.

Tras el índice hallamos unos versos de Lucrecio, procedentes de *De Rerum Natura* (L.II,14-19), que podemos seguir leyéndolos en la edición definitiva de *A la luz de cada día*.

Todos los poemas de este manuscrito son del puño y letra de Molina, menos tres: "Vuestra fe es mi fe", "Confiteor" y "Carta a Vicente Aleixandre", mecanografiados. Además, muchos se encuentran bastante

enmendados, corregidos, tachados, etc., pero esas limaduras deben de ser posteriores a 1965.

Es muy posible que R. Molina compusiera el manuscrito hacia 1965, porque en el ms.T, que es una copia a máquina de éste, figura el año 1965.

#### Ms.T

Como acabo de consignar, se trata de una copia dactilografiada del manuscrito anterior. Este fue el que R. Molina presentó al "Concurso al Premio L.Panero 1965", tal y como se lee en la parte superior de la portada. Más abajo aparece el título "A la luz de cada día" y el lema "Amirí".

Aunque todo el manuscrito está escrito a máquina, el índice lo está a mano y es exactamente igual, en cuanto a títulos y orden, al del ms.S, pero la numeración está equivocada; así, el número 50 se repite y el 47 no aparece, correspondiente a todas luces al poema titulado "El sabio".

Una vez en el interior del manuscrito, puede observarse que: 1) El título del poema, "Confesión", que abre el conjunto está tachado y, ya a mano, se retitula "Prólogo". 2) El manuscrito está numerado del 1 al 102, pero no es correlativa la numeración, ya que faltan hojas que fueron traspasadas después a otros manuscritos. 3) Molina limó posteriormente algunos poemas, según se observa en el manuscrito.

Obviamente, este manuscrito debió realizarse en 1965, según se comprueba en él.

Ms.U

El manuscrito contiene tan sólo seis poemas, procedentes del ms.S, según prueba el índice de éste.

Es seguro que Molina construyera el conjunto poético tras el fallo del premio "Leopoldo Panero" de 1965, es decir, hacia comienzos de 1966.

Ms.V

El manuscrito presenta el título de "Psalms", corregido y preparado por Molina para la estampa. Contiene cuarenta y cuatro poemas.

Es difícil precisar con exactitud el orden cronológico de los manuscritos contruidos con la misma técnica ya indicada, sobre todo por lo que respecta a este manuscrito y a W. Sin embargo, me inclino a creer que, de los dos, el primero fue V. La hipótesis la fundamento en dos hechos: 1) Es más fácil construir un poemario con textos casi totalmente definitivos en años anteriores que componer con poemas aún inmaduros. Y eso es lo que caracteriza al ms.V. 2) Mientras este poemario no contiene poemas creados en 1967, aunque sí revisados algunos ese año, el ms.W, "Homenaje", inserta unos cuantos de esa fecha, como se habrá podido comprobar en las páginas anteriores de la tesis.

Por último, si nos atenemos a los testimonios de Francisco Lucio, Luis Jiménez Martos, etc., puede afirmarse que tanto este manuscrito como los demás (W,X,Y...) estaban casi ultimados hacia 1966.

Ms.W

Consta el manuscrito de ciento setenta y dos hojas con ciento veinte poemas. En otra, la primera, aparece el título de "Homenaje". Consecuentemente, tanto este manuscrito como el asignado con los grafemas AG confirman que el poemario definitivo, según la última voluntad del autor, no está configurado por ciento veintidós poemas, como figura en la edición de Obra poética completa.

El manuscrito encierra poemas autógrafos y mecanografiados. Hay en ellos tachaduras, correcciones, etc., efectuadas casi con toda seguridad en los últimos años del poeta.

Por ello, según ya hemos visto, es probable que este manuscrito fuera terminado de construir en los primeros meses de 1967.

Ms.X

El manuscrito no presenta título. Consta de nueve piezas. De ellas, dos, mecanografiadas, y una paraestrofa, manuscrita, constituyen dos versiones de un mismo poema. Este se encuentra en Homenaje con el título "Recuerdos. Homenaje a Pablo Neruda". Otras dos, también escritas a máquina, son "Atahualpa encadenado. A Miguel Angel Asturias" y "Halcones a través de la tormenta. A Jorge Luis Borges" fueron traspasadas igualmente a Homenaje. Y otra, también dactilografiada, se titula "Diario de Alvaro". Dos, impresas, fueron publicadas en el diario Córdoba, bajo los títulos "Descubrimiento (12 de octubre 1949)" y "Los conquistadores españoles", respectivamente. Sin embargo, dos de las nueve composiciones, manuscritas, no están sancionadas por R. Molina. Por tanto, la que

figura en la edición de Obra poética completa con el título de "Conquista" no aparece en el manuscrito.

Es seguro que estos y otros poemas conformarían el proyectado libro de Molina "Canto americano". Por ello, habría sido más adecuado titular esta serie de poemas con ese rótulo en vez de "América", según aparece en la edición susodicha. No obstante, he seguido llamándola así, por lo que ocupa el primer lugar de las series de Otros poemas. Este orden alfabético traiciona al cronológico, adoptado hasta el ms.W.

#### Ms.Y

El manuscrito contiene los poemas que constituyen el conjunto "Baleáricas". Consta de quince poemas autógrafos. Vieron en distintas ocasiones la mano correctora de su autor, según prueban las limaduras.

De esos poemas, dos tienen la sanción de Molina, pero no han sido incorporados en la edición consabida. Se trata de "Castillo de Ibiza" y "Mañana de Ibiza", como confirma el ms.AG. Pasaría, pues, el conjunto de nueve a once poemas.

#### Ms.Z

Se titula este manuscrito "Cordobesas". Consta de treinta piezas, aunque no todas están listas para la imprenta.

Ms.AA

El título de esta serie es "Elejíacas" (sic). Figuran en él cuarenta y cinco poemas, pero no todos llevan el visto bueno de R. Molina.

Ms.AB

Le he asignado al conjunto titulado "Flamencas" las letras "AB". Contiene doce poemas, de los que nueve, en vez de ocho, como consta en la edición, quedaron listos para la imprenta, según se observa en el ms.AG.

Ms.AC

A este manuscrito lo tituló R. Molina "Líricas". El poemario es un conjunto no dispuesto totalmente para la estampa. Contiene poemas manuscritos, dactilografiados e impresos. Sobre ellos volvió repetidas veces su autor para limarlos.

Ms.CH

Se titula este poemario "Lírica Externa". El conjunto se encuentra sin concluir. De sus cuarenta y tres composiciones, sólo veintidós están terminadas.

Ms.AD

El manuscrito aparece bajo el título "Nocturnas". Lo constituyen veintiuna piezas, aunque algunas quedaron sin una última revisión.

Ms.AE

También es una colección de poemas manuscritos, mecanografiados e impresos. R. Molina lo titula "Religiosas". La mayoría de ellos los dejó su autor sin corregir. Hay otros, en cambio, que, habiendo sido ultimados, no han sido insertados en la edición completa, como -por ejemplo- los poemas titulados "A.M.D.G." y "Agon", según testimonia el ms.AG.

Ms.AF

Se titula el manuscrito "Seres Elementales". Contiene treinta y una piezas, aunque no todas están listas para su impresión.

Ms.AG

Se trata del manuscrito del "Índice de poesías inéditas, revisadas y listas para su publicación", según reza en la portada, enmarcado dentro de un rectángulo.

A la larga nómina de títulos de poemas inéditos y revisados, le siguen nueve "Dedicaciones" y otra con los nombres de los homenajeados en **Homenaje**.

Lógicamente, el manuscrito hubo de confeccionarlo R. Molina después de los manuscritos de **Psalmos, Homenaje y Otros poemas**.

**INDICE**

## INDICE

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCION . . . . .	1
PRIMERA PARTE: El hombre: algunos aspectos fundamentales biobibliográficos .	13
CAPITULO I. El hombre exterior . . . . .	14
I.0. Justificación y necesidad del acercamiento al hombre . . . . .	14
I.1. Infancia, adolescencia y juventud . . . . .	16
I.2. La cultura humanística . . . . .	7
I.3. Génesis, desaparición y carac- terización de la revista <i>Cántico</i> y la dirección de Ricardo Molina .	52
I.4. La producción poética y su publicación . . . . .	77
I.5. Al margen de la poesía: El artículo periodístico, la prosa, el ensayo y el drama . . . . .	94
CAPITULO II.- El hombre interior . . . . .	125
II.1. La oscilación pagana-cristiana .	125
II.2. La inclinación homoerótica . . .	142
II.3. Aptitud y actitud musicales . .	151
II.4. Los discursos teórico-crítico literario y poético . . . . .	157
CAPITULO III.- Los últimos años: enfermedad y muerte . . . . .	200
SEGUNDA PARTE. La obra poética: estudio y análisis . . . . .	207

CAPITULO I.- La crítica ante la poesía de Ricardo Molina . . . . .	208
I.1. El Río de los Angeles . . . . .	226
I.2. Elegías de Sandua . . . . .	229
I.3. Tres poemas . . . . .	235
I.4. Corimbo (1945-1949) . . . . .	237
I.5. Elegía de Medina Azahara . . . . .	241
I.6. La casa . . . . .	243
I.7. A la luz de cada día . . . . .	245
I.8. Poesía: Hacia la recuperación de Ricardo Molina . . . . .	246
I.9. Dos libros inéditos . . . . .	248
I.10. Antología (1945-1967) . . . . .	250
I.11. Obra poética completa . . . . .	252
CAPITULO II.- Gestación y proceso creador de los poemarios de Ricardo Molina . . . . .	255
II.1. El Río de los Angeles . . . . .	258
II.2. Tres poemas . . . . .	264
II.3. Psalmos . . . . .	270
II.4. Elegías de Sandua, Cancionero y Regalo de amante . . . . .	320
II.5. Corimbo (1945-1949) . . . . .	363
II.6. Elegía de Medina Azahara . . . . .	384
II.7. La casa. A la luz de cada día . . . . .	420
II.8. Homenaje . . . . .	454
CAPITULO III.- Organización y estructuración de los poemarios de Ricardo Molina . . . . .	538
III.1. El Río de los Angeles . . . . .	540

III.2. Tres poemas . . . . .	546
III.3. Psalmos . . . . .	549
III.4. Elegías de Sandua, Cancionero y Regalo de amante . . . . .	555
III.5. Corimbo (1945-1949) . . . . .	567
III.6. Elegía de Medina Azahara . . . . .	578
III.7. La casa. A la luz de cada día . . . . .	584
III.8. Homenaje . . . . .	591
CAPITULO IV.-Etapas y evolución poéticas . . . . .	598
IV.1. Etapas y evolución poéticas . . . . .	599
IV.1.1. La prehistoria poética (1933- 1942) . . . . .	601
IV.1.2. Primera etapa poética (1942- 1949) . . . . .	607
IV.1.2.1. Ciclo primero (1942-1946) . . . . .	609
IV.1.2.2. Ciclo segundo 1946-1947) . . . . .	617
IV.1.2.3. Ciclo tercero (1948-1949) . . . . .	620
IV.1.3. Segunda etapa poética (1950- 1967) . . . . .	622
CAPITULO V.- Mundo y formas de expresión poética . . . . .	637
V.1. La métrica . . . . .	641
V.2. La morfología . . . . .	660
V.2.1. El artículo . . . . .	660
V.2.2. El sustantivo . . . . .	664
V.2.2.1. El diminutivo . . . . .	667
V.2.3. El adjetivo . . . . .	669
V.2.4. El pronombre . . . . .	671
V.2.5. El verbo . . . . .	675

V.2.6.El adverbio . . . . .	681
V.2.7.La conjunción . . . . .	687
V.2.8.La preposición . . . . .	688
V.2.9.La interjección . . . . .	689
V.3. La sintaxis . . . . .	693
V.3.1. Oración y perturbación rítmica . .	694
V.3.2. La progresión, la reiteración, el paralelismo, el contraste, la correlación y otros recursos . . . . .	697
V.4.La imagen poética: su evolución . . .	705
CONCLUSION . . . . .	723
BIBLIOGRAFIA . . . . .	733
APENDICES . . . . .	773
I.Documentos de Ricardo Molina . . . .	777
II.Cronología de Otros poemas . . . . .	813
III.Ordenación y descripción de los manuscritos poéticos de Ricardo Molina . . . . .	821
INDICE . . . . .	843