

<http://dx.doi.org/10.4067/s0719-51762026000100122>

**ESTADIOS COMPOSITIVOS DE LA POESÍA RELIGIOSA DE
RICARDO MOLINA DIFUNDIDA EN REVISTAS LITERARIAS DE
POSGUERRA**

COMPOSITIONAL STAGES OF RICARDO MOLINA'S RELIGIOUS
POETRY PUBLISHED IN POST-WAR LITERARY MAGAZINES

Míriam Povedano Navas

Universidad de Córdoba, España

182ponam@uco.es

<https://orcid.org/0000-0002-9943-3812>

RESUMEN: El presente artículo se centra en la obra poética de Ricardo Molina difundida en las revistas literarias de posguerra que tiene como epicentro textual la religión. A partir del corpus poemático se comparan los distintos estadios del poema, el difundido en la cabecera hemerográfica y la versión definitiva fijada en el libro, para establecer las distintas constantes y tendencias en el tratamiento de las composiciones. En el conjunto de los poemas puede rastrearse como axioma central la relación de la divinidad con el sujeto poético, caracterizado por una fuerte crisis de fe, y el cuestionamiento de las acciones de los individuos como seres cercanos a Dios. Junto a esta tendencia, destacan textos que suponen un progresivo acercamiento a la figura divina, recubiertos de referencias a la tradición bíblica y mitológica, así como definidos por la presencia de la Virgen, que será perfilada como intercesora y salvadora de los hombres.

PALABRAS CLAVE: Ricardo Molina, poesía religiosa, revistas literarias, poesía de posguerra, crítica genética.

ABSTRACT: This article focuses on the poetic work of Ricardo Molina published in post-war literary magazines, the textual epicenter of which is religion. Based on the corpus of poems, we compare the different stages of the poem, the one published in the head of the periodicals and the definitive version published in the book, in order to establish the different constants and tendencies in the treatment of the compositions. In the poems as a whole, the relationship between the poetic subject and divinity can be traced as a central axiom, linked to a strong crisis of faith and the questioning of the actions of individuals as beings close to God. Alongside this tendency, there are texts that represent a progressive approach to the divine figure, covered with references to the biblical and mythological tradition, as well as the presence of the mother of the Lord depicted as the intercessor and savior of humanity.

KEYWORDS: Ricardo Molina, religious poetry, literary journals, post-war poetry, genetic criticism.

Recibido: 22 de agosto de 2025

Aceptado: 5 de enero de 2026

1. INTRODUCCIÓN

En el panorama literario de posguerra, la figura de Ricardo Molina no gozó del suficiente reconocimiento, buen ejemplo de ello es que no tuvo cabida en ninguna de las antologías más destacadas de la década de los cincuenta. A esta exclusión, hemos de añadir su escasa presencia en los círculos literarios más destacados del momento, pues al aislamiento que suponía la dicotomía centro-periferia, se une la evolución de su quehacer poético, cuya eclosión se produce en 1945 de la mano de *El río de los ángeles* y, aunque se extiende hasta 1967 con *A la luz de cada día*, su culmen poético data de 1957 con la *Elegía de Medina Azahara*. Por tanto, en contra de la efigie de Molina se conjugan la actuación del principal mecanismo de fijación canónica de posguerra: las redes de

sociabilidad¹; junto con la presencia de factores externos como su corto periodo de vida al morir con cincuenta y un años, el nivel económico que, en muchas ocasiones, lo alejó del resto de componentes de *Cántico* y su deriva ensayística hacia el flamenco. Todo ello converge en construir una imagen de Molina alejada del canónico centro literario.

La vinculación entre Ricardo Molina y algunas de las revistas más destacadas del panorama literario de posguerra ha caído en el olvido, pese a haber colaborado con cabeceras como *Alcaraván* (1949-1956), *Al-Motamid* (1947-1956), *Platero (verso y prosa)* (1950-1954), *Ágora. Cuadernos de poesía* (1951-1955), *Alfoz* (1952-1954), *Dabo. Pliegos de poesía* (1952-1955), *Caracola* (1952-1980), *Atzavara* (1953), *Caleta* (1953-57), *Cuadernos de Ágora* (1956-1964) o *Álamo* (1964- 1970). Por ende, el objetivo principal de este estudio es analizar las publicaciones del poeta en las revistas de posguerra con la finalidad de determinar la fenomenología subyacente a las modificaciones textuales que tienen incidencia en la exégesis poética. Paralelamente, surgen una serie de cuestiones y objetivos secundarios a través de los cuales se aspira a contribuir a la visibilización de la imagen autorial de Molina y trazar las principales líneas temáticas, elementos simbólicos y datos relevantes que imperan en su poesía religiosa.

Para el logro de los objetivos, es conveniente realizar un cotejo poemático entre las composiciones difundidas en el corpus de revistas consultadas con aportaciones de Ricardo Molina y la publicación final en la *Obra poética* que recoge José María de la Torre. Por ello, se ofrece un conjunto de poemas revisados de la obra del escritor, atendiendo a los procesos de cambio y permanencia latentes en los textos, así como la recopilación de composiciones que no tuvieron cabida en los libros del pontanés, pero sí fueron difundidas en vida del autor.

¹ Si bien es cierto que Molina mantuvo una estrecha relación con algunos vates del 27, como bien estudia Rendón (2008; 2009; 2017; 2021), y con poetas andaluces como Fernando Quiñones o Caballero Bonald, así como con sus coetáneos cordobeses; los factores de carácter personal incidieron en el progresivo aislamiento de la figura del pontanés de los círculos literarios que más permearon sobre el canon lírico.

En el ámbito de la teoría de la literatura, resulta oportuno acudir a la crítica genética, según la cual “il devient possible d’opposer clairement l’imprimé et le manuscrit, le texte et son *avant*, la réception et la production, le domaine public et le domaine privé” (Lebrave, 1992, p. 44) para focalizarnos en una perspectiva en la que asumimos la existencia de significados en todos los estadios del proceso de escritura hasta que el texto ve la luz, no únicamente en el producto final (Lois, 2014, p. 59). En consecuencia, nos centraremos en los materiales de génesis (Lois, 2014, p. 60) o los *avant-texte* (Lebrave, 1992, p. 35) que conforman las composiciones que aparecen en las revistas. Del mismo modo, consideramos necesario prestar atención a los principios de la Estética de la Recepción, ya que parte de que las obras de arte se insertan en un sistema de gustos, necesidades, lecturas, estereotipos, modelos de comportamiento, etc., necesarios para estudiar y entender cómo la crítica del momento recibe e interpreta la creación artística. A partir del modelo de Gadamer, Jauss (1967) publica *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en la que postula sus siete tesis y el concepto del “lector empírico” alejado del autor y el de “horizonte de expectativas”. Tras él, Iser (1972) plantea la existencia de un “lector implícito”, una guía para que el “lector real” rellene las “indeterminaciones” del texto desde su propia experiencia. Esto pone de manifiesto la multiplicidad de significados que una composición puede tener a lo largo del tiempo.

2. LA BÚSQUEDA DIVINA: ENTRE LA DUDA Y LA FE

En la obra lírica de Ricardo Molina proliferan las composiciones que poseen como epicentro la relación entre el sujeto poético y Dios, tal como han estudiado Carlos Clementson (1982), José María de la Torre (1997), Palomo (2008; 2017), así como Martín Puya y Moreno Díaz (2013). Dicho vínculo toma matices diversos, pero es significativa la lucha que se establece para hallar a la figura divina y el lastre al que el sujeto debe renunciar hasta alcanzarlo que, según Palomo (2017), se refleja en la “oposición entre belleza del mundo y el deseo [frente a] la aspiración hacia la divinidad”

(p. 155). Buen ejemplo de esa estela es “La estrella de Ajenjo” que se publicó por primera vez en septiembre de 1956 dentro de las hojas de *Poesía española* dividido en cuatro partes de desigual extensión. Sin embargo, en su fijación final, el poema pasó a rotularse “Psalmo XLIII (La estrella de Ajenjo)” dentro de *Psalmos*. A pesar de que fue difundido en la década de los cincuenta, su composición se remonta a los años cuarenta —en plena crisis de fe de Molina— aunque se desconoce la fecha exacta:

El propio manuscrito da como probable el año 1947. Por mi parte, la pienso anterior a dicha fecha, dado que es posible que formara parte del libro que presentó al premio Adonais de 1947, cuyo título fue, como se sabe, *La estrella de ajenjo*. Además, expresión y contenido nos recuerdan a los poemas del ciclo religioso: 1945-1946. (De la Torre, 1997, p. 55)

El texto conecta directamente con uno de los pasajes del *Apocalipsis* del *Nuevo Testamento*, por lo que el título condiciona la lectura relacionada con el fin del mundo a causa de la caída de una estrella. Este acontecimiento ha de percibirse en el poema desde un plano alegórico porque son las acciones de los hombres las que determinan su propio final y la distancia con Dios. Como puede percibirse, el poema refleja una estética alejada del canon de los años cuarenta en los que imperaba la poesía social², de ahí que la producción de los integrantes de Cántico se haya relegado a los márgenes de las tendencias de la más inmediata posguerra, como señala Guillermo Carnero (1976).

La estructura del texto refleja una segmentación cuatripartita que comienza con la duda, el cuestionamiento y las distintas actitudes que puede adoptar el hombre, en una primera parte; progresa a través del rechazo al mundo terrenal del pecado, en la parte segunda, y avanza hacia el menosprecio y la repulsa del hombre, en una tercera

² Cuando Molina se postuló en 1947 al Premio Adonáis con el poemario *La estrella de Ajenjo* —el cual no ha llegado hasta nuestros días— se presentó junto a los demás integrantes de Cántico. Sin embargo, ninguno de ellos consiguió alzarse con el galardón que fue a parar a manos de José Hierro con su libro *Alegría*. Con el fallo del jurado quedó patente que a finales de los cuarenta la estética imperante no era la del hedonismo, paganismo y religiosidad que cultivaban los integrantes del grupo cordobés.

parte, hasta arribar a la condena final a la humanidad y la llegada del “Anticristo”³. En su versión definitiva, la composición pasa a una división tripartita desigual, separada por espacios gráficos. Su primera sección recoge el material de la primera, segunda y cuarta partes originales; la segunda unidad se corresponde con la tercera anterior, y la última con la tercera y cuarta parte. En la nueva estructuración podemos observar cómo una parte significativa del segundo canto del testimonio de *Poesía española* es eliminada, se redistribuye la métrica –consiguiendo unos versos de mayor cómputo silábico–, se realizan modificaciones en los términos para conseguir mayor precisión léxica y se añaden nuevos versos, pero manteniendo la idea primigenia de la condena a la humanidad. En síntesis, las mutaciones se producen desde una tendencia depuradora con el fin de focalizar en un sujeto que se cree en superioridad y es incapaz de comprender las acciones humanas y los designios del Señor.

Si en *La estrella de Ajenjo* Molina enlazaba con la tradición del *Nuevo Testamento*, siete años antes había publicado dos poemas que, esta vez, conectaban con el *Antiguo*. En la alicantina *Verbo* aparecieron dos salmos con el título de “1” y “2”. Si ambos textos están unidos por la crisis del sujeto por alcanzar la unión con Dios, el ciclo de vida de los mismos los separa. El primero, compuesto sobre 1947, pasó al libro *Psalmos* como “Psalmo XII” revisándose dos años más tarde (De la Torre, 1997, p. 37). Su título fue “Amarga Plegaria” y después “Ardiente Plegaria” hasta que finalmente lo perdiese (De la Torre, 1997, p. 37). No obstante, nos arroja luz sobre el epicentro poemático puesto que, como ha explicado Pilar Palomo (2008, p. 158):

Oración, plegaria, salmo... Recordemos que las tres palabras coinciden plenamente en un aspecto de su significado: elevación de la mente a Dios. Y que las tres, en mayor o menor grado coinciden en un punto: petición de una gracia o favor. En mayor abundancia “plegaria” y, en menor,

³ Con el final del poema, Ricardo Molina conecta dos pasajes del *Nuevo Testamento*, el ya citado *Apocalipsis* con la primera epístola del apóstol San Juan en la que la llegada del anticristo se vincula a la falta de creencias y se incita a la humanidad a creer y confiar en Dios. En cambio, en el texto del pontanés la llegada del anticristo se posiciona como un hecho consustancial a la actuación del hombre.

“salmo”, que parece intensificar el concepto de “alabanza”, pero que no excluye el de “plegaria”, si volvemos a la lectura de los orígenes bíblicos.

Tanto el testimonio de la revista como en la versión definitiva podemos dividirlo internamente en tres partes vinculadas con el reclamo a Dios, la ubicación espacial del sujeto en la arcadia natural y la crisis final, respectivamente. Es fácilmente discernible que, con el paso de los años, el poema sufrió una reducción formal, especialmente en la necesidad de alcanzar la precisión que sitúa al sujeto en el cronotopo de la naturaleza como fuente de belleza que representa la duda de Dios y el asidero terrenal⁴. Todo ello acompañado de una simplificación métrica en la que sigue siendo esencial, desde el punto de vista formal, el uso del verso libre, que en ocasiones roza el versículo, como canal principal de expresión poético de un sujeto que no comprende las acciones divinas y se dirige a él para recriminarle: “¿Por qué me habéis dado la vida y este aliento que me quema los labios? / ¿Por qué me pusisteis como grito perdido entre los hombres?” (Molina, 1949, p. 4). Estas mutaciones, por otro lado, no afectan a la tensión latente en el poema, pues el uso de las interrogaciones retóricas de la primera estrofa, que ahondan en la duda humana y en el abandono que el sujeto siente, se mantienen con pequeñas elipsis: “Por qué lleno de prados, de montañas, de ríos / Por qué en mi sangre ruisseñores / Por qué en la mano sonos de arpa” (Molina, 2007b, p. 65). Esa exasperación es retomada al final del texto en dos versos que perpetúan el misticismo propio de las composiciones del pontanés y que parecen actuar a modo circular para redundar en la angustia del sujeto y su fracaso en la fe, de manera que la duda y la distancia con Dios se superpone en el texto: “he aquí sobre roca tendida / la sombra de un hombre” (Molina, 2007b, p. 65).

⁴ Tómense los siguientes versos como ejemplo del vínculo del sujeto poético con lo tangible que imposibilita la transcendencia hacia la divinidad: “Floreció el tacto delicadamente / más lento y virginal que la propia visión. / He aquí la arena menuda, / el rayo de sol en la enredadera, / la lluvia de luz y el desbordado color del poniente, / la risa del agua” (Molina, 2007b, p. 65).

En el caso del segundo poema difundido en *Verbo*, la idea subyacente en los dos estadios de composición es la necesidad de la unión con Dios y solventar el lastre humano de la sobrecarga terrenal, pero con la diferencia de la perspectiva del reproche, que prima en el texto de 1949, y el desencanto final, del texto publicado en 1982. Las modificaciones en el caso de la composición “2” o “Salmo III” son, por tanto, más evidentes. Sobre el texto, José María de la Torre (1997, p. 28) comenta que termina conformando dos productos distintos, pues de los diecinueve versos de *Verbo* pasamos a apenas ocho en *Salmos*. La versión definitiva únicamente ha mantenido parte de los dos primeros versos: “La noche que desnuda a los hombres y hace subir a su boca palabras de amor, / desciende a mis labios [...] Vos” (Molina, 2007b, p. 47). En esta secuencia versal la personificación de la noche presenta dos lecturas, una en clave lorquiana, con valores misteriosos y pasionales, en clara alusión a la relación que se establece entre el sujeto y el objeto; y otra, como cronotopo en el que el “yo” poético encuentra acomodo para su expresión, al ser la noche el espacio idóneo en el que se vivifica el ente desterrado, aislado y desolado (Martínez Perera, 2008, p. 232). La diferencia estriba en que en el texto de 1949 es la noche la que cae sobre el sujeto y promueve la unión con Dios: “como silencio de otra vida y por su camino apagado yo intento escapar hacia Vos” (Molina, 1949, p. 4); mientras que en la fijación definitiva es el silencio el que se personifica como hilo conductor en un plácido devenir que suprime las connotaciones de sufrimiento originales: “callado, ultramundano silencio, que me lleva hasta Vos” (Molina, 2007b, p. 47).

En la segunda estrofa ambas composiciones presentan una estructuración en torno a interrogaciones retóricas que ahondan en la separación divina y en la necesidad de encuentro, pero con sintagmas diferenciados. A partir de ahí, la versión definitiva concluye con dos versos que se adentran en la negación de la vida, la esperanza y el sinsentido de la existencia a través de la conocida *gradiato* gongorina: “La copa de vino otoñal es como una esponja en mis labios ácida y helada. / Mi vida, tiniebla nutrida por treinta años de engaño, polvo, sombre, nada...” (Molina, 2007b, p. 47). En cambio, el

texto de *Verbo* ahonda en la insatisfacción del sujeto poético consigo mismo y en la imposibilidad de la unión divina al imperar la duda, a través de lo que María del Pilar Palomo (2008, p. 156) denomina como la reflexión existencial mientras se produce la búsqueda de Dios:

Mi cobardía se apoya sobre mi vida.

De nada me ha servido cuanto sé, ni me sirve.

¿Para qué todo esto, Dios mío? Toco, aspiro, escucho vanidad,
amor, perfume, música.

Ah, y luego vuestra dulce presentación en aquel humilde mendigo

¿qué consiguió sino un instante
conmover mi pobre, fácil corazón?

¿Y cómo vencer este continuo, femenino aplazamiento?

¿Y por qué senda salir de esta costumbre
semejante a una ciudad en tinieblas
por cuyas calles amargas os voy buscando? (Molina, 1949, pp. 4-5)

En síntesis, aunque con variantes importantes, los textos que se difundieron en la revista valenciana se adentran en la búsqueda de Dios con un sujeto que, a diferencia del “XLIII”, no ha conseguido trascender por el lastre de lo terrenal y se ha impuesto la duda.

Finalmente, dentro del núcleo de poemas difundido en cabeceras hemerográficas que orbitan en torno a la dialéctica creencia-duda y el vínculo del sujeto con Dios, el “Salmo del ciego y la música” tiene un tono sustancialmente opuesto a los textos anteriores. El poema se publicó en 1952 en el *Diario Córdoba* y un año más tarde en el

segundo número de *Arquero de poesía bajo* el mismo título. En el libro *Psalmos* se ordenó como “Psalmos XXXVII (El ciego y la música)” pasando, luego, el título original a ser concebido como un subtítulo. Este salmo se presenta a través de una comparación entre la ceguera y el sonido y el sujeto y la divinidad, de manera que al igual que un invidente que se deja llevar por los acordes musicales, el sujeto poético lo hace por los senderos del Señor⁵ porque, como sostiene Vega Rodríguez (2017, p. 178), la música en la producción de Molina es sinónimo de luz y esta acerca al sujeto a Dios.

El tono vitalista impera en todo el poema, sin embargo, es acompañado de una constante necesidad de aprehensión y de entendimiento por parte del sujeto lírico de aquello que Dios quiere revelarle:

Algo queréis decirme,
cuando atraído por la música el ciego de la calle se acerca a mi ventana,
como si luz más bella lo guiase que aquella que ven los que ven,
pero en sus ojos vacíos inmensamente se refleja el sentimiento del cielo
y en su silencio trazáis señales que debo entender. (Molina, 1953a, p. 7)

Porque:

Dentro del sistema de motivos que configuran el tema religioso, la ceguera se relaciona particularmente con la noche oscura y el silencio de Dios ya que comparte con ellos la remisión a la no percepción o el escondimiento. Dicho en otras palabras, la noche y el silencio se interponen entre el Creador y su criatura como si de una barrera de ceguera se tratase. La opción humana ante ella es combatirla, bien a

⁵ Sirvan como botón de muestra los siguientes versos: “Señor que sois para mí como la música para el ciego: / un sentimiento en sombra, la envidia agolpada en mi corazón / de toda la hermosura / y el fuego oscuro de un amor que, sin ver, guía / más poderoso que las hogueras nocturnas en las torres de Argos” (Molina, 1953a, p. 7).

tientas y dando palos de ciego desde el escepticismo, o bien confiándose en ella con fe también ciega. (Martínez Perera, 2008, p. 404)

La reiteración de la duda acerca del descubrimiento se produce en toda la composición, de ahí que cobren especial relevancia las modificaciones realizadas en los tres primeros versos de la última estrofa. En *Arquero* se editan de la siguiente manera: “Aquel violín pálido / que es para los demás blanco rosal y sombra, / para él es negrura manante” (Molina, 1953a, p. 8), mientras que en *Psalmos* se opta por: “Aquel violín, orilla con sol para los otros, / es para él la negrura misma manante” (Molina, 2007b, p. 105). La eliminación del adjetivo del “violín” se justifica por la creación de una estructura paralelística, versos más abajo, a través de la cual se vale de otro instrumento de cuerda para ofrecer el componente musical: “y el arpa, frágil lluvia de abril para nosotros” (Molina, 2007b, p. 105), pero la supresión está determinada por la conformación de una oposición entre la claridad y la oscuridad, la quietud y el movimiento que viene a enfatizar en la pesadumbre interior del sujeto, aspecto que también explica la incorporación del adjetivo “misma” que focaliza la acción.

En cuanto al resto de mutaciones, a lo largo de la composición se produce una modificación de la métrica versal, especialmente en la primera estrofa donde los versículos se simplifican en versos de métrica irregular. Se tiende a corregir el orden lógico de la oración en todo lo concerniente a determinantes, preposiciones y el número de algunos sustantivos. Todas ellas con el fin de alcanzar la precisión sobre la relación Dios-sujeto mediante la invidencia que tiene este último y que en su camino es sostenido por la fe.

3. LA PEREGRINACIÓN HACIA DIOS

El devenir lógico de la dicotomía duda-fe deriva en un camino de búsqueda que culmina en el encuentro divino. Ejemplo de ello es el texto publicado en 1954 en la

malagueña *Caracola* bajo el título de “La voz”, que forma parte de la sección de “Lírica externa”, de *Otros poemas*. El testimonio de la revista conforma el primer poema y la parte final del segundo texto en la versión definitiva, pero lo significativo es el cambio interpretativo de la composición que se deriva de las modificaciones. Si en 1954 el epicentro poemático era la vivificación de la naturaleza panteísta y el eco religioso⁶, en 1982 el núcleo temático orbitó en torno a la trascendencia y el camino de lo tangible a lo intangible gracias a la llamada divina y el proceso de elevación y de mitificación de lo etéreo. Este trasvase se ejemplifica a la perfección desde el arranque de ambos textos, ya que en el publicado en la revista el eje poemático recae en la naturaleza: “Desde el cielo lluvioso / nueva vida despiertan / vientos, luces, sonidos...” (Molina, 1954, s. p.). En cambio, en el texto de *Otros poemas* existe una ambigüedad manifiesta respecto al protagonista de la acción: “Nueva vida despierta. / Hay viento, luz, sonido, / auras de azul y oro, / caminos que nos llaman” (Molina, 2007b, p. 489).

Si bien, ambos textos se sustentan en una especie de murmullo, en la primera versión se manifiesta con el poliptoton del verbo “llamar” –siempre antecedido por el pronombre personal de primera persona singular– prosigue con enumeraciones de términos naturales hasta concluir en una aposiopesis que da cabida a expresiones vinculadas a los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. En el poema definitivo, en cambio, a medida que se construye el tríptico, el espacio vira hacia lo doméstico con la imagen de la reclusión: “Ah, no volver ya nunca a la cobarde casa / que espera mi regreso / con sus puertas cerradas, / sus ventanas cerradas...” (Molina, 2007b, p. 489). Lo campestre en su ámbito más opresivo adquiere relevancia: “¿Qué espero aquí trazando inútil surco / por donde ya pasó el arado paterno?” (Molina, 2007b, p. 489). Y se concluye con la imagen de la esperanza y el cambio gracias a la presencia divina: “No quiero repetir a los demás. Aspiro / a ser aquel que Dios quiere que sea. / Salir hacia mí mismo que ya siento en la sangre / la prisa por nacer de todos los rosales”

⁶ Como señala Marina Bianchi (2021, pp. 55-56) el primer estadio de composición se centra en la voz divina y en los elementos que la circunscriben en un entorno sensorial.

(Molina, 2007b, p. 489). Por tanto, en *Caracola* el poema queda incompleto y abstraído en los elementos naturales a falta de una tercera parte que reflejase el verdadero núcleo temático asido a la presencia de Dios para ilustrar que la voz no pasa por la connivencia con una naturaleza arcádica, sino por la introspección hacia sí misma y la búsqueda de la senda a seguir desde las lindes de la más profunda religiosidad.

El verdadero peregrinar de la poesía moliniana se refleja a través de tres poemas de corte religioso que se publicaron en la revista de la que el propio pontanés era director en el número de abril de 1948. “Conversión”, que se mantendría inédito hasta 2006, “Plegaria”, que pasó a *Psalmos* bajo el título de “Salmo XXXVI” y, según José María de la Torre (1997, p. 49), su fecha de escritura se remonta hasta 1946, a pesar de que no se hizo público hasta dos años después en la revista que dirigió el propio Molina con más composiciones; y “Iubilare Deo, Omnis Terra”, que pasó a *Psalmos* como “Salmo XXV”, fue redactado en 1946 (De la Torre, 1997, p. 46) y presenta cambios que se deben, en su mayoría, a cuestiones estilísticas y formales. Claro ejemplo de ello son los versos que el autor quiebra con el fin de crear encabalgamientos abruptos que impacten en el receptor y que lo obliguen a apreciar la relevancia y fuerza de los significantes encabalgados⁷. A ellos se unen las cacofonías que elide, los paralelismos o las sustituciones léxicas, aunque algunas variantes deben entenderse desde el plano enfático o de refuerzo de significado, de los sentimientos del sujeto hacia Dios, como se advierte al cambiar “perpetua alabanza” por “encendida alabanza”, “exaltadlo” por “glorificadlo” o en el caso de “oh caricia sin / tiempo” por “beso sin labios ni tiempo”.

Al introducimos de lleno en el camino hacia el ente divino que propone Molina con estas composiciones, nos encontramos con el primer acercamiento a la figura religiosa de la mano de los versos de “Conversión”. El poema, dividido en tres estrofas, constituye el paso de un tiempo pretérito a la atemporalidad a medida que Dios opera en el fuero interno del sujeto. El “yo”, en primera instancia, se sitúa en el lamento,

⁷ Son el caso de versos como “Oración y alabanza, mi oficio y mi / pasión” o “Oh alma mía, oh vida, oh esperanza / sin muros” (Molina, 2007b, p. 83).

proyectándose este sentimiento a través de estructuras paralelísticas encabezadas por partículas temporales que inciden en la imposibilidad del encuentro a causa de acciones que desmerecen al hombre:

Cuando permitirme nombraros tan sólo era una gracia particular,
cuando me hallaba en el extremo más apartado de Vos,
en el más opuesto camino de Vos,
cuando arrastrado por la tormenta que os vela en las almas
se destrozaban mis pies en las aristas saladas, en los agudos prismas de
las lágrimas
que lloraron—sembrando aquel paisaje—los que os ofendieron antes que
yo,
los que supieron mirarse a tiempo,
odiarse, arrepentirse y llorarse a tiempo,
cuando por causa mía ante vuestro Padre presentabais la deplorable
figura
que ahora en mi soledad recompongo. (Molina, 2007b, p. 615)

El cese de las estructuras reiterativas da paso al enaltecimiento de Dios, cambiando el tono del poema de la mano del verso “todavía un movimiento de caridad tuvisteis” (p. 615), y concluyendo en la intervención directa del sujeto poético, que supone la unión entre el ente celestial y el humano al afirmar: “y yo dije entonces: ¡Dios mío!” (p. 615). A partir de este parlamento, comienza la nueva vida del “yo” poemático. Su experiencia se proyecta textualmente con intervenciones unidas por la reiteración del nexo copulativo con una finalidad emotiva, donde se produce una simbiosis entre Dios, el amor y la naturaleza⁸, en su faceta universal, para exaltar la totalidad de la

⁸ No ha de perderse de vista que estos tres motivos son los elementos sobre los que pivota la producción poética de Molina, como bien ha defendido Sánchez Dueñas (2021), de ahí que la convivencia en un mismo texto de dichas constantes supone la conjunción de los planos terrestres y celestiales y la elevación del sujeto a través de la expresión amorosa.

existencia. El espacio se convierte, pues, en el jardín edénico gracias a la intervención de Dios y al amor divino:

Por eso quiero cantar, vivir
en este mundo creado para glorificación y prueba Vuestra,
en este bello mundo que no os oculta un momento, Dios mío,
Vuestra obra de gracia malograda por el pecado en su aurora,
regenerada por Vuestra Pasión y devuelta a una vida más ardiente.
¡Vivir en este mundo para hablar con los hombres
y contar día tras día –incesantemente–
la magnitud de Vuestras misericordias! (Molina, 2007b, p. 616)

El jardín edénico se concreta en el espacio doméstico de la intimidad a través del agradecimiento, en “Plegaria” o “Salmo XXXVI”, el segundo poema del tríptico moliniano. El poema comienza con una reafirmación de la escritura como oficio para otorgarle cientificidad a través del pretexto de la gratitud⁹. Aunque no es hasta las siguientes estrofas cuando se produce la progresiva introducción en el espacio físico del sujeto poemático y que tienen como trasfondo la entrada de Dios en la vida del hombre desde una perspectiva totalizadora gracias a la intertextualidad con la imagería de mística española del “Primero sueño”, de sor Juana Inés de la Cruz y San Juan de Cruz con la noche estrellada, el alba y la paloma:

Gracias, Señor, por la escalera angosta
que nos conduce al sueño;
por el estrecho patio y sus macetas
de rosas y geranios.

⁹ «Gracias, Señor, por este oficio en que trabajo / traficando recuerdos de libros en los cuales / aprendí en otro tiempo la ciencia de las palabras» (Molina, 2007b, p. 103).

Gracias, Señor, por nuestro dormitorio,
cuyos balcones se abren al vasto plenilunio;
por el tierno jirón de azul en la calleja
cuyo muro resuena de palomas al despuntar el alba
para que desde el principio del día todo os alabe.

Gracias por este hogar y por sus noches,
por los largos rosarios en que la voz entre todas amada,
la de mi madre, canta
las letanías de la Vuestra, Dios mío,
mientras que todo el cielo de la noche estrellado
rodea nuestra casa pequeña inmensamente. (Molina, 2007b, p. 103)

Después del agradecimiento a consecuencia del encuentro con Dios, el camino concluye en la aclamación de “Iubilare Deo, Omnis Terra”, posterior “Salmo XXV”, que conecta con el Salmo 100 (99). El poema gira en torno al verso que da el título en la versión de la revista, al funcionar a modo de estribillo que ensalza a la figura divina en detrimento de la acción humana y que se corresponde con el paso del “yo” al “tú” que encarna la figura divina. Se parte, pues, del cambio en la actitud del sujeto poético gracias a Dios y se concluye en la consagración al agradecimiento por la intercesión divina: “haced que desde ahora no sea el mismo. / Que con este nuevo año se renueve mi vida / y sea mi canción perpetua alabanza” (Molina, 1948a, p. 9).

El sentimiento de efervescencia cobra tintes hiperbólicos al equiparar la creencia con el trabajo para subrayar la supervivencia gracias a la religiosidad: “Sí, oración y alabanza, mi oficio y mi pasión” (Molina, 1948a, p. 9). Esta actitud del sujeto se acrecienta a medida que se incita a la colectividad a la fe, donde, mediante verbos en imperativo, se enaltece la figura divina en detrimento de los seres humanos: “Aclamad

al Señor por toda la tierra / bendecid al Señor por toda la tierra/ y exaltadlo en su morada predilecta, / el corazón humano sin tinieblas” (Molina, 1948a, p. 9).

En definitiva, las composiciones constituyen la propuesta de una vía de unión con Dios que supone el abrazo a la fe y la figura divina, el agradecimiento por la existencia y los elementos del vivir cotidiano y la exaltación a través de la llamada a la colectividad a estrechar y venerar al Señor. Una composición, por un lado, que introduce el elemento musical como eje axial en el que sustentar su fe; y tres composiciones, por otro lado, que cuando Ricardo Molina los incluyó dentro de los poemarios tomaron un camino bien diferenciado al quedar el primero inédito y los otros dos ser incluidos en *Psalmos* sin ninguna relación aparente entre ellos más allá de ser considerados cantos a Dios.

4. LA MITOLOGÍA COMO TRASFONDO PARA LA UNIÓN DIVINA

Dentro de la desafección crítica existente en torno a la figura de Molina, su faceta en la que se conjuga la tradición clásica con la religiosa sea una de las más estudiadas a través de las contribuciones de Clementson (1982; 2017), José María de la Torre (1997) y Palomo (2017), en especial en lo discerniente al poema “Ganymedes”. Empero, no es el único de sus poemarios que mezcla lo pagano por lo divino. Difundidos en cabeceras hemerográficas de posguerra encontramos los poemas “Ganymedes” y “Yo soy vuestro, Dios mío...”.

En el quinto número de *Cántico*, correspondiente al año 1948, el pontanés publicó el texto “Yo soy vuestro, Dios mío...”¹⁰, el cual sería incorporado en 1967 al poemario *A la luz de cada día* con el título de “Confíteor”. Las pequeñas conmutaciones solo se

¹⁰ Este poema conformaba un tríptico junto a dos textos más: “A orillas del tiempo”, que se mantendría inédito hasta 2007, y “Secretos”, que pasó a rotularse “A través de los juncos” al ser incluido en la sección de “Seres elementales” de Otros poemas. Un ciclo de vida en que se ha alejado a los textos se comprende desde la perspectiva temática por la representación de “Confíteor” como ejemplo del ciclo religioso, mientras que “A orillas del tiempo” se relaciona con el paso del tiempo y el discurrir natural frente a “A través de los juncos” que se ubica en la tradición romántica del sujeto en connivencia con la naturaleza.

producen en las dos primeras estrofas, aunque se antojan significativas puesto que en un poema que se construye como una oración de confesión parece relevante que se pase de “se siente” a “se encuentra”, es decir, de una experiencia que nos sitúa en el plano emocional a la objetividad que implica el nuevo verbo. Esto se refuerza por el cambio del vocativo “Dios mío” del séptimo verso de la revista al adjetivo “ardiente” en función de complemento, quedando suprimida la referencia intensificadora a la divinidad. A pesar de ello, la permuta más notable se produce en el quinto verso al presentarse explícitamente el sujeto dominado y con connotaciones de violencia. Mientras que en *Cántico* se podía leer: “Es la voz de este mundo quien vence al alma mía” (Molina, 1948b, p. 5), en la versión definitiva se afirma: “Pues la voz de este mundo subyuga al alma mía” (Molina, 2007a, p. 432). Estos cambios se deben a uno de los temas elementales en la poesía religiosa de Molina: la tensión entre la belleza terrenal y la aspiración de la unión con Dios (Palomo, 2017, p. 155).

En el plano interpretativo lo primero que hemos de destacar es la conmuta del título, pues de la connotación de entrega que acarreaba el rótulo con que la composición fue difundida en *Cántico*, se pasa a la confesión que lleva implícita la etimología del nuevo encabezamiento. El poema, como se ha señalado antes, parte de la pulsión entre lo terrestre y lo celestial, pero su interés también radica en el juego entre lo divino y lo pagano para enfatizar esa distensión. Estos planteamientos se reflejan rápidamente en la primera estrofa: “Yo soy vuestro, Dios mío, sin embargo mi alma / se encuentra dividida entre Vos y la tierra. / Es lo mismo que Marsias, vencido por Apolo / y desgarrado vivo por el dios en un bosque” (Molina, 2007a, p. 423). En los cuatro versos subyace la idea mortuoria al desprenderse el cuerpo del alma, lo cual se corrobora con el pasaje mitológico y el desenlace atado a un árbol. La incidencia de esta acción recae en la necesidad de enfatizar en el sufrimiento del sujeto ante la imposibilidad de trascender, como bien refleja en la siguiente estrofa: “Pues la voz de este mundo subyuga al alma mía / y la tiene ligada con guirnalda de flores / a un sauce armonioso: es esa voz ardiente / que yo sé tan cruel pero también tan bella” (Molina, 2007a, p. 423).

Junto a la referencia mitológica de Marsias y Apolo, destaca el pasaje de Ulises y Calipso, pues se establece una analogía entre Ulises y el sujeto poético, Calipso y los placeres terrenales y Penélope y Dios, donde el sujeto se encuentra retenido en lo mundano, pero decide regresar a la casa del Señor que lo espera, expresado todo ello mediante en términos mitológicos y una lectura intertextual:

Su seducción recuerda las antiguas sirenas
y transforma la tierra en isla de Calipso,
donde vivo olvidado de mi patria lejana,
de mi patria perdida en un piélago inmenso.

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.
(Molina, 2007a, p. 423)

Otro ejemplo de la unión entre lo divino y lo pagano lo encontramos dentro de los *Psalmos* con el título de “Psalmos XLIV (Ganymedes)”. El texto apareció en el vigésimo número de la revista *Dabo. Pliegos de poesía* correspondiente al año 1953. En el testimonio difundido en la cabecera hemerográfica balear tan solo aparecieron las cinco primeras estrofas sin ninguna dedicatoria ni cita¹¹ y se articulaba como un poema narrativo cuyo tema central es el rapto de Ganymedes. En él apreciamos la voz del sujeto, que clama contra la retención, y la de un narrador, que describe y puntualiza las

¹¹ En la versión definitiva, el *Psalmos* comienza con una primera cita del *Salmo 63*: “Et in velamento alarum taurum exultabo”, seguido de un pequeño extracto del *Fausto* de Goethe: “Uns loszureissen ist noch nicht zeitig” y concluye con la dedicatoria a José Luis Fabra (Molina, 2007b, p. 121). Por ello, son especialmente significativas las citas en tanto que reproducen la duda interna del sujeto, mientras una tradición afirma que Dios es el refugio, la otra le susurra que todavía está a tiempo de separarse.

palabras del propio Ganymedes. Los versos de 1953 dejan un final inconcluso¹² que, sin embargo, en la versión definitiva no constituyen más que la introducción, puesto que en su versión final el “Salmo XLIV” se divide en tres partes, donde el testimonio de *Dabo* no conforma ni la mitad de la primera de ellas y desarrolla las vetas de la “poesía ascético-mística” que Clementson (1982, p. 29) encuentra en varias de las composiciones de Molina.

A partir de las cinco estrofas de la revista, el texto se vuelve más narrativo. La voz del narrador pasa al primer plano a medida que se desarrolla el relato lírico y se extiende hasta el comienzo de la segunda parte. En dicha parte se establece la reflexión del propio Ganymedes sobre sus obras y acciones mediante un eficaz juego retórico construido como mecanismo poético del autor¹³. En su interior aparece la voz de Dios para concluir en un diálogo en el que el narrador exalta su amor al ente divino a través de la conjunción entre la tradición pagana y cristiana. Dicha fusión culmina en la última parte, donde, además de Dios, Ganymedes y el narrador, entran en escena una serie de ángeles y querubines con la finalidad de enfatizar la unión entre la divinidad y Ganymedes como imagen de la aceptación total de la fe, también en el plano del alma: “Los querubes suspensos como extáticas lámparas, / incensarios alados, meditaban al verlos: / ¡Qué hermoso es el destino del hombre, bienamado / del Señor! Tan unidos / que diríase solo una llama triunfante” (Molina, 2007b, p. 132).

Por ende, podemos afirmar que en los primeros versos difundidos en 1953, Molina solamente hacía referencia al rapto de la tradición mitológica, pero en su versión definitiva en *Psalmos* el autor se vale del motivo pagano como pretexto para superponer

¹² En el testimonio de la revista, la acción se cierra con la voz de Ganymedes pidiendo tiempo para poder seguir disfrutando del espacio terrenal sin necesidad alguna de trascender hacia la unión: “Espera, espera un poco, / que aún amo esta tierra y no quiero dejarla / sin que mis labios vírgenes aspiren el rumor de sus corrientes / y el amor de los hombres y esta verde primavera que nace...” (Molina, 1953b, s. p.).

¹³ El propio Ganymedes cuestiona sus acciones a través de interrogaciones retóricas sustentadas en anáforas con una intención enfatiza y de desdibujar la propia imagen del sujeto: “¿Soy este yo, Dios mío? / ¿Soy este ser oscuro? ¿Y es posible / que me podáis amar, que querráis amarme, / que ya tal vez me améis? Ah, ¿es posible / que anheléis derramar vuestro amor, vuestra gloria, / en la creatura inhábil / que rechazó un momento vuestros abrazos” (Molina, 2007b, p. 128).

la imagen cristiana de creencia y unión en una especie de reinterpretación de la ascensión mística a través de la fusión del cristianismo y la mitología¹⁴ hasta alcanzar su cenit en “el triunfo del Amor infinito de Dios a sus criaturas” (Rendón, 2017, p. 43), que también se refleja en el poema difundido en *Cántico*, porque refleja el conocimiento y la instrucción que Molina poseía del mundo cristiano y sus *Escrituras* y de la tradición grecolatina.

5. ORACIÓN DE SALVACIÓN: LA INTERCESIÓN FEMENINA

Tres son los poemas que se agrupan en este epígrafe. La producción religiosa moliniana, como hemos podido ver, se orienta en torno a la duda que siente el sujeto hacia Dios, la necesidad de alcanzarlo y la mezcla entre lo pagano y lo divino. También, existen textos dedicados al santoral, sin embargo los encabezados por figuras femeninas son un *rara avis* dentro de su obra¹⁵, por eso realizaremos tres pequeñas calas en poemas difundidos con casi diez años de diferencia y de los que se desconoce su fecha de composición.

Cántico abrió sus puertas con un emblemático poema aportado por Molina bajo el título de “Himno a Santa Cecilia”, aunque luego el texto no fue incluido en ninguno de sus poemarios. Desde el título de la composición se hace patente la exaltación a la santa, pues un himno implica la alabanza y, en este caso, la circunscribe al entorno religioso. Precisamente por ese enaltecimiento hacia la figura de Santa Cecilia, el tono

¹⁴ Respecto a esta cuestión y el poema “Ganymedes” en general, Clementson (2017) afirma que “parecen conciliarse o hermanarse estas dos tendencias de su poesía: la tradición clásica con la preocupación religiosa, confiriendo una dimensión o simbología cristiana al mito de la Antigüedad” (p. 151). Por otro lado, de la Torre (1995) sostiene que “la actitud pagana confluye y corre paralela con la cristiana en su personalidad y obra poética. Así, tan pronto se sumerge proteicamente en la Naturaleza y en los ‘alimentos terrenales’, como entronca un cántico de fervor religioso transido por el arrepentimiento” (p. 13).

¹⁵ Balbina Prior (2019) estudia la tendencia de Molina a configurar sus poemarios en torno a la ausencia de corporalidad donde el sexo del sujeto es difícilmente identificable, lo cual la crítica achaca al deseo del pontanés de no granjearse el rechazo de sus lectores, especialmente en sus *Elegías*. Esto resulta relevante porque podría justificar la ausencia de textos que se articulan a figuras femeninas, sobre todo, cuando los derroteros de la poesía moliniana se orientaban al encuentro con Dios, de manera que las mujeres solo son intermediarias en su quehacer.

del poema orbita alrededor de la exclamación y la interrogación del sujeto a sí mismo ante la incredulidad de la presencia femenina. No obstante, la personificación se produce a través de una sinécdoque de la voz, elemento que también articulará el poema “Balada de la voz de nuestra señora”. Como decíamos, la voz es empleada como una sinécdoque de la santa de manera casi descriptiva en la primera estrofa para reflejar la superioridad del objeto y su omnipresencia en todos los elementos que conforman el universo, desde el plano terrenal al celestial, de lo intangible a lo material:

A través de la noche se oía una voz que cantaba y lloraba
y de astro en astro fluía y nunca estaba exhausta
y hacía flaquear las rodillas de los hombres errantes
y, como luna verde, envenenaba el pecho de las vírgenes
y en cada una de sus hojas los cedros de los montes la sentían
y los adolescentes desvelados hablaban de ella a las palomas
y el candelabro de mil brazos del amanecer ella lo alzaba con sagrada
mano
y la montaña en ella clareaba su cima y era la aurora
(Molina, 2007b, p. 607)

La presencia de la santa abre paso al cuestionamiento de la percepción del universo, la actuación de los distintos entes que lo conforman y, especialmente, a la reflexión sobre el futuro modo de obrar del sujeto ante la revelación divina que, como afirmábamos anteriormente, se encuentra situada en el plano de la superioridad: “Cómo iba a saber yo que el alba que descendía era ella” (p. 608). Ante semejante manifestación, el sujeto asume su posición y clama en repulsa de los pecados capitales para ubicarse en el espacio del recogimiento y el sosiego que le proporciona la santa y su unión con ella:

¡Ah, huir, huir de las ciudades protegidas contra el cielo

por espesas murallas de ruido, por torres de blasfemia,
las piedras, los yunque, el hierro, la madera, las ruedas, los pregones,
y el encrespado seno del sonido!
¡Huir de esos hombres y mujeres que oyen sólo el chasquido pastoso de
sus lenguas
y el sudoroso jadeo de sus abrazos sobre gusanos
y el gotear amarillo de las treinta monedas en los sótanos
y el cortante silbido del odio cuyas lenguas son dos
y los gritos aplastados como secos carrizos por sus pies implacables
y el ladrido de la hiena espantada en el desierto de sus corazones
y el rechinar de dientes ante ídolos y cortesanas con grandes mantos de
plata y de hiel!
Y abrir mi alma a tu voz a pesar del silencio herido
y de esta orgía desenfrenada de palabras,
oh virgen, oh Cecilia, que descienes a mí como una aurora,
como una isla de éxtasis, como una rosa dispersa...
(Molina, 2007b, p. 609)

Debido al éxtasis en el que está inmerso el sujeto, la única opción plausible para el ente poético es la incursión en el universo sensorial que rodea a la santa de la música, donde cobra relevancia el cosmos contemplativo y que irradia la santa como espacio de perfección: “¡Callad! ¡Callad, que quiero oír tan sólo / la voz de Cecilia, / la aurora, la rosa, la isla, / el ardiente panal, el lirio, la campana!” (Molina, 2007b, p. 610)

También se quedaron sin ser incluidos en proyectos editoriales los poemas publicados en el quinto número, correspondiente a diciembre-enero de 1954-1955, de la revista de Molina: el díptico conformado por “Balada de la voz de nuestra señora” y “Vísperas”. Ambos textos están unidos por la presencia de la Virgen María bien como

voz que sirve de guía bien como un canto religioso a modo de plegaria a partir de fragmentos del “avemaría”.

La primera composición del díptico, “Balada de la voz de nuestra señora”, utiliza parte de la forma de la balada medieval para enaltecer la figura divina que está presente gracias al estribillo “a no ser por una voz”. Las tres primeras estrofas se vinculan con el personaje mitológico que en ellas aparece para demostrar el poder de la Virgen como salvadora frente a esos acontecimientos. En primer lugar, aparece la referencia a Teseo, que conecta con el laberinto del Minotauro y la caída de Ícaro, para presentar la alternativa y la salvación que proviene de la voz de la virgen: “Allí hubiera desmayado / en tal grada, allí prendido / en tal rayo tenebroso / *a no ser por una voz*” (Molina, 2007b, p. 640). En segundo lugar, destaca la presencia de Iris como mensajera de los dioses del olimpo y se focaliza en las palabras que transmite de Dios: “[...] *Tómalos, / tuyos son si los deseas / todos los seres que pueblan / este reino*” (Molina, 2007b, pp. 640-641). Palabras que reflejan la tentación a la que se ve sometido el sujeto y que concluye, de nuevo, en la presencia de la madre divina y el alejamiento del pecado de la avaricia.

A continuación, el “yo” poético se introduce en el espacio de lo amoroso de manos de Venus y la tentación carnal y del hedonismo: “Una música terrena / se desgarrar en el as esquinas / y flota al aire en jirones / que cuelgan de los tejados, / de las ventanas, las torres, / mientras de cénicas plazas / llega alboroto de ebrias / marinerías... La sombra, / honda Venus, al que pasa / le tiende los brazos” (Molina, 2007b, p. 641). Frente al pecado y las tentaciones que representaban cada criatura mitológica, en la última estrofa aflora la posibilidad de que los cuatro elementos naturales que reflejan la totalidad del universo, desde la vertiente divina y la pagana, quedasen ensombrecidos por las faltas cometidas, pero es entonces cuando se refiere por primera vez a la Virgen como “tú” poético al que debe su salvación:

Todo se hundiera en el mar
estrella a estrella, muy lento,
todo se abrasara en fuego,

muy pausado, día a día;
todo apagárase frío
a frío insensiblemente;
todo rayo tomaríese
térrea raíz opaca;
toda plegaria, eco duro,
de espejo a espejo, muriendo;
toda criatura vergel
envenenado, a no ser,
Señora, por una voz,
a no ser por vuestra voz. (Molina, 2007b, pp. 641-642)

El segundo poema del díptico, “Vísperas”, nos remonta momentáneamente a la tradición cristiana de la vigilia de los primeros cristianos que se recluían para rendir culto, donde las vísperas se correspondía con el rezo de la noche anterior al día santo. En este contexto, la composición hace uso de la primera parte del “avemaría” para conformar una plegaria de intercesión divina por el alma, por un lado, y el culto a la Virgen, por otro. La composición juega en las primeras cuatro estrofas con la caída del día y el estado del alma, en tanto que en la tradición católica el alma transgrede del cuerpo y se propaga más allá de lo terrenal. A medida que se impone la oscuridad, el alma se desprende de lo tangible y se eleva hacia lo celestial, dando paso, así, a la presencia de la figura de la Virgen María con el halo de redención que imprime la madre de Dios: “Sube / de la tierra a los cielos el nombre de María. / Todas las criaturas se vuelven inocentes / e íntimas” (Molina, 2007b, p. 643). Una vez que la figura de María se manifiesta, se suceden dos estrofas marcadas por la petición de intercesión divina por parte del sujeto poético en clave totalizadora y universal con una jerarquía que refleja la propia ascensión de la Virgen al devocionario colectivo: “Rogad / ahora que

os alaba cada flor, cada ser, / cada estrella que nace, ahora y en la hora / de nuestra muerte. Amén” (Molina, 2007b, p. 644).

Los textos, tres en este caso, que tienen como protagonista del mundo religioso a una mujer deberían ser, pues, rescatados con posterioridad¹⁶. En ellos, las féminas se personifican a través de figuras sinecdóticas como la voz y siempre orientadas a un plano de intercesión divina para salvar al sujeto poético o a la humanidad.

6. Conclusiones

Los poemas de Molina difundidos en cabeceras hemerográficas de posguerra y vinculados al ciclo religioso de su poesía se publicaron en un arco cronológico que va desde 1947 a 1956, siendo el primero en hacerlo “Himno a Santa Cecilia” y el último, “La estrella de Ajenjo”. Aunque la temporalización de colaboración de Molina en las revistas con poemas religiosos alcance más de una década, es constatable por su archivo que todas las composiciones ya estaban escritas para finales de los años cuarenta. Sintomático del funcionamiento del panorama poético y de una cronología tan extendida en su publicación es que la mayoría de los textos que componen este artículo se hayan obtenido de la revista que el propio escritor dirigió junto a sus compañeros cordobeses, lo cual explica que muchas de esas composiciones también quedaran guardadas en una caja de su legado personal. No obstante, su ciclo se cierra, tras haber publicado su primer poema en *Cántico* con otro texto de sus inicios al pertenecer al poemario que presentó al Premio Adonáis.

¹⁶ A este respecto Vega Rodríguez (2017) sostiene que “Si los poemas póstumos se publicaron como tales fue precisamente porque Molina no los consideraba todavía completamente molinianos, es decir, los veía aún como proceso y no como producto; deberían interpretarse por tanto como huella de un proceso creativo en el que no se ha definido completamente la voluntad de autoría” (p. 171). No obstante, los textos del pontanés fueron concienzudamente planificados e introducidos en proyectos que, si no vieron la luz en vida del escritor, sí lo hicieron con posterioridad porque él los dejó preparados en su archivo personal, lo cual contradice la opinión de Vega Rodríguez. Sin embargo, la problemática recae en aquellos poemas que se difundieron en revistas como productos terminados pero que con el paso del tiempo fueron desechados por Molina al no ser significativos dentro de lo que él debió entender como el conjunto de su obra, siendo este el caso de los poemas que se han visto en este epígrafe.

Dentro de la producción religiosa del pontanés, las continuas referencias al mundo religioso y pagano, así como a la poesía mística del Siglo de Oro que, en muchas ocasiones, combina con citas y referencias de la cultura extranjera y de sus propios coetáneos, lo cual refleja la ingente cantidad de lecturas que realizó el poeta y la influencia en su formación como escritor, le lleva a enriquecer sus composiciones a través de finos entramos intertextuales con toda la tradición precedente.

No obstante, en la poesía de Molina el papel crucial lo desempeña el hombre con sus acciones que lo alejan o acercan a Dios, apareciendo, así, una dialéctica entre la fe y la duda que se complementa con las tensiones creadas en el seno de los textos en torno a lo terrestre y lo celestial y lo divino y lo pagano. Aunque, todo ello encubierto por el aura de la reflexión de los sujetos textuales y por la presencia constante de los elementos naturales en clave universal que anticipan las percepciones, sentimientos y emociones de los distintos “yoes”.

Dios es un ser superior que desciende, se acerca y se humaniza por el dolor de los humanos al no tenerlo cerca, pero la mujer, ya sea una santa o la propia Virgen María, se representa como una presencia superior, inalcanzable e inmerecida que, desde su condición de madre, interviene por la salvación. Ahí estriba una de las grandes claves de la poesía religiosa, en el tratamiento del Hija y de la Madre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bianchi, Marina. (2021). “Ricardo Molina en la revista *Caracola*”. *Mi voz es casi dichosa y casi triste: el legado literario de Ricardo Molina*, editado por Blas Sánchez Dueñas. Renacimiento, pp. 41-87.
- Carnero, Guillermo. (1976). *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Editora Nacional.
- Clementson, Carlos. (1982). *La poesía de Ricardo Molina*. Diputación Provincial de Córdoba.

- Clementson, Carlos. (2017). "Helenismo y tradición clásica en Ricardo Molina". *Ricardo Molina: dulce es vivir*, editado por Olga Rendón. Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 141-151.
- De la Torre, José María. (1995). *Ricardo Molina, biografía de un poeta*. Obra Social y Cultural de Cajasur.
- De la Torre, José María. (1997). *La obra poética de Ricardo Molina*. Diputación de Córdoba.
- Iser, Wolfgang. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Fink/UTB.
- Jauss, Hans-Robert. (1967). *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Península.
- Lebrave, Jean-Louis. (1992). "La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?". *Genesis*, núm. 1, pp. 33-72.
- Lois, Élide. (2014). "La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método". *Creneida*, núm. 2, pp. 57-78.
- Martín Puya, Isabel y Moreno Díaz, María del Carmen. (2013). *Los años de Cántico. Estética e ideología en la Córdoba de posguerra*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba / Ayuntamiento de Córdoba.
- Martínez Perera, Miguel Ángel. (2008). *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)*. Tesis Doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, España.
- Molina, Ricardo. (1948a). "Iubilare Deo, Omnis Terra". *Cántico*, núm. 4, p. 9.
- Molina, Ricardo. (1948b). "Yo soy vuestro, Dios mío". *Cántico*, núm. 5, p. 5.
- Molina, Ricardo. (1949). "Salmos". *Verbo*, núm. 14, pp. 4-5.
- Molina, Ricardo. (1953a). "Salmo del ciego y la música". *Arquero de poesía*, núm. 2, pp. 7-8.
- Molina, Ricardo. (1953b). "Ganymedes". *Dabo. Pliegos de Poesía*, núm. 11, s. p.
- Molina, Ricardo. (1954). "La voz". *Caracola*, núm. 17, s. p.
- Molina, Ricardo. (2007a). *Obra poética I (1945-1967)*. Visor.
- Molina, Ricardo. (2007b). *Obra poética II. Poesía póstuma*. Visor.

- Palomo, María Pilar. (2008). "Ricardo Molina y la poesía coetánea: afinidades y discrepancias". *Ricardo Molina: conciencia de Cántico*, editado por Antonio Rodríguez Jiménez. Renacimiento, pp. 37-60.
- Palomo, María Pilar. (2017). "Poesía como plegaria". *Ricardo Molina: dulce es vivir*, editado por Olga Rendón. Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 153-161.
- Prior, Balbina. (2019). "Los modelos femeninos en la poesía de Ricardo Molina: ¿Qué nombre tuvo en la tierra su amada?". *Ricardo Molina, eco literario. Cincuentenario de su muerte (1968-2018)*, editado por Antonio Moreno Ayora. Ánfora Nova, pp. 54-63.
- Rendón, Olga. (2008). "Los poetas de Cántico y la Generación del 27". *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, núm. 14, pp. 169-202.
- Rendón, Olga. (2009). *Ricardo Molina y la Generación del 27 a través de un epistolario inédito. Estudio y edición crítica*. Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, España.
- Rendón, Olga. (2017). "Dulce es vivir". *Ricardo Molina: dulce es vivir*, editado por Olga Rendón. Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 13-123.
- Rendón, Olga. (2021). "El archivo epistolar de Ricardo Molina". *Mi voz es casi dichosa y casi triste: el legado literario de Ricardo Molina*, editado por Blas Sánchez Dueñas. Renacimiento, pp. 237-263.
- Sánchez Dueñas, Blas. (2021). "Ricardo Molina: una caudalosa voz polifónica". *Mi voz es casi dichosa y casi triste: el legado literario de Ricardo Molina*, editado por Blas Sánchez Dueñas. Renacimiento, pp. 7-29.
- Vega Rodríguez, Pilar. (2017). "Alguien maravillosamente bello me está esperando. El itinerario poético de Ricardo Molina". *Ricardo Molina: dulce es vivir*, editado por Olga Rendón. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 171-179.