

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.
POESÍA TOTAL
Y OBRA EN MARCHA

Actas del IV Congreso
de Literatura Española Contemporánea,
Universidad de Málaga,
13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1990

*Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García
y coordinada por Enrique Baena*

Organización del Congreso:
Antonio Garrido, Antonio Gómez Yebra,
Salvador Montesa Peydro y Miguel Romero Esteo

*Esta edición se ha realizado con la ayuda de UNICAJA
y del Congreso de Literatura Española Contemporánea*



ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

CRÍTICA Y ESTÉTICA DEL PRIMER JUAN RAMÓN

María Pilar Celma
(Universidad de Valladolid)

Dio Juan Ramón a la luz pública sus primeros poemas en 1898; o un año después, si tomamos como fecha de referencia su inscripción en el marco de una revista de alcance nacional, *Vida nueva*.¹ De este mismo año, o del siguiente data también su primer trabajo crítico, una reseña a *La copa del Rey de Thule*, de Francisco Villaespesa.² Este paralelismo cronológico nos desvela ya la interrelación entre creación y crítica. Para Juan Ramón, su labor crítica no es, como para otros escritores coetáneos, un medio de sustento, sino un ejercicio libre y asumido, prolongación de su dimensión creadora. Dicha independencia material le permite, primero, elegir el medio de difusión, casi siempre revistas literarias, con un determinado público, al que quiere llegar agitando su sensibilidad; y le permite, además, elegir el autor y su obra, sin verse condicionado por intereses editoriales o por el estragado gusto burgués, sino movido sólo por su personal predilección. Una sola ojeada a la nómina de autores reseñados —Rubén Darío, Valle-Inclán, Martínez Ruiz, Amado Nervo, Antonio Machado...— nos indica por dónde van las preferencias estéticas del joven poeta moguerño.

Los textos críticos en los que voy a basar mi exposición son los de ese primerísimo Juan Ramón Jiménez, los comprendidos entre 1899 y 1903. Cinco años y 12 textos,³ limitados en número,

pero suficientemente elocuentes; primerizos, pero maduros; personales, pero diversos.

Y quiero empezar por esta última afirmación. Aunque todos estos textos responden a una misma sensibilidad y a una misma toma de postura ante el hecho artístico, no se puede obviar la evolución que se observa en la actitud de Juan Ramón, evolución que afecta igualmente a su dimensión creadora y a la crítica. La poesía primera de Juan Ramón se nos aparece más combativa, tanto respecto a un componente de crítica social —pensemos en poemas como «Las amantes del miserable»—, como en cuanto a la adhesión a una determinada moda estética, léase modernismo —*Ninfeas* y *Almas de violeta* son buen ejemplo—. Tras su regreso de Francia, y con la publicación de *Rimas*, su poesía se hace más intimista. De igual modo, sus reseñas de estos mismos años muestran idéntico proceso de interiorización. En las más primitivas, Juan Ramón censura duramente la mezquindad, el materialismo y la hipocresía de la sociedad burguesa, recurriendo a un léxico no exento de intención «epatante»: «La sociedad moderna es un gran organismo material; se traga a los seres, los dijere penosamente en su vientre, ayudada por el jugo aurífero y los arroja al exterior en excrementos nauseabundos [...] Ahí no puede existir parte alguna de idealismo».⁴ Por otro lado, defiende los nuevos cauces artísticos, recurriendo —mediante el lema dannunziano «O rinovarsi o morire»— a la controvertida ley de la evolución: «Todo, en la Naturaleza, nos habla de la progresión evolutiva, muere un ser para que nazca otro; después éste sucumbe a su vez al crear una nueva vida, y así hasta lo infinito [...] ¿A qué, pues, ese empeño en querer salvar al Arte de la ley de evolución?».⁵ Censura el inmovilismo artístico de los españoles, que contrasta con el progresismo de los hispanoamericanos, y que es descrito, este último, con un léxico perteneciente al campo semántico de la guerra: «En cambio, allá, tras los mares, nuestros hermanos de América aprestábanse a la liza con armaduras nuevas, lanzas nacientes y empuje juvenil».⁶ Y se opone a la crítica oficial con palabras insultantes: «Es imbécil la crítica rutinaria que entra en un libro en busca de una frase o una palabra impropia».⁷ Todavía en 1902, Juan Ramón apuesta abiertamente por lo nuevo, aun asumiendo todos los riesgos, pero su actitud ha perdido toda agresividad —igual que el léxico—, y las metas perseguidas parecen ser muy diferentes del mero compromiso estético: «Yo prefiero lo nuevo, aun extravagante, a lo tradicional, pues siempre indica aquello un afán, una intuición, una libertad [...] La juventud debe desflorar, arrojarse, con el corazón abierto, a

esa nada lejana donde flotan tantos misterios: si vuelve derrotada o equivocada, eso es secundario; siempre traerá de su exploración cosas personales, y unirá a lo ya sabido inspiraciones propias, y su arte será suyo».⁸

Las críticas de *Helios*⁹ (1903) muestran aún más el abandono de posiciones combativas, sumido Juan Ramón en sus paisajes interiores y despreocupado de todo lo ajeno a su búsqueda ético-estética.

En sus primeras reseñas, Juan Ramón Jiménez, que por primera vez se enfrenta a textos ajenos que quiere desentrañar, se plantea explícitamente qué es y cómo debe practicarse la crítica literaria: se opone al impersonal análisis formalista y propugna el estudio del espíritu, estudio que debe ser «un paseo al través de un alma artística».¹⁰ En las reseñas posteriores, Juan Ramón ya no teoriza sobre la crítica; tiene totalmente asumidos aquellos principios, y sus trabajos se nos ofrecen como una verdadera comunión —de saberes y sentires— con el alma del autor comentado, hasta tal punto que, al leerlo, tenemos la misma impresión que ya manifestó Ricardo Gullón,¹¹ la de que el poeta de Moguer enriquece el libro reseñado con su propia visión y sus propias sensaciones.

En efecto, la crítica juanramoniana se nos presenta como una aportación personalísima, definida por las siguientes cualidades.

En primer lugar, la visión de una obra se nos ofrece en una prosa impresionista; Juan Ramón nos comunica sus sensaciones y sus meditaciones derivadas de su propia lectura; y, frente al ideal de objetividad de la crítica judicial, imperante en la época, Juan Ramón crítico se implica continuamente y nos dice lo que ha sentido, pensado y soñado al leer una obra; sus reseñas están salpicadas de sintagmas del tipo «yo he sentido», «se me aparece», «he gustado», «me ha emocionado». Se comprenderá que, entregado al ideal de lograr una «crítica absoluta» y no meramente «formal» —en sus propias palabras—,¹² sus reseñas estén muy alejadas del juicio de valor. En muy contadas ocasiones alude Juan Ramón a los valores estilísticos de una obra. Casi siempre su aprecio se sobreentiende derivado de la multitud de sugerencias que la lectura le ha procurado.

La segunda característica de su crítica es que Juan Ramón no se queda nunca en lo externo, sino que quiere, a su través, llegar a lo más hondo del alma del poeta, a su más íntimo sentir; o, como él mismo había manifestado, quiere «compenetrarse con el poeta en una fusión de almas».¹³ En tercer lugar, logrado ya este ideal, Juan Ramón, con su exquisita sensibilidad y su acierto expresivo, recrea aquella ajena realidad y la poetiza. Pero aún hay

más. A nuestro crítico-poeta no le basta con comprender y compartir esos afectos que constituyen la clave de la inspiración poética; él va más allá y da el salto de lo personal y concreto a lo general y abstracto, convirtiendo su crítica en reflexión estética y aun metafísica.

Tengamos presente, pues, que lo que Juan Ramón nos dice en estas reseñas es, más que lo que realmente pueda haber, lo que él ve en esas obras. Juan Ramón era poeta, y lo era no sólo escribiendo, sino también leyendo. Tomando como pretexto una obra ajena, siente y reflexiona, pero lo que nos comunica son *sus* sentimientos y *sus* pensamientos. De ahí la trascendencia de estos trabajos críticos.

Resalta Juan Ramón, en las obras comentadas, aquellos elementos que él comparte y de los que tiene algo que decir. El fondo ideológico que más celebra en las distintas obras es el romántico, que él presiente en Villaespesa,¹⁴ en Valle-Inclán,¹⁵ en Antonio Machado,¹⁶ y en Rafael Leyda.¹⁷ En esta tradición, los autores continuamente recordados son Heine y Bécquer. Junto al componente romántico, siente igualmente operante el influjo de la tradición popular castellana, que hunde sus raíces en la Edad Media, con un recuerdo muy especial para Jorge Manrique.¹⁸ El fondo caballeresco es puesto de relieve en Rubén Darío,¹⁹ y en Martínez Ruiz²⁰ —éste, sobre todo, en cuanto a su estilo, «a la antigua usanza castellana»—. La fusión de estas dos tradiciones se da especialmente —según Juan Ramón— en Antonio Machado y en Valle-Inclán.²¹ Resultan también interesantes otras dos referencias literarias: una, a Góngora, cuyo «bello ritmo, rico y diamantino de los romances» es rememorado gracias a la poesía machadiana; y la otra, al simbolismo.²² La importancia de estas dos referencias radica en el hecho de que aquella supone una primera reivindicación del poeta cordobés, al que en esa época sólo se mencionaba para aludir peyorativamente a su complejidad estilística; la segunda, defiende el simbolismo —también juzgado peyorativamente— como el único procedimiento posible para expresar lo inefable, y recuerda que simbolistas fueron nuestros místicos —San Juan a la cabeza— y los románticos.

Del mismo modo, los temas y motivos que Juan Ramón resalta en las obras reseñadas no son otros que los que él comparte y los que llenan las páginas de sus poesías de estos años. El principal, el tema de la melancolía, aparece explícito en casi todas estas críticas, y Juan Ramón lo abstrae de ellas para considerar esta tendencia a la tristeza como cualidad innata al pueblo español,²³ a todos los poetas,²⁴ y a él mismo en particular.²⁵ Y lo mismo ocurre con

los motivos en que este tema toma cuerpo: la *tarde*, el *otoño*, el *jardín umbroso y abandonado*, la *fuenteseca y musgosa*, la *luna*, las *flores mustias...*, todos ellos en la órbita del decadentismo.

Pero más aún que constatar el significado de estos componentes extrínsecos —por elocuentes que resulten—, interesa llegar al fondo del pensamiento que subyace en estas reflexiones estéticas. Juan Ramón Jiménez, lejos —cada vez más en su creación, y siempre en su crítica— del preciosismo formal reprochado a los modernistas, defiende una poesía que no es forma, sino esencia. Concibe ésta como «una fuerza espiritual que anhelando siempre ser más [...] creara con su propia esencia una vida nueva, un mundo mágico».²⁶ Ese *ser más y crear una vida nueva* es lo que define el fondo de la poesía y también lo que condicionará su forma, porque la nueva realidad creada²⁷ no puede expresarse discursivamente ni con palabras manidas.

En otro lugar, al afrontar la obra poética de José Sánchez Rodríguez,²⁸ la supone hija de la mirada trascendente de su autor: Juan Ramón justifica la ausencia de detalle de esta poesía suave y fuerte —a la vez—, y achaca éste dato a que «el poeta mira mucho detrás del horizonte, hacia lo que no se ve».²⁹ Es la *poesía de lo no visto*,³⁰ la única que Juan Ramón concibe, capaz de trascender la realidad aparente y crear una nueva, la del ensueño. La poesía no puede ser reproducción de una realidad objetiva, ni siquiera de la subjetiva; tiene que ser búsqueda, exploración o, como Juan Ramón prefiere, *adivinación*. Es poesía, no de cosas vividas, sino de quimeras, de ensueños. Y aún matiza más al definir el ensueño como «una nostalgia de cosas adivinadas y distantes, que viven, sin embargo, dentro de nuestro corazón».³¹

Los términos más repetidos, en su intento de desentrañar la esencia de la poesía a través de los diferentes textos, son *alma* o *espíritu*, *ensueño*, *misterio*, *adivinación* —o sus derivados—; todos ellos muy lejanos de exclusivismos o prioridades formales. Y, sin embargo, Juan Ramón sabe que la poesía-espíritu sólo puede manifestarse por medio de la materia. Pero no le basta tampoco la dicotomía *fondo/forma*. Nuestro poeta contempla un nuevo elemento entre ambos, el *fondo de la forma*. Ya en la primera reseña que realiza, la de Villaespesa, de 1899, Juan Ramón parece captar que lo más material de la poesía tiene también un algo ideal, que «la forma —nos dice—, si es hermana de la idea, ha de ser algo así como la idea misma, intangible, vaga, ha de ser sueño y aroma».³² Se ve que, a partir de su experiencia de creador y de lector, intuye ya que la cualidad de lo poético no puede residir en la mera materialidad, pero este joven de 18 años todavía no acierta

a definir qué sea ese algo mágico que trasciende la mera sustancia. En 1903, Juan Ramón no sólo será capaz de matizar más su primitiva intuición, sino que dará un nombre a ese nuevo elemento:

En literatura, además de la esencia de las cosas —de lo que suele llamarse fondo— y además de la forma, hay una esencia, un fondo de esa misma forma, que es, a mi modo de ver, uno de los más interesantes encantos de la estética; es un algo íntimo y apasionado, que viene del alma de una manera graciosa y espontánea, o atormentada —espontánea en este sentido no equivale a fácil— y que cae sobre el papel, entre un lazo de palabras, como cosa divina y mágica, sin explicación alguna material.³³

El poeta puede perfeccionarse; pero no se hace: nace. Es posible que un escritor diga cosas hermosas y aun profundas, y que utilice frases perfectas, y, sin embargo, que su discurso esté exento del don de la poesía. Porque esa *esencia de la forma* la constituye un algo ideal, que surge espontáneamente del alma y que envuelve la sustancia en un halo de idealidad, de misterio, de gracia..., de *ángel*, como dicen en esta, la tierra de Juan Ramón Jiménez.

Este fondo trascendente de la realidad, creación de un nuevo mundo mágico, y esta forma en la que aquel se manifiesta —forma que no es mera sustancia—, constituyen una poesía que, en consecuencia, no puede ser captada por vía racional, sino intuitiva. Juan Ramón aboga por un arte de sensaciones, y el medio para producir ese efecto es, por una parte, la metaforización, el simbolismo, y, por otra, la implicación de todos los sentidos, en una fusión perfecta. Si la primera vía la defiende explícitamente en la crítica a Villaespesa,³⁴ la segunda se desprende inevitablemente de la lectura que Juan Ramón hace de los textos. El recurso a la complicidad de muy diferentes sensaciones —luz, color, aroma, ritmo, música, suavidad táctil— es puesto de relieve por Juan Ramón en todas y cada una de las obras reseñadas. Por no resultar prolija, me referiré solo a la caracterización que hace de su muy admirado Rubén Darío, como poeta «singular, tan maravilloso y extraño en sus músicas íntimas y perfumadas, henchidas de caricias para el alma, y en sus visiones siderales, grandes de pompa orquestal, lentas y grandes, entre salmos de mares y resplandor de astros».³⁵

Arte simbólico y arte de sensaciones, para ser aprehendido por la intuición, no puede estar coartado por preceptos formales.

La poesía no depende de la regularidad métrica; nos explica Juan Ramón que «lo de menos son los endecasílabos asonantados o libres; la cuestión es que las once sílabas sean notas del alma, y suenen en el alma como música inefable, y salgan del alma como luz y como aroma».³⁶ Pero el poeta de Moguer no se queda en esta temprana proclamación del triunfo del verso libre. Da un paso hacia lo absoluto, y declara que la poesía es independiente del verso.

En una época en que se plantea hasta la saciedad si *la forma poética está llamada a desaparecer*; en una época en que Valera y Campoamor —considerado el uno el mejor novelista, y el mejor poeta el otro—, están enzarzados en una polémica sobre la naturaleza y función de la poesía y sobre la preeminencia de la prosa sobre el verso, o viceversa,³⁷ Juan Ramón Jiménez, en el umbral de la modernidad, declara la poesía independiente del verso y, por tanto, capaz de manifestarse igualmente en prosa.

De las ocho obras reseñadas en *Helios*, seis están escritas en prosa. No sólo la proporción es elocuente. Si ojeamos estas críticas, observamos que estas obras reciben un tratamiento idéntico que las escritas en verso. Juan Ramón las lee como obras poéticas, tan ricas de sugerencias como para servir de base a su reflexión estética —y, de hecho, ya me he referido a alguna de ellas al hablar de su poética—. Al comentar *Peregrinaciones*, de Rubén Darío, se refiere a su prosa «llena de fugas a lo invisible, de aspiraciones a la luz»;³⁸ y, comentando *Corte de amor*, de Valle-Inclán, ve en su prosa «apariciones, fosforescencias, aprisionamiento de vaguedades» y adivina que el alma de Valle «va por lo interior cantando hacia el horizonte de lo eterno».³⁹ Del mismo modo, considera posible en la prosa la misma condensación emotiva e intensidad expresiva del verso: al describir el estilo de Martínez Ruiz, afirma que «es una frase lírica, íntima, llena de cadencia y de ritmo, pero de un lirismo apacible y sencillo».⁴⁰ La prosa puede ser también un arte de sensaciones⁴¹ y, por cierto, a través de la precisión y naturalidad, sin tener que recurrir a la complejidad expresiva, como pone de relieve en la exaltación del estilo valleinclanesco, de su «maravillosa manera de decir bellezas sin veladuras artificiosas ni recursos plebeyos y retóricos».⁴² Sirva, como resumen, la caracterización que Juan Ramón hace de la prosa de *Peregrinaciones*, de Rubén Darío, donde se contemplan unidas las mismas cualidades exigidas al verso:

Esta finura de diamante que tiene la palabra del poeta de Nicaragua, suena de lo lejos como una música insinuante y amiga, que

quiere dar lo azul, lo rosa y el oro de su fondo, de su visión y de su ritmo, a nuestros ojos y nuestra alma, y hacer dormir en el fondo de nuestro corazón la leyenda antigua y eterna del jardín umbrío y de la fuente de hilo de luna.⁴³

Quiero referirme, para acabar, a una afirmación que Juan Ramón hace en su última reseña publicada en *Helios*. Sin duda como justificación de ciertos errores, carencias o excesos en la obra de Rafael Leyda, dice: «Yo soy partidario de que se publique todo cuanto se escriba, porque es más noble y menos hipócrita dar todo el corazón; entre lo débil va lo fuerte y a veces la hojarasca lleva rosas nuevas».⁴⁴ Esta afirmación, que hoy nos parece una ironía al recordar la obsesiva autocrítica y autocorrección juanramoniana e, incluso, la persecución destructiva a la que sometió sus primeros libros, es una prueba más de lo lejos que estaba en ese momento Juan Ramón de su madurez en la praxis creativa. Y, sin embargo, resulta sorprendente cómo este joven de alrededor de veinte años gozaba ya de tan geniales intuiciones poéticas. Toda la futura poética juanramoniana está en germen en estos primitivos trabajos críticos, y la evolución posterior de su poesía responderá más a una profundización en los principios que rigen la creación —presentes ya en estas reflexiones— que a un perfeccionamiento de técnicas literarias.

Y, si resumimos los principios de esta temprana poética juanramoniana —la poesía como esencia y no como forma, como medio de trascender la realidad aparente y de creación de una nueva; la valoración poética del misterio; la proclamación del fondo de la forma como elemento esencial de la expresión poética; el aprecio estético de la sensación; la reivindicación de Góngora y de San Juan de la Cruz; la liberalización de lo poético en relación con el verso y el reconocimiento de la prosa como vehículo apto para el discurso poético—, vemos que todos ellos configuran una perfilada poética del simbolismo español del fin de siglo. No es extraño que esa poética, la primera explícitamente formulada, lleve la firma de Juan Ramón Jiménez, dada la agudeza crítica del poeta de Moguer. Pero no deja de sorprender que quien firma los textos en que esa poética se encierra tenga, en ese momento, entre 18 y 22 años.

NOTAS

1. Para los inicios literarios de Juan Ramón Jiménez, véase, principalmente, Rafael Pérez Delgado, «Primicias de Juan Ramón», *PSA*, XIX, LXXIII, CCXVII (1974), 13-49; y Jorge Urrutia, «Juan Ramón y él», en *Actas del Congreso Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, 1981, 581 y ss.
2. En *Noche y Día*, revista de Málaga. Esta reseña servirá de prólogo en la edición de dicha obra correspondiente al tomo III de las *Obras completas* de Villaespesa, Madrid, Imprenta de N. García y G. Sáez, 1916. Está recogida en *Libros de prosa*, 1, ed. de F. Garfías, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 207-213, por donde yo la cito. En realidad, aunque todas las bibliografías aceptan la fecha de 1899 dada por Juan Ramón para este texto, *La copa del Rey de Thule* no se imprimió hasta 1900. Parece improbable que, aunque conociera antes la obra, publicara J.R. esta crítica varios meses antes de la aparición del libro. En cualquier caso, la fecha sigue siendo significativamente temprana.
3. Son todos ellos reseñas a una obra concreta, que se pueden contextualizar dentro de lo que llamamos crítica de actualidad. Excluyo, pues, los prólogos y también el texto «Pablo Verlain y su novia la luna» (*Helios*, 7, 301 y ss.), este último porque, además de ser de naturaleza distinta —prosa poética más que simple crítica—, merece por sí solo un amplio estudio.
4. «*Rejas de oro* (un libro de Timoteo Orbe)», *Vida Nueva*, 87 (1900), p. 4.
5. «*La Copa del Rey de Thule...*», art. cit., p. 207.
6. *Ibid.*, p. 208.
7. *Ibid.*, p. 212.
8. «Apuntes» (Crítica a un libro de Manuel Palacios Olmedo), *Madrid Cómico*, 190 (1902), p. 190. El primer subrayado es mío.
9. Para la participación del poeta en esta revista, véase José Luis Cano, «Juan Ramón Jiménez y la revista *Helios*», *Clavileño*, VII, 42 (1956), 28-34; y Patricia O'Riordan, «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)», en *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, Madrid, Castalia, 1973, 57-150.
10. «*La Copa del Rey de Thule...*», art. cit., p. 212.
11. «No hallo en el libro de Pellicer lo que Juan Ramón descubre», en «El primer Juan Ramón Jiménez (Críticos de su ser)», en *Actas del Congreso Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, 1981, pp. 31-45.
12. «*La Copa del Rey de Thule...*», art. cit., p. 212.
13. *Ibid.*
14. Art. cit., pp. 211-212.
15. «*Jardín umbrío*, por don Ramón del Valle Inclán», *Helios*, 5 (1903), p. 118.
16. «Los libros, *Soledades*, poesías, por Antonio Machado», *El País*, 5.680 (21 feb. 1903), recogido en *Libros de prosa*, ob. cit., pp. 513-516, por donde cito.

17. «Los libros, *Valle de lágrimas*, por Rafael Leyda», *Helios*, 8 (1903), 501-503, p. 502.
18. «Los libros, *Soledades...*», art. cit., p. 515.
19. «Los libros, *Peregrinaciones*, por Rubén Darío», *Helios*, 1 (1903), 116-118.
20. «Los libros, *Antonio Azorín*, pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor, por J. Martínez Ruiz», *Helios*, 4 (1903), 497-499.
21. «Los libros, *Corte de amor: florilegio de honestas y nobles damas*, lo compuso don Ramón del Valle-Inclán», *Helios*, 2 (1903), 250-251.
22. Verlaine es el otro autor que parece completar el trío de los predilectos y siempre presentes en la mente de Juan Ramón, junto a Heine y Bécquer. Es también reiteradamente aludido en estas reseñas.
23. «*Antonio Azorín...*», art. cit., p. 497.
24. «Un libro de Amado Nervo», *Helios*, 7 (1903), 363-369, p. 365.
25. «*Antonio Azorín...*», art. cit., p. 497. La tristeza había sido el eje sobre el que Darío había construido una de las primeras valoraciones del joven Juan Ramón, contraponiendo el uso que el mogueño hacía de este sentimiento y el que hacían otros poetas andaluces del momento; véase R. Darío, «La tristeza andaluza: Un poeta», *Helios*, 13 (1904), 439-446.
26. «Apuntes», art. cit., p. 190.
27. Javier Blasco, en el apartado dedicado a la primera poética juanramoniana de su libro *Poética de Juan Ramón* (Universidad de Salamanca, 1981) insiste precisamente en este doble plano ontológico de lo real: «El poeta tiene la función de reorganizar la realidad desde claves distintas a las de la lógica restauracionista, buscando los nexos profundos entre las cosas» (p. 103).
28. La relaciones entre Juan Ramón y el poeta Sánchez Rodríguez han sido adecuadamente estudiadas por Antonio Sánchez Trigueros, especialmente en el prólogo a la reedición de *Alma andaluza*, Granada, Don Quijote, 1981.
29. «Los libros. *Canciones de la tarde*, por J. Sánchez Rodríguez», *Helios*, 3 (1903), 380-381.
30. Así define su ideal poético el propio Juan Ramón en otro texto de la misma revista: «Y mi poesía ha de ser poesía de lo no visto»; «Glosario», *Helios*, 7 (1903), p. 339.
31. «Un libro de Amado Nervo», art. cit., p. 366.
32. «*La copa del Rey de Thule...*», art. cit., p. 211.
33. «Los libros, *Antonio Azorín...*», art. cit., p. 497.
34. Art. cit., p. 213.
35. «Los libros. *Peregrinaciones...*», art. cit., p. 116.
36. «Apuntes», art. cit., p. 190.
37. Estos artículos fueron publicados en *La España Moderna* en 1889 y 1890 y, dada la repercusión que tuvieron, recogidos después en el libro *La Metafísica y la Poesía. Polémica por D. Ramón de Campoamor y D. Juan Valera*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1891.
38. Art. cit., p. 116.

39. «Los libros. *Corte de amor...*», art. cit.
40. «Antonio Azorín...», art. cit., p. 497.
41. «Yo he leído, lleno de deleite y de emoción, las páginas de su último libro, y he sentido intensamente sus mismas sensaciones, a través de la prosa galopante y ágil, libre de retorcimientos, desatada, desnuda, sin tormento de estilo», en «Odios, por Ramón Sánchez Díaz», *Helios*, 2 (1903), p. 250.
42. «*Jardín umbrío...*», art. cit., p. 118.
43. Art. cit., p. 117.
44. «Los libros. *Valle de lágrimas...*», art. cit., p. 501.