



**LAS HUELLAS CISTERCIENSES EN EL PENSAMIENTO  
DE JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO**

***THE CISTERCIAN TRACES IN THE THOUGHT OF  
JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO***

ARMANDO PEGO PUIGBÓ  
*La Salle - Universitat Ramon Llull*

Recibido: 03/01/2021

Aceptado: 23/06/2021

RESUMEN

En este artículo se pretende profundizar en el vínculo que José Jiménez Lozano estableció entre la mística española del siglo XVI y el movimiento jansenista de Port-Royal-des-Champs a través del análisis de las huellas de la tradición cisterciense en sus diarios y ensayos. El ejemplo de san Bernardo de Claraval contribuye a perfilar mejor la originalidad de la estética de la desnudez y el desdén del autor de la *Guía espiritual de Castilla*. Así como su obra de ficción quiere dar voz a los excluidos y marginados, en sus ensayos la geografía y el arte castellanos constituyen un paisaje moral que también merece ser rescatado del olvido y de la ruina a los que les han sometido los relatos oficiales. Se proponen así algunas claves que ayudan a comprender el sentido anamnético de la historia española entre la Edad Media y la Modernidad.

*Palabras clave:* Císter, Diarios; Ensayo; José Jiménez Lozano; Literatura Española Siglo XX; Narrativa; San Bernardo de Claraval.

## ABSTRACT

This article aims to delve into the link that José Jiménez Lozano established between the Spanish mysticism of the 16th century and the Jansenist movement of Port-Royal-des-Champs through the analysis of the traces of the Cistercian tradition in his diaries and essays. The example of Saint Bernard of Clairvaux contributes to better outline the originality of the aesthetics of nudity and disdain of the author of the *Gula espiritual de Castilla*. Just as his work of fiction wants to give a voice to the excluded and marginalized, in his essays Castilian geography and art constitute a moral landscape that also deserves to be rescued from oblivion and the ruin to which official accounts have subjected them. Thus, some keys are proposed that help to understand the anamnetic meaning of Spanish history between the Middle Ages and Modernity.

*Keywords:* Cistercian; Diaries; Essay; José Jiménez Lozano; Narrative; Saint Bernard of Clairvaux; XX Century Spanish Literature.

La reflexión sobre el significado histórico, cultural y religioso del jansenismo francés del siglo XVII es un rasgo distintivo de toda la obra de José Jiménez Lozano. Se ha resaltado que, bajo el ejemplo de la abadía de Port-Royal, “el movimiento y la ideología jansenistas no solamente influyen en el propio estilo de vida de Jiménez Lozano, sino también en la adopción de actitudes muy claramente definidas frente a cualquier ostentación de poder» (Higuero 1988: 42). En la adopción de ese compromiso personal, que le ha llevado a querer dar voz a la historia de los silenciados y los oprimidos, el sentimiento de familiaridad moral y estética que, como escritor y como ciudadano, desarrolla hacia ese universo está marcado de raíz por el vínculo que quiso establecer con el modelo de la espiritualidad española del siglo XVI (Ibáñez 2005: 166-176).

Desde la atención prestada en sus artículos de los años 70 a figuras como Juan de Ávila o fray Luis de León hasta el protagonismo cada vez mayor que concede a partir de los 80 a la mística carmelita, como lo acaban demostrando los relatos *El mudejarillo* (1992), sobre Juan de la Cruz, o *Precauciones con Teresa* (2016), sobre la santa abulense, Jiménez Lozano trata así de fijar la continuidad entre el jansenismo y la religiosidad interior española como una de las bases centrales de su genealogía intelectual. A mediados de los 70 había definido su alcance con claridad bajo la fórmula retórica de una interrogación: “¿Acaso, efectivamente, toda la teología y la praxis espiritual cristocéntrica de los españoles del XVI no tuvo que emigrar ante la presión inquisitorial y no destiñó sobre el jansenismo francés concretamente?» (Jiménez Lozano 1977b: 5).

Sobre este horizonte nos proponemos plantear que en la relación que acabamos de subrayar Jiménez Lozano introdujo desde bien temprano un tercer elemento. No solo le sirvió de apoyo, sino que le proporcionó la amplitud necesaria desde la que poder desarrollar a fondo los esquemas y los presupuestos de su interpretación de la realidad histórica española y, concretamente, de la castellana. Se pretende sostener que en ella desempeña un papel clave la significación política, cultural y artística del monacato y, muy concretamente, del Císter a través de su figura más representativa: Bernardo de Claraval. No pretendemos reparar *qué* importancia atribuye nuestro autor al Císter sino *cómo* este le sirve para dotar de coherencia última a sus tesis de fondo o, en otros términos, *por qué* “cree que la esencialidad de la estética jansenista viene determinada por la pobreza y desnudez cisterciense» (249).

Nuestro interés se centrará especialmente en las dos décadas en que la obra de Jiménez Lozano alcanza su madurez: entre los años 70 y los 80 del siglo XX. Se tendrá en cuenta su producción ensayística, sobre todo la *Guía espiritual de Castilla* (1983), *Los ojos del icono* (1988) y *Retratos y naturalezas muertas* (2000), así como algunos de sus diarios, especialmente *Los tres cuadernos rojos* (1986).

## I. EL CÍSTER COMO SIGNO POÉTICO: LA OTRA MODERNIDAD DE JIMÉNEZ LOZANO.

De hecho, la figura de Bernardo de Claraval aparece en la obra de Jiménez Lozano desde *Historia de un otoño* (1971), su primera novela. En sus primeras páginas, los protagonistas –el cardenal de París Monseñor Noaille, su secretario el Padre Vivant y la Priora Madre Du Mesnil- mantienen una entrevista ante “un crucifijo y un tomo de las obras de San Bernardo» (Jiménez Lozano 1971: 16). Aunque funcione como un motivo de caracterización ambiental, sin que se especifique qué obras pudiera contener ese volumen, en función del propio argumento, no es ocioso recordar que el abad de Claraval había sido el autor del opúsculo *De Consideratione*, en cuyo segundo libro presentó una apología de los desastres de la Segunda Cruzada que había predicado con pasión y que tantas muertes había provocado. También, como veremos más adelante que el propio Jiménez Lozano cita, había escrito el tratadito *De diligendo Deo*, en el cual advirtió que “a la dignidad y a la inteligencia debe acompañar la virtud, que es su fruto» (Bernardo de Claraval 2016: 269). Si a lo largo de la novela Port-Royal representaba la defensa de la conciencia y de la dignidad personal ante las pretensiones de todo poder humano, la complejidad de la figura de san Bernardo adelantaba de un modo paradójico los rasgos con que Jiménez Lozano llegó a

definir unos años después el significado de aquella abadía: “La búsqueda del “Dios oculto» y el talante de dignidad humana, de seriedad religiosa absoluta y de lucha contra todo absolutismo intelectual, religioso o político y una austera moral son en realidad la verdadera consistencia del jansenismo» (Jiménez Lozano 1977b: 5).

Desde los ensayos que en los años 80 dedicó a las realidades artísticas castellanas, se suele hablar de que la “estética de la desnudez», como acabaría calificando Jiménez Lozano también la del Císter, caracterizará su propia escritura, no solo como voluntad de estilo, sino también como una apuesta estética y moral que guarda desde entonces una ambivalente relación con la modernidad. En este trayecto la figura de Bernardo de Claraval desempeña un papel clave. En la *Guía espiritual de Castilla* (1984), donde se le dedicaba una atención sustancial y central, Jiménez Lozano lo había definido “como una extraña mezcla de ultrancista y encantador liberal, tan complejo y más que cualquier otro hombre» (Jiménez Lozano 2003: 107). En su siguiente obra ensayística, *Los ojos del icono* (1988), su nueva mirada sobre el arte profundizaba en esa búsqueda del despojamiento atribuida al abad de Claraval. Hasta tal punto Jiménez Lozano habría denunciado en ella los excesos que acompañan el uso del poder y las riquezas que se ha reprochado a esta obra mantener igualmente un “humanismo “reaccionario”, en este caso, de reacción contra el protestantismo y contra la modernidad» (Muñoz 1996: 83).

En cierto modo, a partir de la redacción su primer volumen de diarios, *Los tres cuadernos rojos* (1986), que cubre la década entre 1973 y 1983, Jiménez Lozano había empezado a apuntar la tensión antitética con que caracterizaría la modernidad. En términos religiosos, él mismo la viviría en su interior como un “cristiano impaciente», comprometido como se sentía con las historias de las víctimas y con la voz que debía alzarse de sus silencios. En una de las entradas del diario señalaba que “mi entendimiento de la fe es “quelque peu luthérien”, porque entiendo que la teología no tiene ningún derecho a instrumentalizar lo científico para su reflexión; porque no creo en la armonía ciencia-fe, tan católica, ni que haya que mezclar una sola pizca de teología a los problemas cosmológicos». Y remachaba: “a la Biblia sólo le interesan los hombres y la historia: la justicia y el amor» (Jiménez Lozano 1986: 113). Frente una concepción de la Modernidad como sinónimo de emancipación y de ilustración, de la cual la posmodernidad no sería sino su consecuencia nihilista, Jiménez Lozano había vislumbrado que “la modernidad se arruinaría, si contase con la fragilidad y la debilidad» (Jiménez Lozano 2006: 125). En este sentido, como se ha sugerido a la vista de la orientación tanto de sus diarios como de sus relatos breves, “resulta

más sencillo afirmar que estamos ante una crítica moderna de la modernidad» (Calvo Carilla 2013: 21).

De este modo el pensamiento de Jiménez Lozano se forma mediante un tejido de “palimpsestos» que son tanto textos que han sido preteridos o que han sido despreciados como las propias ermitas a las que se les ha arrancado retablos, imágenes o esculturas que durante siglos habían acompañado el dolor y la esperanza de sus fieles. En las obras de arte también estarían grabados los deseos y las oraciones de la gente, dándoles un espesor de sentido que Jiménez Lozano consideraba imprescindible reivindicar. Al contemplarlas, se esforzaba por leer *entre líneas* lo que queda de ellos, como restos o como incisiones que cumplen, como los personajes de sus cuentos y novelas, una función *anamnética* (Reyes Mate 1994: 47-60). Una lectura de este tipo también “promueve el rescate del olvido a todos aquellos seres que la historia ha intentado sepultar como víctimas, a todos aquellos que son el precio a pagar por un progreso que, supuestamente, debía llevar al hombre a la felicidad» (Ibáñez 2005: 329). Sus menciones y sus referencias no son simples ejemplificaciones que sostengan y justifiquen indiciablemente la cosmovisión ética y estética de su autor, sino que *son* su propia trama a la que confieren una tonalidad específica. Como sus personajes, el autor sentía que debía compartir también su destino.

Tengo, por otra parte, una idea digamos que monástica o wittgensteniana acerca del artista, del filósofo o del escritor: la de que tiene que permanecer en el silencio y en el anonimato, haciendo su obra lo mejor que pueda y sin pedir nada a cambio: excepto que “*luceat et ardeat*», que decía Bernardo de Claraval (Jiménez Lozano 1983: 79).

En el caso del compromiso de Jiménez Lozano con un lenguaje verdadero en contra de los estereotipos sociales –“el secreto está aquí, todo un desafío para quien escribe: se trata de escribir todo con muy poco, sin nada que se parezca a un estilo» (Jiménez Lozano 1986: 103)-, Francisco Javier Higuero ha señalado acertadamente que “esta fidelidad a lo real hace que Jiménez Lozano simpatice con el arte cisterciense, los escritos de los místicos y la concepción existencial de la vida de los jansenistas» (Higuero 1997: 72). Podría decirse que no sólo simpatiza, sino que las testimonia encarnadas en una escritura de aspiración *total* que, por necesidad paradójica, debe reconocer y asumir su condición *fragmentaria*, siempre presta a liberarse de los compartimentos y las casillas que impone la institución literaria. Como se ha sugerido, “esta estética se configura a partir de una lucha ascética por encarnar la belleza espiritual, inspirada en modelos de arte religioso y escritura mística» (Mermall 2003: 198).

De un lado, opera siempre la lección jansenista de esencialidad que desde sus primeros relatos se propone como meta: “la fidelidad a lo que sabía, la desnudez de toda “literatura” y barroquismo. La pura verdad» (Jiménez Lozano 1986, 126). Por otra parte, con la convicción de querer permanecer al margen de las modas, Jiménez Lozano busca ahondar en ella remontando y no sólo siguiendo su hilo. Es así como intenta que su voz resuene, coherente y unitaria, en los acordes de una tradición, española y europea, libremente asumida. En la senda de los solitarios de Port-Royal se abrirá entonces a analizar la realidad histórica de Castilla que está determinada por la coexistencia de las tres religiones -judíos, musulmanes y cristianos-. Si entre sus cimas se encuentran Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, que representan de un modo sobresaliente la continuidad subterránea de su mestizaje cultural, tanto converso como mudéjar, esta realidad se debe en gran medida a “la naturaleza fronteriza de las formas culturales que cuajan durante la edad media y los inicios de la edad moderna y que van a constituirse en condicionantes de nuestra particularidad como región y como nación» (González 2021: 203).

Para Jiménez Lozano esa singularidad que convierte el nacimiento de Castilla en una encrucijada entre Oriente y Occidente viene marcada, de un modo muy particular, por la llegada a esta tierra de la reforma cisterciense, tanto en un plano artístico y literario como social y cultural. Con el análisis de su aportación logrará acabar de alzar el plano que su obra propone como un diálogo armónico con las otras dos grandes fuentes que vivifican y fecundan los márgenes en que se mueve su pensamiento: Port Royal y el Carmelo. Entre estos tres cauces también se manifiesta que “la obra de Jiménez Lozano se halla marcada por el signo de la reiteración, la composición de una poética especular en la que todos los elementos se reflejan y refuerzan, a fin de alcanzar, aunque sea de pasada, esa realidad interior que tanto se anhela» (De la Rica 2006: 36). Gracias a la inclusión del Císter es posible así observar a una nueva luz dos temas fundamentales de nuestro autor que han solido interpretarse habitualmente en función de su inclinación por la significación contemporánea del jansenismo y por la radicalidad moral y estética de los grandes místicos carmelitas: la reflexión sobre el oficio de escribir y la mirada crítica sobre la modernidad.

## II. TRAMA Y EPISODIOS EN LOS DIARIOS DE JIMÉNEZ LOZANO.

Jiménez Lozano había señalado la paradoja de que todo místico, como el propio Juan de la Cruz, a la vez que está vuelto hacia Dios y hacia la oración, se convierte de inmediato en el eje de transformaciones sociales, políticas y culturales. Entre los ejemplos que propone se encuentra una caracterización de Benito

de Nursia que anticipa los rasgos del retrato que desde la *Guía espiritual de Castilla* se atribuyen a Bernardo de Claraval.

Benito de Nursia y sus monjes enseñaron a la Europa bárbara el cultivo de la tierra, la cultura antigua, la oración y el trabajo, pero también erigieron estilos arquitectónicos e inventaron el champán y delinearon todo un estilo de ser hombres y de vivir en sociedades reducidas y marginadas para poder ser racionales y tener una vida moral y espiritual, y enseñaron igualmente a tomar decisiones colectivas sobre los asuntos importantes de esas colectividades y resistir la brutalidad (Jiménez Lozano 1977a: 75).

Es cierto que Jiménez Lozano situaba dentro de aquella primera enumeración a Benito junto a Vicente de Paúl, George Fox o Juana de Arco. Ahora bien, de entre todos ellos, escoge trazar con cierto detalle solo el perfil del abad italiano en unos términos que adquirirán una importancia decisiva en la configuración de su obra posterior. El significado que atribuye al programa del monacato no solo le servirá para analizar el papel del arte medieval, sino que le permitirá construir una interpretación histórica y cultural fundada en una «estética de la desnudez».

Testimonio de ese interés creciente por el arte medieval, fuese románico, gótico o mudéjar, aparece ya en *Los tres cuadernos rojos*. En medio de sus frecuentes excursiones, la contemplación de ermitas semiabandonadas o de iglesias en ruinas con restos de retablos arrancados no son una mera preocupación arqueológica. Como hemos dicho, reflejan un compromiso en el que no es posible deslindar el paisaje geográfico y cultural del destino de las gentes que lo han modelado. Bajo el impacto de la interpretación de Américo Castro, con el que había mantenido una correspondencia estrecha durante un lustro (cf. Jiménez Lozano 2020), su mirada intenta captar el sentido anamnético de la historia de un pueblo como el castellano en todas las dimensiones antropológicas de su existencia. En la *Guía espiritual de Castilla* el pasado sigue presente y operativo, aunque sea bajo la forma de las huellas que, como los palimpsestos, deben resistir el peso de las ausencias: «Se trata por lo tanto de la percepción de un espesor histórico sobre el que asentamos nuestro actuar presente [...] y que podemos leer y desvelar a partir de las realidades materiales que son huella y rastro visible del tiempo que fue» (González 2021: 201).

Tal orientación de su escritura se ve confirmada con una formulación precisa: «Esta es la cuestión ética de la escritura, la única: porque la vida hiede y la belleza debe hacerse presente sin mostrarla nunca» (Jiménez Lozano 1986: 79). Es esta *memoria passionis*, de los despreciados y los ignorados, la razón de narrar encontraría su símbolo máximo en el Crucificado. Su contemplación

permite asomarse al infierno del corazón humano que urde la trama de sus acciones. Los idiotas y los demonios de Dostoievski no son pura fabulación, sino la transfiguración artística de los locos y los pobres que el propio Jiménez Lozano va tropezándose cotidianamente: “Desde luego, cuando se escribe no se piensa en nada; quiero decir en ninguna otra cosa que en lo que se está haciendo: en ver y en escuchar, y en plasmarlo» (140).

Para Jiménez Lozano, la esperanza cristiana, como la del arte y la literatura auténticos, radica en su anhelo de trascender la muerte. Se propone arrancar de la nada la brizna milagrosa del *fiat* creador, en su dimensión inseparablemente moral y ontológica. En *Los tres cuadernos rojos*, como después en la *Guía espiritual de Castilla*, una de las imágenes recurrentes es *El Resucitado* de Diego de la Cruz, conservado en Covarrubias, “que nos mira con sus ojos amoratados y sus mejillas maltratadas, un terror de pobre perro apaleado; y es el Señor del Mundo [...] La tabla me desasosiega. ¿Cómo puede mostrarse así, como un tesoro artístico, sin más, a los turistas?» (51). Aunque no es fácil justificar la existencia humana ante el mal que los hombres no dejan de infligirse los unos a los otros, Jiménez Lozano se esfuerza en descubrir su sentido en el más mínimo gesto de la naturaleza que afirma el misterio de que incluso la más pequeña criatura *sea*, por oprimida que esté.

Esta lección de un arte que es vida y que solo como vida, hasta en su más pura materialidad, es digno de su función, alcanza en el ejemplo del Císter un efecto nuevo y denso de profundidad que el abad de Claraval encarnaría. En el significado de su figura se condensa la percepción de Jiménez Lozano sobre la aportación del arte cisterciense. De esa “tenaz empresa de despojo y desnudamiento», como definiría también al Císter un par de años después en la *Guía* (Jiménez Lozano 2003, 105), cabría resaltar la “alegría» como el rasgo esencial que se atribuye al arte que se deriva de él (Jiménez Lozano 1986: 142).

Como el ideario estético del Císter, suele citarse la *Apología al abad Guillermo* en la que Bernardo arremete, en polémica con Cluny, contra la ornamentación y las riquezas artísticas (Bernardo de Claraval 2016: 251-257). La proyección de su visión de perfección moral se basa en una renuncia a toda belleza sensible para alcanzar así una belleza más limpia y simple. Humildad y pobreza no son sino medios para “llegar hasta la viga maestra que sostiene la innovación cisterciense: la vuelta hacia el interior» (83). El arte de Bernardo es así el de la palabra que todo lo inunda. Como sostiene George Dubuy “Bernardo no se preocupa de construir y aún menos de decorar. Bernardo de Claraval habla. Escribe sobre todo» (Dubuy 1981: 11). También el propio Jiménez Lozano había admitido en su prólogo a la poesía de San Juan de la Cruz redactado a



principios de los años 80: “Tampoco Bernardo de Claraval es un arquitecto; también él es un místico que solo desnudez busca, y no ninguna estética [...] Elimina todo lo superfluo, rompe toda regularidad y se dirige al centro, a la búsqueda de la desnudez total, dejando solo aquella forma que transparenta la esencia del ser» (Jiménez Lozano 1982: 51-52). Ese es un ideal que sintetiza esa frase de la *Apología* que tantas veces repite Jiménez Lozano: “Por Cristo hemos renunciado a la belleza del mundo» (Bernardo de Claraval 2016: 251), pero sin dejar de mencionar que “la belleza le persigue. Y la ternura» (Jiménez Lozano 1986: 146). Amenazado siempre por el barroco que teme y que le fascina, acompañado de los efectos retóricos que Port-Royal recriminaba, se deja notar tras esas palabras la limitación que Étienne Gilson otorga a esa renuncia: “sauf a l’art de bien écrire» (Gilson 1969: 19). La delicadeza, la simplicidad, la luz o la gracia cisterciense no deberían dejar jamás de ser el signo de haber “circuncidado» lo accesorio “con el cuchillo de la pobreza y de la simplicidad» (Jiménez Lozano 1986: 143).

No es sorprendente, pues, que Jiménez Lozano llegue a establecer una antítesis entre el arte cisterciense y la práctica literaria de Bernardo. Esa tensión también se resuelve en el interior paradójico de los intereses estéticos de nuestro autor. En dos de sus diarios comenta unas mismas líneas a las que en cada caso otorga un diferente matiz de significación y que atribuye, sin más explicación, a una carta del abad de Claraval. En realidad, se trata del pasaje inicial del párrafo 39 del tratado *De diligendo Deo* dirigido al canciller de la iglesia de Roma, el cardenal diácono Aymeric. Escribía allí Bernardo: “Porque somos carnales es preciso que nuestro deseo y nuestro amor comiencen por la carne» (Bernardo de Claraval 2016: 317). En el *Segundo abecedario* ese par de líneas servían para anticipar, mediante el análisis comparado de las pinturas *La gran crucifixión* de M. Grünewald y el *Guernika* de P. Picasso, la contraposición entre la modernidad y la posmodernidad ante la muerte del hombre y de Dios. En cambio, en *La luz de una candela* se presentaban como el programa literario de Bernardo. Mientras en el primer caso “las más excelsas geometrías y los colores más fascinantes del arte abstracto y todas las bellezas de la naturaleza no pueden consolarnos de ese duelo» (Jiménez Lozano 1992: 26), es decir, de la destrucción de la hermosura humana, en el segundo eran motivo para reflexionar, amparado por la autoridad de George Dubuy, sobre “esa mezcla de encanto y de violencia» que hacía asomar tras la cogulla del monje el orgullo letrado del joven aristócrata: “Le pasó a él lo que luego pasaría de todos modos al arte cisterciense: que acabó embelleciéndose» (Jiménez Lozano 1996: 102-103).

A diferencia de Gilson, para quien Bernardo resolvió el dilema de su juventud encontrando en su estilo antitético, capaz de aprovechar la enseñanza de los

clásicos e imprimirle su natural vehemente, “le moyen de rester un homme de lettres et de devenir un saint» (Gilson 1969: 19), como si su vida pudiera definirse bajo la figura de un oximoron, Jiménez Lozano ha preferido insistir en la irreductibilidad de las antítesis de la personalidad del abad de Claraval. En ellas también proyecta esas dualidades que, enriquecidas por un afán de sencillez y renuncia, de precisión y de libertad, han delineado su mismo oficio de escritor: arte y literatura, verdad y belleza, gótico y barroco, Oriente y Occidente, la convivencia precaria de las tres religiones en la Castilla medieval.

Esa búsqueda de la verdad, sin adornos ni añadidos, debía tener una sola meta: “la recuperación de la palabra en su condición adámica, su capacidad de nombrar la realidad, si se logra con trabajo y escrúpulo un acuerdo entre ambas: palabra y realidad» (Jiménez Lozano 2000: 194). Es así como cabe entender el hilo íntimo de las estrechas corrientes internas que unirán su visión de Port-Royal con el Císter y con el Carmelo y a estos últimos entre sí para iluminar mejor el sentido de su jansenismo. La luz del Císter y el agua islámica del Carmelo que hermanan a Teresa de Jesús y a Juan de la Cruz confluyen en la simplicidad de la pura verdad perseguida por Port-Royal:

yo estoy en la cadena de ese oficio para añadir una palabra muy pequeñita, pero que sea verdadera y diga todo eso, deje traslucir toda esa hermosura. No tengo nada que teorizar. Miro simplemente a los griegos y a las historias de la Biblia, y me digo: ésta es el agua clara que me gusta (Jiménez Lozano y Galparsoro 1998: 23).

Es frecuente en los *Sermones al Cantar de los Cantares*, muy especialmente en el número 72 (cf. Bernardo de Claraval 1987: 899-912), que Bernardo contraponga la noche al día, las tinieblas a la iluminación, en un horizonte tanto escatológico como estético: la espera de lo real absoluto, de lo inmediato trascendido o salvado. Como si se asomase a un tipo de mística laica, Jiménez Lozano apunta así un entrecruzamiento entre las partes tradicionales de la oración y su alcance secular: “Me imagino que san Bernardo no tendría mayor inconveniente en trasladar, como yo hago, ese elogio de la plegaria nocturna a la lectura nocturna. Ninguno» (Jiménez Lozano 1998: 14). Incluso, en uno de sus últimos cuadernos de diarios de título pascaliano, el sentimiento de estar asistiendo, más que a un apocalipsis, al fin de la cultura occidental, le hace acudir de nuevo al ejemplo de Bernardo como si simbolizase la humilde resistencia a una consumación transpolítica que la oración y la lectura no bastarían para contener: “Quizás es efectivamente el fin para casi todo, y el único movimiento notable que parece detectarse es el abandono del campo, las ciudades de viviendas verticales y el alegre nihilismo; y la celda de san Bernardo abierta a su inmensa planicie» (Jiménez Lozano 2015: 149).

Cabe insistir. Solo lo humillado o lo olvidado que la cultura anamnética reivindicada sostiene, contra toda evidencia, el mundo del que la Gran Historia siempre se ha querido adueñar: “En realidad, sólo la “incierto esperanza” de poder vencer a la muerte y hacer escapar de su lazo a la hermosura hace posible la belleza» (Jiménez Lozano 1986: 167). No es casual entonces que, cosa rarísima en sus diarios, Jiménez Lozano llegue a poner la fecha de un Viernes Santo, para reflejar esa esperanza anónima y singular. La cita extensa permitirá adentrarnos más en la urdimbre política y social de toda esta descripción que hasta este momento nos ha permitido asomarnos al Císter y al ejemplo de Bernardo de Claraval como una voluntad de estilo y como una voluntad de acción indisociables de una afirmación de la vida y de la conciencia de su fragilidad. En la persecución de una sencillez extrema y de una depuración máxima se da un impulso a descubrir tanto lo que es real como solo lo verdadero. En ellas encuentra su justificación última todo arte que hace de lo humano su centro:

Monasterio de Cañas: toda la luz del mundo irrumpiendo en la pequeña iglesia por dieciocho ventanales. La luz es la esencia del arte cisterciense; la luz como símbolo de la Luz inextinguible, y símbolo también de la liberación de la tiniebla y de la pesadez y gravedad de la materia mediante el trabajo, que encuentra la forma como esencia del ser en el arte y en todas las otras cosas más cotidianas y aparentemente banales y modestas: la rugosidad de la piedra como una extraña escritura geológica de siglos, la desnudez de la madera, la castidad del hierro, el buen grano o la esponjosa lana producidos con mimo y sabiduría (Jiménez Lozano 1992: 36-37).

### III. EL EJEMPLO CISTERCIENSE EN EL CRISOL DEL CARMELO Y PORT-ROYAL: LOS ENSAYOS DE JIMÉNEZ LOZANO.

El Císter se asocia, pues, al campo semántico de la luz y de la mirada: “Un “oculus» cisterciense es el ojo de un cíclope que da a lo profundo, a lo último. Un ojo sin pupila, pero no ciego. Gratuito, aéreo, ingrátido, obstinado en mirarnos» (Jiménez Lozano 1986, 143). Esta estética se dirige a la consecución de la simplicidad, la pobreza y la alegría. Con esa búsqueda se lleva a cabo tanto una afirmación histórica y cultural como si se quisiera realizar una síntesis simbólica que aúna lo masculino y lo femenino: la luz y el agua. Comentando el libro que estaba esbozando sobre Castilla, Jiménez Lozano afirmó en *Los tres cuadernos rojos*: “No es adusta Castilla, ni cuando es terrible. Es femenina. Y memoria de acarreo por sus veredas: Europa y el Oriente. Lo importante es acertar a decirlo» (223). Se pretende señalar así que esa condición dual –unidad en la diferencia- se funda y se fecunda con la llegada del Císter a las tierras castellanas

de la Edad Media, de una manera que acabará abriendo el camino que condujo al Carmelo.

No obstante, Jiménez Lozano ampliaba el horizonte de su consideración del Císter en la *Guía espiritual de Castilla*. Prefería comenzar destacando su importancia política para la historia europea. En busca de la forma mínima que descubra la esencia del ser, “el Císter inventa la democracia parlamentaria como el único modo racional de vivir en colectividad los hombres» (Jiménez Lozano 2003: 105). Comparando sus normas de gobierno con los *checks & balances* del sistema liberal anglosajón, subrayaba implícitamente esos aspectos de Port-Royal a los que siempre había querido permanecer fiel: la seriedad moral y religiosa que hace de la conciencia atenta al *Deus absconditus* el núcleo de la dignidad humana. El propio carácter de Bernardo habría realizado su trazo inicial, pues, recuérdese, “de esa mezcla de ultrancismo y libertad en busca de lo esencial nació este otro *nuovo stil* cisterciense» (107).

Todo el rigor ascético que despliega el abad de Claraval en su *Apología* contra la riqueza y la superfluidad en la ornamentación contiene una verdad profunda. En sus aparentes antítesis apunta a una esencialidad reducida a sus rasgos mínimos, pero completos. Las formas que persigue “están al borde de ser aire, y son piedra; pero piedra leve, nos parece: ajustada con sus arrugas que son su juventud perenne y, sin duda, con un cierto encanto femenino y lúdico que nos llena de alegría» (111). Riguroso y grácil, masculino y femenino es el suyo un arte que combina –en sentido estricto, que *marida-* piedra y aire, luz y agua. Cuando Jiménez Lozano enumera los nombres de tantos monasterios cistercienses, en los que, como quería la estética jansenista, se manifestaba la realidad misma, acaba casi en un éxtasis que identifica lo histórico y lo simbólico en una unidad que trasciende su propio tiempo: “siempre el agua, los árboles, la idea de descanso, paz o alegría y dulzura. Y sobre todo de luz. O el puro encanto eufónico: La Moreruela. O el encanta de lo minúsculo: La Lugareja, donde el Císter casó con el mudéjar, insistiremos: la oriental España con Europa» (115).

Son muy relevantes estos pasajes para entender las raíces que alimentan y vertebran la unidad de la mirada artística de Jiménez Lozano. El Císter representa la cara europea y cristiana de una Castilla que nace de la fusión con la realidad islámica del mudéjar. La luz orientada hacia el agua o la piedra hacia el aire representan respectivamente un elemento erótico y otro de purificación (Cirlot 1992: 181) que unen en estratos muy hondos lo histórico y lo simbólico. La Lugareja de Arévalo, también en lo que significará en la formación de la estancia carmelitana y en la propia historia familiar de Juan de la Cruz, cumple una función esencial. En ella “el maridaje con lo mudéjar es aquí más total y

espontáneo: el del cisterciense que es desnudez, con lo islámico que es énfasis en el espacio vacío, desnudez igualmente» (Jiménez Lozano 2003, 92). Esa hermosura de la ausencia en La Lugareja es aún más recalcada en el *Segundo abecedario* cuando, de nuevo con términos nupciales, Jiménez Lozano ensalce esa continuidad histórica hasta con el románico mozárabe de la significativa ermita de San Baudelio de Berlanga, otra de las referencias fundamentales en el imaginario de nuestro autor: “desposamiento de la simplicidad del Císter, de su desnudez, con la umbría islámica, su juego finísimo de luces y sombras, sus espacios vacíos indicativos de una ausencia. O las techumbres de mezquitas de tantas iglesias en la última aldea de esta Castilla» (Jiménez Lozano 1992: 77).

Ese *stilnuovo* cisterciense se mantuvo y organizó la vida no sólo de los monasterios, sino que proyectó su labor manual y agrícola sobre las sociedades en que se encarnó mientras se mantuvo fiel a sus orígenes. Las riquezas que el Císter fue adquiriendo entre los siglos XII y XIV provocaron la ruina de su arte porque, a juicio de Jiménez Lozano, le hizo perder de vista el fundamento anamnético que debe sostener la obra humana en la verdad de su belleza: “así que siempre hay que buscar lo más humilde y sencillo y no dejarse fascinar por los nombres ni la grandeza de la historia» (Jiménez Lozano 2003: 113-114). Pero el Císter había ya engendrado en la belleza una Castilla que era también judía. No cabe olvidar que Jiménez Lozano había empleado un término muy marcado que ya hemos mencionado para resaltar cómo el Císter había librado al arte de la inquietante animalidad que se había apoderado del románico: “el Císter ha exorcizado todo eso, lo ha “circuncidado” con el cuchillo de la pobreza y de la simplicidad» (Jiménez Lozano 1986: 143).

¿Quién sino Teresa de Jesús era la heredera de esa fusión de las tres culturas en siglo XVI? El diseño de sus conventos se convierte entonces en otra síntesis: la pobreza de materiales mudéjares y la fascinación por el símbolo acuático del jardín y el pozo se proyectan en esa estancia “de mucho secreto» de la que hablaba en las *Moradas* (Amengual 2021) y que recogía la experiencia de aquellas cámaras recogidas al fondo de las casas donde los criptojudíos del siglo XVI celebraban también en desnudez, con miedo a la Inquisición, el recuerdo del *sabbat*. Interioridad y pureza máximas: búsqueda otra vez de la forma más sencilla del ser. De ese contexto es de donde emerge la aportación carmelitana, tal como puede quedar reflejada en un convento como el que Teresa de Jesús fundó en Duruelo.: “He aquí otro “stil nuovo”, que de los portales y desvanes castellanos de las pobres casitas de labor hace desnudos y a la vez encantadores lugares de oración, y reconduce los ojos a una belleza interior; porque la castidad de lo que se ve es absoluta» (Jiménez Lozano 2003, 220). El motivo de la estancia, que está vinculado con las valencias simbólicas asociadas a la casa, el jardín o

el paraíso y que pasará a jugar un papel fundamental en *Los ojos del icono*, como también en *Retratos y naturalezas muertas*, se convierte en un elemento decisivo a la hora de acabar de esbozar este plano de las relaciones entre el Císter, el Carmelo y Port-Royal.

La búsqueda de una belleza desnuda, a la que se le quiere arrancar la tentación siempre barroca de los adornos y de una sensualidad en el fondo moralizante, va encontrando un camino oscuro y escondido. En la “nada» y en la pobreza casi iconoclasta de la poesía o los sermones observaría cómo dos de sus autores de referencia también habrían plantado un jardín erótico y místico, tanto en su sentido paradisiaco como escatológico: “Aunque precisamente por este total anonadamiento y desposesión o pobreza se alza luego ante él [Juan de la Cruz], como en el caso de Bernardo de Claraval, el fabuloso jardín del *Cántico espiritual*, lleno de imágenes de paraíso, de silbos de amor y silencios profundos del más alto nivel estético» (Jiménez Lozano 1988: 36). Luz filtrada por los ábsides y las ventanas de las construcciones cistercienses y la penumbra recogida en el silencio y la soledad de las celdas carmelitas culminan entonces en la estética de la desnudez y del desdén de Port-Royal, la cual no constituiría tanto el vértice o la culminación de un largo recorrido histórico, cuanto operaría como el núcleo de irradiación de toda una tradición acrisolada en ella:

a mí entender, viene determinada tanto por la *exigencia de la pobreza y esencialidad cisterciense* -la mínima forma capaz de revelar el ser- como por la *exigencia de la verdad y el miedo a toda evasión de esta* -nada para los ojos todo para los adentros- que es un sentimiento tanto luterano como agustiniano y jansenista, con un añadido más: la *desconfianza hacia los engaños de los sentidos*, que es una actitud esencialmente mística. Y estas tres actitudes o talentos, que se entremezclan, componen el modo de mirar de un ojo secular en un sentido muy concreto: todos los “entes ficticios” contruidos por la mano, la imaginación y el arte del hombre -edificios y estancias, pinturas, escultura o escritura y las otras “cosas”- no son algo divinal o religioso: son criaturas del hombre hechas en un mundo cuya esencia es la mentira; su única justificación, su verdadero grosor y existencia verdadera ha de estar, pues, en relación con la verdad profunda (Jiménez Lozano 1988: 99) (cursiva mía).

En *Los ojos del icono* se encuentra así urdido, en su esquema completo, el dinamismo que liga unas y otras reformas entre sí y en su conjunto según las entiende Jiménez Lozano con su “ojo secular». Las características del Císter, de la Reforma protestante y de la Mística -en el fondo, carmelitana- expresan la autoconciencia que, como escritor, tiene José Jiménez Lozano de su experiencia del fenómeno estético. En el espacio de esas estancias, lugares de recogimiento y acogimiento, de interioridad y de abertura a una libertad sin límites, acaba

conectando de un modo más preciso el sentido simultáneo de esos tres cauces espirituales.

Estas ideas cobran un nuevo vigor en *Retratos y naturalezas muertas*, donde se propone fijar la distancia entre la estancia carmelitana y la de Port-Royal. Siendo ambas pobres y sencillas, entre ellas existiría la separación entre “un sueño, un vivir-desviviéndose intra o trans-mundano» y “la pura realidad de lo que es» (Jiménez Lozano 2000: 139), como también puede distinguirse entre el canto *recto tono* de Port-Royal, semejante al descalzo de Teresa, y el canto gregoriano de los benedictinos como si este estuviese “casi al borde mismo de la mundanidad» (22). Todas estas características comparten un mismo esfuerzo de austeridad y sencillez, un prurito de verdad que se manifiesta igualmente en el uso simple de dos colores tanto en los cantorales del Císter como en la pintura de Philippe de Champaigne que colgaba de los muros de la abadía jansenista (22).

En las primeras páginas de este libro la tiniebla y las tinieblas de Port-Royal reflejan tanto como se sustraen a cualquier intento de plasmar una belleza que no transparente la forma del ser. Es esta una Belleza infinita como la habían perseguido, hasta en sus contradicciones interiores, los carmelitas y los cistercienses. Como les pasaba a unos y a otros también les ocurría a las seguidoras de Antoine d’Arnauld:

En Port-Royal se sentía terror ante el poder de la belleza del mundo y de la carne -de las formas y de la sensualidad- porque se la tenía por verdadera, sólo polvo y ceniza si se la ponía junto a la Belleza infinita; pero incluso así, se temía que aquella belleza del mundo ocultase a esta Belleza infinita, le ganase la partida (Jiménez Lozano 2000: 19).

Es esa precisamente la tarea del arte: vencer el cuestionamiento definitivo y nihilista, en su *apariencia* de no poder ser sobrepasado, con que la muerte de un solo hombre desafía el sentido del mundo y de Dios mismo (Jiménez Lozano 1992, 260). Jiménez Lozano se había preguntado si la naturaleza muerta no era en el arte una especie de acta de defunción de Dios. Se había respondido afirmando que “la belleza sugerida por la luz y el espacio -como ocurre en Vermeer- apunta a la ausente belleza, a la ausente Presencia» (Jiménez Lozano 1986: 183). A fin de cuentas, en una línea que lo emparenta tanto con Simone Weil como con Søren Kierkegaard, “la belleza no es la mera estética, y no sólo está ligada a la verdad y al bien [...], sino que en la belleza hay una especie de protección y salvación o amparo del hombre y de lo humano» (Arbona 2011, 21). La muerte o la destrucción no podrían obtener una victoria completa mientras la más humilde brizna de verdad que el artista se esfuerza por captar y salvar siga

brillando en cualquiera de sus formas, contra todo tipo de violencia o sometimiento que pueda padecer. Entre el sufrimiento y la alegría, como las que Jiménez Lozano recorre por extenso en la *Guía espiritual de Castilla*, “en estas manifestaciones estéticas se encuentra una visión teológica del mundo» (Higuero 2012: 218).

En suma, entre el Císter y el Carmelo, mediante la pobreza del mudéjar y la llaneza *conversa* de la escritura teresiana, se habría forjado la personalidad española de Castilla. Entre el Císter y Port-Royal, tan franceses, igualmente se habría articulado la percepción europea de la originalidad espiritual española del siglo XVI. Finalmente, entre el Carmelo y Port-Royal la otra España de ilustrados y liberales desde el siglo XVIII habría querido liberarse del opresivo corsé de la ortodoxia política y religiosa hispánica. Los niveles simbólicos y artísticos, sociales y hasta políticos habrían encontrado en la organización monástica un poderoso vehículo de explicación de los equilibrios históricos que Jiménez Lozano había intentado defender.

Más allá de discusiones sobre la pertinencia académica de esta visión, resulta indudable que en sus propios términos tejen los hilos de una mirada muy singular dentro del panorama literario español del último medio siglo. La intención de deconstruir la deconstrucción, de volver del revés el barroquismo posmoderno para rescatar y poder tomar contacto de nuevo con la experiencia inmediata de una semántica de los sonidos y los colores enterrados bajo el *ens fictum* de nuestra cultura actual, conserva una frescura mística y un rigor natural, no afectado, que Jiménez Lozano intentó traducir en sus novelas y en sus cuentos, así como en su poesía. Ante su obra, como dentro de la celda carmelitana, puede decirse que “la belleza que se nos insinúa no está allí; está ausente; y esas cosas, como la estancia entera, son sólo sus indicios, pero producen alegría» (Jiménez Lozano 1988: 106).

#### IV. EN TORNO A LA FE DE LA DESNUDEZ ESTÉTICA.

En las páginas precedentes no hemos mencionado algunos de esos sintagmas que Jiménez Lozano empleaba una y otra vez tomados del mundo de Port-Royal: de la Madre Agnès, de Pascal, de Saint-Cyran, incluso de Descartes... Lugares tan habituales en los textos de nuestro autor como el “uso criminal y delicioso» de las cosas de este mundo, “el ruido de moscas», el “Mundus est fabula», entre otros, atraviesan de una y otra manera los diferentes géneros que ha practicado. No obstante, han estado latentes con la coloración que la huella del Císter les imprimió en su producción sobre todo diarística y ensayística.



Hemos querido resaltar que para Jiménez Lozano la significación del Císter resulta el engarce decisivo no solo para establecer el puente entre Port-Royal y el Carmelo, sino entre cada uno de ellos y su propia historia compartida. Mediante ella aseguraba su concepción deudora de Américo Castro en torno a la singularidad histórica de Castilla. Por un lado, en una ermita como La Lugareja se mostraba hasta en profundos niveles simbólicos, representados por la luz y el agua, la síntesis mudéjar entre la vertiente islámica y la aspiración europea de España. Por otro lado, en la estancia “de mucho secreto» que la celda carmelitana intenta recrear en sus conventos reformados, como pudiera ser el de Duruelo, puede rastrearse, en lo que el término tiene de profunda resonancia judía, la “circuncisión» de lo accesorio por la pobreza y la simplicidad que Port-Royal acabaría heredando también del Císter medieval.

En *Guía espiritual de Castilla, Los ojos del icono y Retratos y naturalezas muertas*, así como a la luz de sus diarios, especialmente *Los tres cuadernos rojos*, es posible percibir con gran nitidez la plasticidad del esquema interpretativo de Jiménez Lozano sobre el significado histórico y simbólico del Císter en los orígenes de la modernidad española. En un principio la había hecho bascular entre la espiritualidad interior de nuestros místicos y el ejemplo ético y estético de Port-Royal. En los más diversos ámbitos –personales, artísticos y morales- el Císter aporta una pieza de encaje fundamental en la búsqueda de una estética de la desnudez o de las formas mínimas o esenciales del ser, y no tanto del “desdén» como la ha calificado también en otras ocasiones. No por ello, ni mucho menos por razones cronológicas, se le ha querido atribuir ninguna clase de prioridad. Más bien, su papel sirve de elemento que dinamiza la comprensión global de las relaciones históricas que Jiménez Lozano había querido tejer, así como muestra un ejemplo de resistencia a los excesos de una modernidad que pretende allanar los relieves de la memoria personal y colectiva.

Por tanto, el objetivo de este artículo ha pretendido señalar la presencia del Císter como un elemento clave en la configuración del pensamiento de Jiménez Lozano. A través del paisaje histórico de Castilla se ha constituido en una fuente de reflexión moral tanto como de autoconciencia de su labor estética. No se ha tratado tanto de presentar la interpretación que ensayó sobre el significado artístico del Císter, sino de observar cómo se acomodaba a sus propios presupuestos literarios, tal como los desarrolló entre los años 70 y 90, con especial atención a los libros centrales de su producción durante los 80.

Con el modelo de las contradicciones humanas del propio Bernardo de Claraaval y de su reforma cisterciense, se ofrece así otro capítulo de una amplia lección anamnética de que “sólo el arte puede ayudar al hombre a aspirar a serlo

por encima mismo de la mediocre realidad cotidiana de su vida. Y, desde luego, de los “hombres virtuosos de la plebe» [...]. El arte, por el contrario, siempre es vida» (Jiménez Lozano 2003: 127).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amengual i Coll, Gabriel. “Interioridad habitada. Ipseidad y alteridad en las 'moradas' de santa Teresa de Jesús”. *Cauriensia* 16 (2021): 39-54.
- Arbona, Guadalupe. *Las llagas y los colores del mundo. Conversaciones literarias con José Jiménez Lozano*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2011.
- Bernardo de Claraval, San. *Obras Completas I. Introducción general y Tratados (1.º)*. Madrid: BAC, 2016.
- Bernardo de Claraval, San. *Obras Completas V. Sermones sobre el Cantar de los Cantares*. Madrid: BAC, 1987.
- Calvo Revilla, Ana. “Las perplejidades de la posmodernidad en el pensamiento de José Jiménez Lozano.” *Rilce* 29, nº 1 (2013): 5-24. Disponible 26/10/2022. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/34217>.
- Castro, Américo y Jiménez Lozano, José. *Correspondencia 1967-1972*. Ed. G. Arbona y S. López-Ríos. Madrid: Trotta, 2020.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- De la Rica, Álvaro. “Retratos y naturalezas muertas en la obra de José Jiménez Lozano.” En *Homenaje a José Jiménez Lozano*, ed. de Á. de la Rica, 29-43. Pamplona: EUNSA, 2006.
- Dubuy, George. *San Bernardo y el arte cisterciense*. Trad. L. Muñiz. Madrid: Taurus, 1981.
- Gilson, Étienne. *La théologie mystique de Saint Bernard*. 3ª ed. Paris: J. Vrin, 1969.
- González, José Ramón. “Resignificación de Castilla: en torno a la *Guía espiritual de Castilla*, de José Jiménez Lozano.” *Turia. Revista cultural* 139 (2021): 199-204.
- Higuero, Francisco Javier, 1988. “El jansenismo de José Jiménez Lozano.” *El Ciervo* 453 (1988): 41-42.
- Higuero, Francisco Javier. “Las fuentes de la escritura: Sobre *Segundo abecedario* de Jiménez Lozano.” *La Balsa de la Medusa* 43 (1997): 67-85.
- Higuero, Francisco Javier. “Confrontación de poderes históricos en *Guía espiritual de Castilla*.” *Crítica Hispánica* 34, nº 1 (2012): 207-233.
- Ibáñez Ibáñez, José R. *La escritura reivindicada. Claves interpretativas en los ensayos de José Jiménez Lozano*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005.
- Jiménez Lozano, José y Galparsoro, Gurutze. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Jiménez Lozano, José. *Historia de un otoño*. Barcelona: Destino, 1971.

- Jiménez Lozano, José. *Retratos y soledades*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1977a.
- Jiménez Lozano, José. “Sobre el jansenismo español.” *Ínsula* 366 (1977b): 5.
- Jiménez Lozano, José. “Estudio preliminar”. En San Juan de la Cruz. *Poesía completa*, 9-81. Madrid: Taurus, 1982.
- Jiménez Lozano, José. “Desde mi Port-Royal.” *Anthropos* 25 (1983): 79.
- Jiménez Lozano, José. *Los tres cuadernos rojos*. Valladolid: Ámbito, 1986.
- Jiménez Lozano, José. *Los ojos del icono*. 3ª ed. Valladolid: Caja de Ahorros de Salamanca, 1988.
- Jiménez Lozano, José. *Segundo abecedario*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Jiménez Lozano, José. *Retratos y naturalezas muertas*. Madrid: Trotta, 2000.
- Jiménez Lozano, José. *Guía espiritual de Castilla*. 4ª ed. Valladolid: Ámbito, 2003.
- Jiménez Lozano, José. *Advenimientos*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Jiménez Lozano, José. *Impresiones Provinciales*. Almería: Confluencias Editorial, 2015.
- Mermall, Thomas. “Estética y mística: el castillo interior de José Jiménez Lozano.” En VVAA. *José Jiménez Lozano. Una narrativa y un pensamiento fieles a la memoria*, 198-203. Barcelona: Anthros, 2003.
- Muñoz, Pedro M. “La problemática convivencia entre la forma y el discurso en *Los ojos del icono* de José Jiménez Lozano.” *España Contemporánea* IX, nº 1 (1996): 81-92.
- Reyes-Mate, Manuel. “Narración y memoria: reflexiones filosóficas sobre la obra de Jiménez Lozano.” En AA.VV. *José Jiménez Lozano, Premio Nacional de las Letras Españolas, 1992*, 47-60. Valladolid: Ministerio de Cultura, 1994.

Armando Pego Puigbó  
FiloCultura, SmartSociety Research Group  
La Salle - Universitat Ramon Llull  
C/ Sant Joan de La Salle, 42  
08022 Barcelona (España)  
<https://orcid.org/0000-0002-9554-8671>

