Juventud y madurez, un mito en dos versiones

A lo largo de la historia el mito ha ocupado un lugar preeminente en el espíritu del hombre. Cualquer civilización, lejana o próxima, cualquier cultura, antigua o moderna, ha cultivado el mito como parte esencial de las creencias del ser humano. Esta peculiaridad ha servido de base inspiradora de no pocas manifestaciones pictóricas, escultóricas o literarias.

La lírica de Juan Ramón Jiménez, tema que nos ocupa en este momento en un determinado aspecto, ofrece muestras de empleo de imágenes mitológicas. No ha de obviarse que el poeta andaluz parte del modernismo y se integra, después, en el simbolismo. Y "Los modernistas", afirma Ricardo Gullón, "utilizaron otra vez el mito como elemento fecundante"(1), al igual que lo haría el simbolismo.

Uno de los eventos míticos sugerente para muchos escritores parece haber sido la violación de Leda por parte de Zeus, de cuya unión nacería Helena, impulsora de los acontecimientos que abocarían a la destrucción de Troya.

No es objetivo de estas líneas trazar la génesis de este tema, labor, por otra parte, harto complicada y extensa para reducirla a tan corto espacio. Unicamente se analizará la concreción del mismo en dos momentos de la obra juanramoniana así como un breve cotejo de las dos composiciones con otras dos de sendos poetas a los que Juan Ramón reconoce como integrantes del grupo de sus "tentadores". Se trata de Rubén Darío, padre del modernismo y su primer maestro y William Butler Yeats, el principal responsable del renacimiento que tendría lugar en Irlanda en las primeras décadas de nuestro siglo. Juan Ramón Jiménez, como es bien sabido, admiraba profundamente a Yeats e incluso acarició el proyecto de traducir toda su producción, aunque sólo vertió algunos poemas.

Las dos creaciones juanramonianas distan pocos años entre sí. La primera de ellas pertenece a *Dejos,* sección quinta y última de *Poemas impersonales* (1911-12), y la segunda se halla integrada en *Belleza* (1917-23). Si consideramos que este último poema es el número 6 de un libro que consta de 127, cabe deducir que debió de componerse más cerca de 1917 que de 1923, habida cuenta que se ha procurado mantener la ordenación cronológica en los poemas en tanto en cuanto ha sido viable. Es decir, que el tiempo que separa los dos que nos ocupan no debe de exceder en mucho a los cinco años.

La lectura de los mismos demostrará, sin embargo, que el primero es un poema de juventud, pese a que la edad real del poeta no se ajustara ya plenamente a este concepto, y que el segundo refleja claramente al poeta maduro

que ha alcanzado la cima de su cosmovisión y asentado las bases metafísicas para su nueva concepción del universo poético. Claro está que 1916 se constituye en columna vertebral de toda su obra y en punto de giro de este corto período. Ese año habría de ser de gran transcendencia, vivencial y poéticamente hablando, para el moguereño. No sólo encontraría el sosiego de que tan necesitado estaba en la persona de Zenobia Camprubí, sino que entraría de lleno, guiado por el bilingüismo de ella, en el mundo, ya atrayente para él, de la lírica anglosajona en el que había sido iniciado por Louise Grimm, tal como prueba Howard T. Young(2). De la importancia que el acceso integral a esta lírica tendría en la producción ulterior se ha hablado, casi siempre, de forma ambigua, salvo en contados casos a los que remitiré más tarde. Pero lo cierto es que el verso de Juan Ramón Jiménez cambia radicalmente su forma y tiende a "la liberación hacia lo absoluto", expresión con la que M.ª Teresa Font denomina uno de los "dos polos" del poema en prosa(3).

Pero pasemos, sin más preámbulos, a comentar el primero de los dos poemas del cual se ofrece la transcripción íntegra a continuación:

VOLABA EN UNA ROSA

TRASUNTO de cristal,
neto como un esmalte de ataujía.

Desde la galería
esbelta se veía
el oriente.

Y María
virjen, tímida y plena
de gracia, igual que una azucena
matemente morena,
se doblaba al anuncio celestial.

Un nuevo pajarillo
volaba en una rosa.
El alba era primorosa.

Y con la medialuna matinal
se perdía en el sol nuevo y sencillo,
el ala de Gabriel alto y triunfal.
Y Gabriel, sin posarse en el ladrillo,
suspenso igual que un ideal cuchillo
imantado, tocaba fiel el centro
del recogido adentro virjinal.

¡Magnética memoria de cristal!

Presenta el poema una intencionada estructura cerrada constreñida entre los versos primero y último en un afán de grabar su contenido en esa caja

registradora, la "magnética memoria". El interior del mismo describe un paisaje que se percibe nítido, sí, pero a través de una vitrina previamente situada; vitrina que, no obstante, hemos de profanar para colocarnos en la línea de mira exigida por el poeta: "la galería". Toda la escena evidencia un planteamiento eminentemente plástico y, tanto los tonos empleados como la ingenuidad de la misma, sugieren una representación pictórica semejante; por ejemplo: a *La Anunciación,* de Fra Angélico, o a la producción lírica del prerrafaelismo y de Dante Gabriel Rossetti. El tema, no obstante, se amplía hasta acoger simultáneamente dos momentos bíblicos: la Anunciación y la Concepción. Este último es precisamente el que establece el paralelismo, siempre desde una apreciación bíblica, con el mito que se comenta aquí: la unión fructífera del ave y la mujer.

En el momento de componer el poema Juan Ramón Jiménez se encuentra asentado en su pueblo natal(4) y el ambiente favorece el recrudecimiento en él de una fe y religiosidad que, aunque pasajeras(5) y débilmente asentadas, servirán de impulsoras para la creación del mismo.

Sigamos con el análisis de la composición. Las estrofas segunda y cuarta aluden al espectáculo que se percibe "Desde la galería", y son, en cierto modo, parentéticas y meramente decorativas. La escena que se muestra exhibe un panorama en que todo es naciente: la luz, el día, el año —sugerido por el "nuevo pajarillo (que) volaba en una rosa". Dentro, esbelta —si entendemos el epíteto con valoración sinestésica(6)—, "María/virjen, tímida y plena/de gracia", recibe el "anuncio celestial". Hasta ahí, el primero de los momentos bíblicos a que aludí y que se cierra con "el ala de Gabriel" perdiéndose "con la medialuna matinal". Este último sintagma, a su vez, sirve de nexo para enlazar lo precedente con la estrofa siguiente. Y la estrofa se constituye en elemento que amalgama el paisaje exterior y la escena interior: todos los constituyentes de la descripción, que antes aparecían separados en estrofas independientes y que se referían a apareciaciones externas —la mañana y el sol nuevo o el pajarillo— ahora se han anexionado a la estrofa. La comprensión total de la misma plantea, sin embargo, una seria duda: si leemos "el ala de Gabriel se perdía...", deducimos que Gabriel se aleja, es decir, que su misión ha sido llevada a cabo. Pero, hasta ahora, la misión ha consistido en el "anuncio celestial". Ahora bien, los cuatro últimos versos se refieren a la Concepción de María en términos connotativamente bíblicos: "sin posarse en el ladrillo", "tocaba fiel el centro/del recogido adentro virjinal". "Tocaba" se encuentra en el mismo tiempo y aspecto que "se perdía", lo cual ha de entenderse como referente a acciones simultáneas o, a lo sumo, consecutivas. En el caso de referirse a una secuencia, la segunda hubiera debido aparecer en primer lugar lógicamente y no es así. Por otra parte, según el texto bíblico, el ejecutor de la acción no es el ángel sino el Espíritu Santo. ¿Ha querido el poeta proclamar al primero como agente del designio divino en la concepción para ceñirse al mito? En todo caso, parece haberse producido una segunda venida de Gabriel no expresada en el poema. De otro modo sería difícil de explicar el uso de esos verbos en un poema que, sabemos, ha sido depurado.

Desde el punto de vista formal, la composición presenta todas las carac-

terísticas del primer Juan Ramón: el paisaje bucólico plasmado en ella se asemeja a los descritos en *Jardines lejanos* (1904) o de *Baladas de primavera* (1907), el léxico evidencia aún algunos rasgos modernistas, la rima, la elección de la silva como marco de la composición y, dentro de la silva, el uso del endecasílabo melódico(7). Sin embargo, cada uno de los elementos ha sido meticulosamente seleccionado y conjuntado para el fin que se perseguía y denotan la maestría con que el poeta manejaba ya los recursos poéticos. En este sentido la diferencia entre los dos poemas no es muy grande, pero sí lo es en cuanto a actitud de cara a la poesía. He dicho anteriormente que el poema había sido depurado(8), aunque ignoro cuándo tuvo lugar la revisión del mismo. Este es un dato que no tiene demasiada importancia para el desarrollo del presente trabajo, pero que podría ser absolutamente indispensable si se tratara de cotejar este poema —en base a una posibilidad de influjo en la corrección— con "Leda and the Swan", de W. B. Yeats, en el que el poeta irlandés plasma, de forma magistral, el mito que se somete a estudio aquí, así como las consecuencias de la acción de Zeus.

Pese a que dicho cotejo no tendrá lugar en este momento por razones evidentes, parece aconsejable ofrecer la composición y la subsiguiente traducción a causa del tema y su distinto tratamiento a la vez que por la afinidad existente entre los dos creadores. Con ello trato de demostrar que el mito se encuentra en poetas que han servido de fuente a Juan Ramón Jiménez. Veamos la composición:

LEDA AND THE SWAN

A SUDDEN blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the cark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon hit breast.

How can those terrified fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?(10)

Todo el mito, con los más pequeños detalles, aparece encerrado en el estrecho marco de este soneto cuya estructura se halla más cerca del soneto

italiano que del inglés. El ritmo, como la ocasión lo requiere, se basa en el pentámetro yámbico y, tanto estas peculiaridades como la elección del léxico, son harto elocuentes de la capacidad de forja poética de Yeats, circunstancia que explica la profunda admiración que Juan Ramón Jiménez sentía por él.

Pero hemos de dejar el análisis comparativo para otra ocasión dada la calidad de este trabajo. Por ello, entraremos ya en el estudio del segundo de los poemas juanramonianos, objetivo del mismo. Como se adelantó, se trata de "Dentro", número 6 de *Belleza,* y ya desde el principio el título nos remite al "adentro virjinal" que se encontraba en "Volaba en una rosa":

DENTRO

INTERPONIENDOSE entre el mar y ellos,
le opuso, con sus quietos ojos terminantes,
a su decisión fuerte,
un infinito que incluía
—¡qué pequeños!—
el mar, el cielo, el universo todo
—todo el otro infinito—.

Y ello cayó, cayendo en ella
—la enhiesta joya contenida—,
más que el mar, más que el cielo,
más que el universo todo continente;
¡en ella, la desnuda en pie,
el surtidor amante que, enfriando
sus ojos limpios, cuajaría
todos los infinitos!

Todo un cosmos separa esta composición de la anterior. La visión de Juan Ramón Jiménez ha virado en redondo. Su cosmogonía se ha transformado drásticamente, y el planteamiento, antes religioso, es ahora metafísico. Los protagonistas del mito, María y Gabriel en la primera composición, son ahora "ella", "la desnuda en pie" y "ello", lo inefable. En estos momentos, y desde hace algunos años, la poética juanramoniana ha dotado a la mujer de todas las cualidades divinizantes como para llegar a ser digna oponente de lo inefable. La mujer desnuda de la "época de plenitud", como prefiere denominarla Víctor García de la Concha, ha perdido toda su corporeidad hasta convertirse en esencia de belleza, en la propia Belleza. También en esta actitud parecen haber tenido su participación algunos poetas del mundo anglófono, tales como Blake, Shelley y el propio Yeats.

Ante esta nueva situación, el acercamiento de los dos personajes presenta caracteres de enfrentamiento bélico. Ya no se trata de un dios que se aproxima a un ser mortal, al igual que ocurre en la versión mitológica y en las dos

manifestaciones líricas ofrecidas anteriormente. En esta ocasión se trata de dos contendientes de igual categoría, más próximos al espectro y la emanación Blakeanos, principio masculino y femenino, respectivamente. Por ello, la "desnuda en pie" es capaz de interponerse "entre el mar y ello" y de oponerle "un infinito que incluía (...) el mar, el cielo, el universo todo —todo el otro infinito—". Nótese cómo ha cambiado la actitud de la heroína. Ya no se trata de una "virjen, tímida" o, como diría Yeats, de una "staggering girl". La nueva joven *no* "se doblaba al anuncio celestial". Tampoco se menciona su impotencia en términos yeatsianos —"those terrified fingers"— o a la aceptación tímida. Obviamente no se trata de una violación, más o menos asumida. A ello se oponen unos "quietos ojos terminantes" y una "decisión fuerte". En esta versión nos hallamos ante un claro caso de aceptación voluntaria de la cópula mística; aceptación que sólo se vislumbra tenuemente en el poema de Yeats con su "her loosening thighs". Para el nuevo Juan Ramón, sólo podrá tener lugar la unión previa la voluntad de la protagonista, pese a que las armas de que se vale el oponente masculino sean "más que el mar, más que el cielo,/más que el universo todo continente".

Existe, sin embargo, un momento de brusquedad expresado en el primer verso de la segunda estrofa: "Y ello cayó, cayendo en ella/—la enhiesta joya contenida—". Una serie de recursos bien escogidos potencian la valoración semántica, tales como el uso de la anáfora; el modo, tiempo y aspectos verbales utilizados; el emplazamiento y colocación de los distintos términos en el verso y en la estrofa; etc. Por un momento parece intuirse que puede estallar la violencia, pero es una idea que se desvanece pronto, dado que, cuatro versos más abajo, se nos informa que ella es "surtidor *amante*", y será necesario subrayar el adjetivo que ha sido hábilmente empleado. Asimismo, percibimos cómo la joven es capaz de enfriar sus "ojos limpios", habiendo de entenderse "enfriar" con valor bisémico, ya que se refiere, por igual, a calmar el ardor del oponente masculino y a devolver al metal —metafóricamente empleado desde la aparición del vocablo "joya" y a cuyo montaje se acumulan "surtidor", "enfirando" y "cuajaría"— su grado de dureza original.

En cuanto al resultado de esta unión, como era de esperar, no podía ser catastrófico, ni abocaría a la destrucción a la que alude la fuente mitológica o a cualquier otra destrucción. Todo el encuadre lo impide: las fuerzas de categorías semejantes en los contendientes y su respectiva identidad divino-cósmica, la voluntad aceptante de la protagonista, el objetivo perseguido. En consecuencia, el fruto engendrado por dos infinitos no podría ser otro que "todos los infinitos".

Esta conclusión en el poema se acerca más a la versión realizada por Rubén Darío en su poema "El Cisne", soneto del que sólo transcribiré los dos tercetos por ser los que aluden a este tema:

¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la hermosura la princesa inmortal.

bajo tus blancas alas de nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de harmonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal(11).

A pesar de todo, es bien palpable la diferencia de actitud de un poeta y otro. El Rubén Darío sensual exige que la poesía sea encarnada por un símbolo *humano:* Helena, aunque haya en ella una parte de divinidad. La lírica del nicaragüense abunda en elementos míticos, característicos, por otra parte, del modernismo, aunque, como bien apunta Ricardo Gullón, "No hay en la poesía modernista tantos cisnes y princesas como suele creerse..."(12). La mujer en la estética de Darío ha de ser un ente vivo y vibrante. Por el contrario,, "Ella", "la desnuda en pie" ha trascendido, ha sobrepasado los límites vitales y, sin poder afirmar que esté muerta porque no lo está, sí se halla más allá de la vida. Es decir, la sensualidad de Juan Ramón Jiménez se despierta ante ciertas abstracciones de carácter metafísico.

Desde el punto de vista del plano de la expresión, también "Dentro" muestra notables diferencias con "Volaba en una rosa": no aparece la mejor alusión paisajística a pesar del empleo de nociones tales como el "mar" y el "cielo", empleados más como representantes de valores infinitos que por su contenido colorista; el léxico es seco, tajante, sin concesiones al adorno o a la floritura, frío pero hondamente expresivo; el verso se ha distendido, ha superado los diques del ritmo y de la rima y se siente libre.

A la vista de lo expuesto hasta aquí, podemos concluir que, poéticamente hablando, un largo período de tiempo separa las dos composiciones. De un Juan Ramón "recogido", piadoso, partícipe de un credo teológico, pasamos a otro convertido en el creador de seres capaces de engendrar infinitos o, lo que es igual, en creador de infinitos, en un poeta-dios al que él mismo define en los siguientes términos: "En realidad, el poeta es un nombrador a la manera de Dios: 'Hágase y hágase porque yo lo digo'"(13). En esta actitud panteísta, Juan Ramón Jiménez se halla muy próximo a Walt Whitman a quien considera, junto con Emily Dickinson, como miembro de la "Gran jeneración de poetas norteamericanos". También Whitman declara su divinidad en "Song of Myself" con estas palabras: "Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or am touched from"(15). El poeta, tanto para uno como para el otro es el reflejo de Dios en la tierra, más aún, es la esencia de lo divino, actitud que compartiría con ellos Emily Dickinson.

Como habrá podido apreciarse, a lo largo de estas líneas, he intentado conectar a Juan Ramón Jiménez con la lírica anglonorteamericana. Me induce a ello el convencimiento de que una buena parte del cambio sufrido por el poeta andaluz se debe al influjo que dicha poesía ha ejercido sobre él; influjo que todavía se encuentra sin estudiar a fondo. Bien es cierto que existen trabajos realizados a este respecto, pero realizados preferentemente en Norteamérica(16) y algunos aún sin publicar o, al menos, no tengo noticia de su publicación. En España se alude a este fenómeno de pasada. Por mi parte he realizado algunos sondeos(17) y puedo afirmar que sigue vigente la declaración

que hizo Juan Ramón sobre este particular y que me parece oportuno transcribir entera pese a su longitud:

> "En general se tiene un concepto equivocado de la poesía lírica, y singularmente de la española; se habla de las influencias francesas en ella, y es que haciendo caso omiso del resto del mundo, dejan solas a España y Francia para relacionarlas luego."(18)

Es cierto que en esta alusión no se menciona para nada el papel que la lírica anglosajona desempeña en ese "Resto del mundo". Pero en otras ocasiones el poeta es mucho más explícito. He ahí una muestra, a modo de reseña, de los múltiples comentarios encomiosos que se encuentran esparcidos en la obra del poeta español sobre la poesía inglesa y norteamericana:

> "Yo estaba ya por aquellos años demasiado *nuancé* en formas cerradas, compuestas, demasiado bien compuestas, y los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de A.E., de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manley Hopkins, Emily Dickinson, Robert Browning, me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación."(19)

Las palabras del propio poeta vienen a corroborar la participación de esos y otros creadores líricos en la apertura estética juanramoniana. Asimismo habla de la trayectoria seguida en el proceso de influjos foráneos en su poesía: primero fueron los simbolistas franceses, aspecto que estudio Canedo(20) someramente y no ha sido sometido a una revisión necesaria. Más tarde, los líricos anglosajones. Ignoro cuáles han sido las causas que han mantenido a la crítica alejada de este campo. El hecho es que el estudio de las fuentes en la poesía juanramoniana, lejos de tratarse de un mero divertimiento de simple curiosidad, permite apreciar la verdadera dimensión poética del Andaluz Universal así como su capacidad de recreación del "hallazgo" y del empleo que de él hace para su obra "en marcha", como siempre preconizó. Su afán de evolución le autoriza a tomar en préstamo cuantos estímulos le parecen oportunos en tanto que su estética permanezca. Sus propias palabras serán más elocuentes que cualquier glosa: "SIEMPRE la misma. Se suele creer que el poeta debe llegar a un punto y allí estarse quieto: No. Yo sigo y evoluciono y revoluciono. Ser poeta es crear constantemente. Es presente y futuro, no pasado mientras se viva."(21) Y, en el aforismo número 22 concluye, de forma tajante, sobre este particular en los siguientes términos: "La poesía no es sucesiva, como la ciencia. Un poeta no continúa a otro poeta, sino que recrea, revive, aísla y cierra en sí mismo 'toda' la poesía."(22).

Para concluir, he de aludir a un poema de Villaespesa que trata el mismo tema. Se encuentra en *La copa del rey de Thule* y está dedicado a Enrique Gómez Carrillo. Sin embargo, su contenido se centra en el momento de la violación y en él no aparece ni preocupación por la Poesía, tal como vemos en el fragmento de Darío, ni por la fusión de la divinidad con el mortal con la

trascendente interrogante que plantea Yeats. Por esta causa no me ha parecido pertinente transcribirlo, dado que debió de causar una menor impresión en el ánimo del enamorado de la belleza, y buscador incansable del ión divino que le permitiera integrarse en la totalidad cósmica, que fue Juan Ramón Jiménez.

Carmen Pérez Romero

Universidad de Extremadura

NOTAS

(1) **Direcciones del modernismo**. Madrid, Gredos, 1971, p. 96. Se abreviará **Direcciones**.

(2) "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa Grimm and Juan Ramón Jiménez", **Hispanic Review**, Vol. 44, n.º 1. Winter, 1976, pp. 1-26.

(3) **"Espacio": Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez**. Madrid, Insula, 1972, p. 56.

(4) No olvidemos que Juan Ramón Jiménez se recluye en Moguer entre 1906 y 1912, período fructífero, como declara Graciela Palau de Nemes: "Veintitrés eran los títulos de las obras en marcha", comenta la exégeta ateniéndose a la declaración del propio poeta. Vid., **Vida y obra de Juan Ramón Jiménez**. Madrid, Gredos, 1974, p. 457.

(5) Al hablar de falta de solidez en la creencia religiosa me refiero, naturalmente, a la misma dentro de los cánones teológicos del catolicismo, nunca a la falta de fe en la divinidad. Juan Ramón Jiménez dio sobradas muestras de su afán de búsqueda de Dios, o dios, si se prefiere. Afán que culmina en **Dios deseado y deseante**.

(6) Del amplio uso que Juan Ramón Jiménez hace de la sinestesia ha hablado Carlos Bousoño. Vid. "Los desplazamientos calificativos (en Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca)", en **Teoría de la expresión poética**. Madrid, Gredos, 1976, pp. 141-64.

(7) Siguiendo la clasificación de Navarro Tomás.

(8) En la versión que se encuentra en **Leyenda** (Madrid, Cupsa, 1978, pp. 279-80) no aparece indicación de que así fuera, pero en un cuadernillo impreso que don Francisco Hernández-Pinzón Jiménez tuvo la gentileza de enviarme se encuentra, al final, el término "revivido". Por lo demás no existe diferencia alguna en el contenido de una y otra impresión.

(9) Remito al lector a **La poesía de expresión inglesa en la lírica de Juan Ramón Jiménez: Shakespeare, W. Blake, Emily Dickinson y W.B. Yeats en la obra juanramoniana** (tesis doctoral), Carmen Pérez Romero, Universidad de Extremadura, 1980, y **Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona**, Carmen Pérez Romero, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981.

(10) **Collected Poems of W. B. Yeats**, Macmillan, 1977, p. 241. He ahí la versión que, como orientación, he realizado del poema: Un golpe súbito: las grandes alas batiendo quedas/sobre la joven tambaleante, los muslos acariciados/por las oscuras membranas, la cerviz atenazada entre el pico./Él oprime el desamparado pecho sobre su pecho./¿Cómo podrían esos sutiles dedos aterrados alejar/la gloria alada de sus muslos relajados?/Y ¿qué puede hacer cualquiera, inmerso en el blanco torbellino,/sino sentir el extraño corazón palpitante allí donde yace?/Un espasmo en los flancos engendra/muros destruidos, fuego en tejados y torres/y Agamenón muerto./Así atrapada,/dominada así por la brutal sangre del aire,/se adornó con su conocimiento a la vez que con su fuerza/antes de que el indiferente pico la dejara caer?

(11) **Prosas profanas** (1896-1901), en **Poesías completas**. Madrid, Aguilar, 1968, pp. 587-8.

(12) **Direcciones**, pp. 8-9.

(13) **El trabajo gustoso**. México, Aguilar, 1951, p. 92. También se halla recogido en la obra citada de M.ª Teresa Font, p. 73.

(14) **Crítica paralela**. Madrid, Bitácora, 1975, p. 293. Se abreviará **Crítica**.

(15) **Leaves of Grass**. Penguin, 1975, p. 87.

(16) Vid.: **W. B. Yeats and Juan Ramón Jiménez: A Study of Influence and Similarities and a Comparison of the Themes of Death, Love, Politics, and the Quest for Fulfilment of Time** (tesis doctoral) John Wilcox Chapman, The Univ. of Texas at Austin 1976. **The**

Influence of Emily Dickinson on Juan Ramón Jiménez's Poetry (tesis doctoral) Ana M.ª Fagurdo Guerra, Univ. of Washington 1967. **The Line in the Margin: JRJ and his Readings in Blake, Shelley and Yeats,** Howard T. Young, Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1980. "Imágenes apocalípticas en el **Diario** de Juan Ramón: la tradición simbólica de William Blake", **Revista de Letras,** Univ. de Puerto Rico en Mayagüez, septiembre-diciembre, 1974, n.º 23, pp. 365-82.

(17) Los siguientes artículos han sido elaborados por la autora del presente trabajo: "Raíces norteamericanas en la obra de Juan Ramón Jiménez: E.A. Poe y la poesía juanramoniana", **Anuario de Estudios filológicos II,** Univ. de Extremadura, 1979. "El mar de E.A. Poe y su repercusión en Juan Ramón Jiménez", **Anuario de estudios filológicos III,** Univ. de Extremadura, 1980. "El concepto de 'SILENCIO' de E.A. Poe y su eco en la poesía de Juan Ramón Jiménez", aceptado por **Atlantis,** saldrá probablemente en otoño de 1981. "El espacio juanramoniano en la dimensión de "Raíces y alas'", comunicación en el Simposio Homenaje a Juan Ramón Jiménez celebrado en Cáceres en abril de 1981 y que saldrá en el volumen de Actas del Congreso. "Incidencia de E.A. Poe en la concepción juanramoniana de la muerte", solicitado por la Diputación de Huelva para una publicación sobre el poeta andaluz.

(18) **Juan Ramón de viva voz,** Juan Guerrero Ruiz, Madrid, Insula, 1981, p. 31.

(20) **Juan Ramón en su obra,** Enrique Díez Canedo. México, El Colegio de México, 1944.

(21) Aforismo "NUEVA ESTÉTICA, NO", n.º 59 de la edición de Arturo del Villar. Madrid, Los libros de Fausto, 1981, p. 30.

(22) **Libros de prosa.** Madrid, Aguilar, 1969, p. 944.