

Cuadernos de Investigación Musical, julio-diciembre 2019, 8, pp. 115-135

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i8.2020>

ISSN: 2530-6847

ENTRE *BALADAS DE PRIMAVERA*:
EL ASNO DE PLATA*, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU *PAISAJE SONORO

BETWEEN *BALADAS DE PRIMAVERA*:
THE SILVER ASS*, BY JUAN RAMÓN JIMÉNEZ IN ITS *SOUND LANDSCAPE

Francisco Javier Escobar Borrego

Universidad de Sevilla

fescobar@us.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>

RESUMEN

El presente artículo ofrece un análisis monográfico circunscrito a la intersección de códigos entre música y literatura en *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. Para ello, tras su contextualización sociocultural como pórtico preliminar, se estudia detenidamente la tradición literaria y musical que da carta de naturaleza a la obra. Sobre este particular, destaca la pervivencia de *El asno de oro* por el *leitmotiv* de la metamorfosis y el simbolismo del Alma-Psique. De hecho, esta imagen simbólica se reconoce mediante la representación sonoro-visual de la mariposa, con huellas no solo en Juan Ramón Jiménez sino también en otros señeros artistas de la altura de Rubén Darío, Gerardo Diego o Manuel de Falla. Por último, cabe subrayar los visibles paralelismos y analogías, con música simbólica de fondo, entre *Platero y yo* y *Baladas de primavera*. En definitiva, se brinda, en estas páginas, un estudio, más allá de *estaciones* literario-musicales, de *El asno de plata*, de Juan Ramón Jiménez en su *paisaje sonoro*.

Palabras clave: música y literatura, Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *Baladas de primavera*, *El Asno de oro*.



ABSTRACT

This article offers a monographic analysis limited to the intersection of codes between music and literature in *Platero y yo*, by Juan Ramón Jiménez. For this, after its sociocultural contextualization as a preliminary portico, the literary and musical tradition that gives the nature of the work is carefully studied. In this regard, highlights the survival of *The Golden Ass* for the *leitmotiv* of metamorphosis and the symbolism of the Soul-Psyche. In fact, this symbolic image is recognized by the visual-sonorous representation of the butterfly, with traces not only in Juan Ramón Jiménez but also in other outstanding artists of the height of Rubén Darío, Gerardo Diego or Manuel de Falla. Finally, we must underline the visible parallels and analogies, with symbolic background music, between *Platero y yo* and *Baladas de primavera*. In short, these pages offer a study, beyond literary-musical *stations*, of *The Silver Ass*, by Juan Ramón Jiménez in his *sonorous landscape*.

Key Words: music and literature, Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *Baladas de primavera*, *The Golden Ass*.

Escobar Borrego, F. J. (2019). Entre *baladas de primavera: El asno de plata*, de Juan Ramón Jiménez en su *paisaje sonoro*. *Cuadernos de Investigación Musical*, 8, pp. 115-135.

Lo llamo dulcemente: ¿Platero?, y viene a mí con un trocillo alegre, que parece que se ríe, en no sé qué cascabeleo ideal [...];

Y, cual contestando mi pregunta, una leve mariposa blanca, que antes no había visto, revolaba insistentemente, igual que un alma, de lirio en lirio [...];

[...] me pareció metamorfoseada, la de la cuadra, el día de la muerte de Platero.

(Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*)

1. INTRODUCCIÓN

En los prósperos compases de la modernidad literaria hispánica, la estela dorada del apuleyanismo *áureo* de Rubén Darío, con su marcado sabor interdisciplinar¹, vino a

¹ A finales del siglo XIX, la leyenda de Psique y Cupido, integrada en *El asno de oro* o *Metamorfosis* (IV, 28-VI, 24) de Apuleyo, recobró su dimensión simbólica y trascendente, de gran importancia en la literatura áurea, gracias, sobre todo, a Rubén Darío, quien se sirvió de la imagen arquetipo de Psique-Alma tanto en su poesía como en el cuento *Historia prodigiosa de la princesa Psiquia*. Especialmente interesante resulta el poema de tradición gnóstica o pitagórica *Divina Psiquis*, inserto en *Cantos de vida y esperanza*, que aborda, en un alarde de fantasía acorde con la tradición del cuento *maravilloso*, el conflicto *heroico* del alma debido a la oposición entre sensualidad y espiritualidad. No obstante, en sus primeros poemas, así *Ecce Homo* (vv. 317-318), Darío llega a aludir a Psique más bien como una mera referencia pictórica y no como un símbolo; sin embargo, a raíz de su lectura del *Ulalume* de Poe, interesado también por el mito, la imagen pasa a simbolizar, en algunos poemas de *Prosas profanas*, tal es el caso del *Reino Interior*, el conflicto interior o psicomaquia entre el alma y el yo del poeta, así como el enfrentamiento entre las virtudes y los vicios como una constante arquetípica, o *imagen obsesiva*

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU *PAISAJE SONORO*

auspiciar la obra singular de un escritor andaluz al que siempre acompañó su personal rúbrica autorial y exquisita capacidad de escucha o acuidad entre la literatura y la música. Me refiero a Juan Ramón Jiménez y su *asno de plata*, o sea, *Platero y yo (Elegía andaluza)*². No obstante, bajo la estela cultural sevillana de su primera etapa³, el preclaro escritor de Moguer redactó “ese burrillo de plata” o “burro color de plata”, que constituye, en palabras del poeta, “una síntesis de burros plateros”⁴, o lo que es lo mismo, una obra maestra de nuestra literatura de la *Edad de Plata*⁵. De hecho, tras una etapa formativa en Filosofía y Letras así como Derecho en la Universidad de Sevilla hacia 1897, Juan Ramón comenzó a redactar su *Platero* años después, en concreto hacia 1906, a su regreso a Moguer, desde la *idea* conceptual, entre la realidad y la ficción, de un “libro de recuerdos” y paseando “en soledad y compañía con Platero, que era una ayuda y un pretexto [sic], y le confiaba mis emociones”⁶.

desde la psicocrítica, que entronca con el tema épico-novelesco de la encrucijada de Hércules. Por lo demás, una mayor intensificación simbólica la logra, como contrapunto, Darío en varios poemas de *Cantos de vida y esperanza*, entre los que destacan, además del mencionado *Divina Psiquis*, el conocido “Yo soy aquel que ayer no más decía” (vv. 69-70) o la *Salutación a Leonardo* (vv. 14-21). Por otra parte, la *Historia prodigiosa*, publicada por primera vez en 1894, relata la tristeza y el silencio de la princesa Psiquia, esto es, motivo o subtema relacionado con la *Sonatina*, así como sus heroicas “pruebas” de iniciación para superar ese estado y lograr el desencantamiento. El relato, tratado en términos iniciáticos y en relación con doctrinas esotéricas como el pitagorismo, presenta un intrincado entramado de fuentes entre las que sobresalen obviamente la narración de Apuleyo, debido a su naturaleza de cuento *maravilloso*, los relatos medievales de tipo caballeresco e incluso el *Pájaro verde* de Juan Varela, texto que evoca también en algunos momentos la leyenda de Psique-Alma. En definitiva, por su papel de pionero en la modernidad literaria hispánica, es seguro que Rubén Darío contribuyó a la perduración de la leyenda, con resonancias, por añadidura, en la poética y pensamiento literario-musical de Juan Ramón Jiménez.

² En lo sucesivo, citaré la obra a partir de J. R. Jiménez (1981), si bien especial interés reviste el estudio monográfico de J. Urrutia (1997) a su edición de la obra. Para otros aspectos circunscritos al estado de la cuestión: Gullón (1960), Broggin (1963), Milazzo (1967), A. La Marca (1970), M.^a L. Saraceno (1973), Muiños (1974), Martorana (1977), Millán Chivite (1982), Guarnieri (1994), Vázquez Medel (2014) y González Ródenas & Navarro Domínguez (2017).

³ Para esta primera etapa de Juan Ramón, con Sevilla y el krausismo al fondo, véase: J. Urrutia (1981), así como su estudio preliminar a *Primeros poemas* (Jiménez, 2003); para otros aspectos complementarios resulta también de interés el estudio introductorio del mismo autor (Jiménez, 1991) en su edición a *Segunda antología poética (1898-1918)*.

⁴ Según evoca el poeta en “Ella y nosotros” (LXII, Jiménez, 1981, p. 159), así como en el “Prólogo a la nueva edición” (Jiménez, 1981, p. 255); a propósito de dicho “Prólogo” (*ibid.*) puntualiza Juan Ramón: “Platero es el nombre jeneral de una clase de burro, burro color de plata, como los mohinos son oscuros y los canos, blancos. En realidad, mi «Platero» no es un solo burro, sino varios, una síntesis de burros plateros. Yo tuve de muchacho y de joven varios. Todos eran plateros. La suma de todos mis recuerdos con ellos me dio el ente y el libro.”; véase también, andando el tiempo, “Platero español de Francia”, texto fechado en San Juan de Puerto Rico el 24 de diciembre de 1952 con motivo de la edición de *Platero y yo* “la vez primera sin traducir” para la Librairie des Éditions Espagnoles de París (Jiménez, 1981, pp. 259-261).

⁵ *Vid.* Mainer (1987); también: Mainer & Gracia (1998), así como Ara & Mainer (2002).

⁶ Lo manifiesta Juan Ramón en “Prólogo a la nueva edición”, añadiendo a propósito de la caracterización de Platero, o lo que es lo mismo, en las fronteras de la ficcionalización y la propia realidad: “Muchas personas me han preguntado si Platero ha existido. Claro que ha existido. En Andalucía todo el mundo, si tiene campo, tiene burros, además de caballos, yeguas, mulos. El burro llena servicio distinto que el caballo o el mulo, y necesita menos cuidado. Se usa para llevar cargas menores en los paseos de campo, para montar a los niños cansados, para enfermos, por su paso” (Jiménez, 1981, p. 255).

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

Se trata, por tanto, de una fértil etapa que dejaría sus resonancias en *Platero y yo*, en un proceso estético-creativo prolongado hasta 1916⁷, al trasluz de sutiles evocaciones y delicados recuerdos como los de sus escritores predilectos, por ejemplo Gustavo Adolfo Bécquer en “El burro viejo” (CXIII) (Jiménez, 1981, p. 217)⁸, sus experiencias amorosas con Rosalina, o sea Rosalina Brau, su “novia portorriqueña” en “Sarito” (LXXIV) (Jiménez, 1981, p. 173), y otras añoradas vivencias entre las que se mencionan “la casa de don José, el dulcero de Sevilla” en “La casa de enfrente” (XVI) (Jiménez, 1981, p. 101), o un “perrillo” que “vino de Sevilla cuando yo estaba allí pintando” en “Lord” (LI) (Jiménez, 1981, p. 142). No faltan tampoco singulares emblemas de la capital hispalense como la Giralda, así en “Retorno” (XXII), en consonancia con la estructura cíclica del *viaje de metamorfosis* del *asno de plata*, sobre el que volveré más adelante, y con la doble mención al “Alma” y “el alma desde la sombra solitaria”, y “La Torre” (CXXIX), a propósito de la torre parroquial de Santa María de la Granada con el deseo truncado por parte de Platero, en su andadura, de subir a tal atalaya⁹. En cualquier caso, más allá del vínculo simbólico de la Giganta de Sevilla con el mito apuleyano de Psique-Alma en libretos franceses del siglo XIX como el de la *Giralda ou la nouvelle Psyché* de Adolphe Adam, dicho referente estético de *Platero y yo* viene a constituir una prefiguración *in nuce* del imaginario del poeta en *Romances de Coral Gables* (1939-1942), como evocación de Andalucía y en dialogo intertextual con el fragmento tercero de *Espacio*, durante su estancia en la conocida zona residencial homónima de Miami junto a su esposa Zenobia Camprubí¹⁰.

Por lo demás, *Platero y yo* está impregnado, sobre todo, de los ideales pedagógicos de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, bien consonantes con el krausismo español en virtud del perfeccionamiento espiritual y regeneracionismo moral del

⁷ Un año antes, o sea en 1915, había dado a conocer M. Menéndez y Pelayo *El Asno de oro* (Medina del Campo, 1543) en el cuarto volumen de sus *Orígenes de la novela*, iniciados en 1905; véase: C. García Gual, quien transcribe *El Asno de oro* según esta edición de Medina del Campo (Apuleyo, 1988; reimp.: 1996 y 2013) y con divergencias respecto a la edición que ofrezco en *El Asno de oro* (Medina del Campo, 1543); véase: Escobar (2019a).

⁸ Para la filiación estética becqueriana de Juan Ramón, con sus *Rimas* y Sevilla al fondo: Reyes Cano (1989), Ramos Ortega & Reyes Cano (1994), Jiménez (2002), Vázquez Medel (2005) y Fernández Berrocal (2008; ed., J. R. Jiménez, *Idilios*, 2013; 2016; ed., J. R. Jiménez, *Historias*, 2017).

⁹ Cf. “Parecía, de cerca, como una Giralda vista de lejos, y mi nostalgia de ciudades, aguda con la primavera, encontraba en ella un consuelo melancólico. [...]”

“-¡Alma mía, lirio en la sombra!...”; y “No, no puedes subir a la torre. Eres demasiado grande. ¡Si fuera la Giralda de Sevilla! [...]”

Más arriba, desde las campanas, se ven cuatro pueblos y el tren que va a Sevilla...” (Jiménez, 1981, pp. 109 y 233).

¹⁰ Para dicha obra he consultado la siguiente edición facsímil: Jiménez (2011). En cuanto al fragmento de *Espacio*: “Sitges fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. Mar, y ¡qué extraño es todo esto! No era España, era La Florida de España, Coral Gables...”; cf. Jiménez (1982, p. 37); también: Fernández Berrocal (2009). Especial añoranza durante esta estancia americana tendrá de Granada Juan Ramón, motivada además por recuerdos de la ciudad con Federico García Lorca al fondo; véase: Jiménez (2008a). El poeta granadino, por cierto, tuvo en su biblioteca *La metamorfosis o El asno de oro. Traducción atribuida a D. López de Cortegana (1500); revisada y corregida por C., Madrid, Calpe, Colección Universal, 1920*. En lo que hace a Apuleyo en concreto, García Montero (2016, p. 123) recuerda las analogías entre el deseo femenino en *El Asno de oro*, al hilo de la unión de una mujer condenada a muerte y Lucio en un teatro público (X, 5), con un anticipo de la imagen en VII, 4, y el de Bernarda Alba en aras de infligir castigo a la hija de la Librada.

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU *PAISAJE SONORO*

ser humano¹¹. De hecho, desde esta estela poliédrica, resulta reconocible el anhelo de trascendencia espiritual por parte del poeta moguerense vinculado al modernismo denominado “religioso”, aunque seguramente sea más bien de calado espiritual¹². En otras palabras, en este contexto filosófico-espiritual cabe enmarcar la palmaria influencia en el *asno de plata* de la tradición místico-bíblica y otros textos afines en la línea conceptual de Kempis, en clara sintonía, en fin, con el más granado simbolismo de filiación francesa y modernista de José Martí y Rubén Darío, pero con visibles diferencias respecto a este último, como iré poniendo de relieve.

En fin, una vez realizada esta concisa contextualización sociocultural como pórtico de entrada al presente estudio, comenzaré, seguidamente, con la filiación literaria de la obra, con puntos de encuentro respecto a la tradición apuleyana y hasta picaresca¹³, para proseguir con un análisis sustentado en el comparatismo estético, esto es, en la intersección de códigos entre el discurso literario y el musical, circunscrito a los *rebuños* del *asno de plata*, de Juan Ramón, con *baladas de primavera* como *colonna sonora*. Veámoslo.

2. EL ASNO DE PLATA EN SU *PAISAJE SONORO*: TEXTO Y CONTEXTO AL TRASLUZ DE LA TRADICIÓN LITERARIA

Entre las fuentes y modelos principales de la tradición literaria, *Platero y yo* desvela y revela a Juan Ramón como un excelente lector y catador de nuestros clásicos del Siglo de Oro en los que tuvo resonancias el *apuleyanismo* áureo, sobre todo Miguel de Cervantes, evocado explícitamente por el escritor de Moguer¹⁴. No obstante, resultan reconocibles varios de sus principales temas, tales como la imagen paisajística del “molino de viento” en “Pinito” (XCIV) o “El molino de viento” (CXXVIII), a modo de *leitmotiv* sonoro-visual, o sea, como un iconotexto sonoro en “una arrobadora música de sol”, al calor estético de las

¹¹ Puede leerse al respecto: Jiménez García (1987), Díaz García (1983), Esteban Mateo (1990) y Roviró i Alemany (2018), con un estado de la cuestión. En cuanto a su influencia en *Platero y yo*: Vázquez Medel (2014). En lo que atañe a la estela filosófica del krausismo español y sus implicaciones literarias entre ética y estética, véanse: López Morillas (1973), Martín Buezas (1978), López Morillas (1980) y López Álvarez (1996).

¹² Para las claves esenciales del pensamiento estético-espiritual de Juan Ramón puede leerse: Cole (1967), así como para otros aspectos circunscritos a la ética estética del propio poeta: Jiménez (1961, 1967, 2008b y 2010). Por último, el escritor moguerense viene a compartir con otros autores coetáneos, así Miguel de Unamuno, el sincretismo entre la espiritualidad estética de aliento estoico-cristiano como *religión del arte* y la tradición simbólico-mítica de sabor clasicista; véase Escobar (1999, 2002 y 2005).

¹³ En concreto, según iremos viendo, al trasluz de *notas y pinceladas* desde Cervantes hasta Murillo y otros modelos como Jean de La Fontaine, al calor de sus *Fábulas y Cuentos*.

¹⁴ En textos, en efecto, como “Balada de la mujer morena y alegre” de *Baladas de primavera*, con una “mariposa florecida” y la petición “pon, africana, sobre mi amarga ruta,” a propósito del son del pandero de la Gitanilla en la novela *ejemplar* homónima de Cervantes (XIX, Jiménez, 1964, pp. 56-57), y sobre todo en el “Prólogo a la nueva edición”, o sea, una antología de fragmentos de *Platero y yo* encargada por Francisco Acebal, en calidad de director de La Lectura y su Biblioteca de Juventud, coincidiendo con el regreso de Juan Ramón a Madrid en 1912; de hecho, menciona a Cervantes al hilo de la función y significado de la lectura en los niños y con libros de caballerías de por medio, con los que se deleitaban modelos tan representativos para el autor del *Quijote* como Santa Teresa de Jesús: “Yo (como el grande Cervantes a los hombres) creía y creo que a los niños no hay que darles disparates (libros de caballerías) para interesarles y emocionarlos, sino historias y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y exquisito.” (Jiménez, 1981, p. 256). Para el pensamiento musical de Cervantes: Pastor Comín (2007, 2009), Lolo (2018) y Escobar (2018c, 2018d, 2019c).

obras pictóricas de Gustave Courbet y de Arnold Böcklin (Jiménez, 1981, pp. 195 y 232). Además, no falta tampoco la visible inclinación simpatética de Juan Ramón, compartida con Cervantes, por excluidos y marginados, es decir, en diálogo, a su vez, con el concepto de intrahistoria unamuniana¹⁵, entre ellos, los locos; así consta ya en la dedicatoria “A la memoria de Aguedilla la pobre loca de la calle del Sol que me mandaba moras y claveles” y en “El loco” (VII), apodo con el que se dirigen “los chiquillos gitanos, aceitosos y peludos” a un hombre singular, con reminiscencias del *Licenciado Vidriera*¹⁶.

Esto es, se hace necesario atender, pues, a Cervantes, Sevilla, la tradición picaresca y sus raíces apuleyanas, con los rebuznos de *El asno de oro* de fondo, en la conformación del género narrativo, hasta tal punto que no es de extrañar en *Platero y yo* las huellas de la estética picaresca y su recreación pictórico-visual en los niños mendigos bajo la estela añadida de Bartolomé Esteban de Murillo, atento lector, por otra parte, tanto de Cervantes como de Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*. Se demuestra, en concreto, en “Juegos del anochecer” (III), a propósito de “los niños pobres [...] fingiéndose mendigos”¹⁷, en la que se identifican claras alusiones a la “edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo”¹⁸, como evocación de su estancia sevillana. Tanto es así que la pintura *a lo Murillo* por Juan Ramón se reconoce con más claridad, si cabe, por la mención explícita al artista sevillano y sus “mendiguillos” en “El pastor” (LXXXII), en particular, en lo que hace a un “chiquillo, más moreno y más idílico en la hora dudosa, recogiendo en los ojos rápidos cualquier brillantez del instante, parece uno de aquellos mendiguillos que pintó Bartolomé Esteban, el buen sevillano” (Jiménez, 1981, p. 181).

Pues bien, en acorde consonancia con los modelos e influencia señalados hasta el momento, ora la pluma, ora el *pincel valiente*, resulta necesario tener en cuenta otras fuentes de Juan Ramón en la forja de *Platero y yo*. Entre estas destaca, con sus *Fábulas* y *Cuentos*, Jean de La Fontaine, quien se interesó por *El Asno de oro* y en especial por su cuento *maravilloso* en *Los amores de Psique y Cupido* (1669), y que sería recreado, andando el tiempo, bajo el prisma mitológico-burlesco por Juan Eugenio Hartzenbusch en *El amor enamorado* (1857). Se hace visible, en efecto, en “La Fábula” (CXXV)¹⁹, como antídoto estético-conceptual por parte de Juan Ramón contra “un horror instintivo al apólogo” ocasionado por la caracterización de los “pobres animales”, en boca de los fabulistas, y “como una pesadilla desagradable” de su adolescencia con “circos de Huelva y de Sevilla”²⁰. De esta manera,

¹⁵ Véase al respecto: Escobar (2003a); para el caso de Juan Ramón y sus implicaciones socioliterarias a efectos de imaginario estético: Vázquez Medel (1982).

¹⁶ Jiménez (1981, p. 91). A Cervantes y sus deudas metodológicas apuleyanas implementadas en *El Quijote* y en las *Novelas ejemplares*, con especial énfasis en *El Coloquio de los perros*, le dedico un artículo en fase avanzada.

¹⁷ Jiménez (1981, p. 87); con otras alusiones a mendigos en “El pino de la corona” (XL, Jiménez, 1981, p. 129).

¹⁸ Asociada, al tiempo, a la presencia de niños y con un apunte de paso también a Novalis (Jiménez, 1981, p. 83).

¹⁹ Cf. “Hombre ya, Platero, un fabulista, Jean de La Fontaine, de quien tú me has oído tanto hablar y repetir, me reconcilió con los animales parlantes; y un verso suyo, a veces, me parecía voz verdadera del grajo, de la paloma o de la cabra. Pero siempre dejaba sin leer la moraleja, ese rabo seco, esa ceniza, esa pluma caída del final” (Jiménez, 1981, p. 229).

²⁰ Según viene a constatar el propio Juan Ramón en su diálogo con Platero, a modo de diálogo interior consigo mismo, o sea, bajo la estrategia dialógica de Séneca en las *Cartas a Lucilio* y, en entronque con el filósofo cordobés, las *Meditaciones* de Marco Aurelio, a quien se refiere el poeta moguereno en “Asnografía”

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU *PAISAJE SONORO*

desde el prisma reticular del metadiscurso, su obra consagrada al *asno de plata* viene a constituir una *retractación* de las fábulas y apólogos tradicionales, habida cuenta de que su *humanizado* amigo no va a *metamorfosearse* en “un héroe charlatán de una fabulilla”²¹.

En efecto, este aserto se confirma en “Asnografía” (LV), de suerte que, frente a la absurda definición de este término en un diccionario al uso, criticado con mordaz ironía por Juan Ramón, su *asno de plata* resulta bueno, noble y agudo para un “cuento de primavera”, o sea como *Platero y yo*, en un nuevo guiño metadiscursivo a la cervantina como proceso de construcción de la obra en marcha o *in fieri*, hasta el punto de ser parangonado a “un Marco Aurelio de los prados”, es decir, emperador coetáneo de Apuleyo y su *Asno de oro*²². Además, exhibe como fieles amigos y compañeros, durante su dilatada andadura, a niños, mariposas y otros referentes entrañables de la naturaleza en plena armonía, con relación intertextual en otras prosas de *Platero y yo* como “El niño tonto” (XVII), en la que se alude a “la mariposa gallega” a propósito del poeta gallego Manuel Curros Enríquez, a cuya estética accedió Juan Ramón en el Ateneo de Sevilla (Jiménes, 1981, p. 102).

En cambio, en calidad de disonante contrapunto, no cabe obviar tampoco la presencia en *Platero y yo* de seres humanos “malos”, esto es, representantes del mundo en discordia, como en la propia tradición picaresca, que verdaderamente se han *metamorfoseado* en asnos, y seres “buenos” que debieran ser apodados “asnos”²³; es decir, como en el *mundo al revés*, a modo de *paradoja* de filiación estoica, de Francisco de Quevedo, autor, por otra parte, de una conocida obra de filiación picaresca: *El Buscón*. En cualquier caso, como *retractación* de dicha “asnografía”, la piedra angular simbólico-alegórica en virtud de imágenes viene dada en la obra por variaciones temáticas sobre el concepto de *asno*, desde la plenitud al ocaso del *asno de plata*. Tiene lugar, en concreto, en “Platero” (I), “La cuadra” (XIV), “El potro castrado” (XV) o “El burro viejo” (CXIII) (Jiménes, 1981, pp. 85, 98, 99-100 y 217), con sus rebuznos como *leitmotiv* en una expansión (y expresión) panteísta en el paisaje sonoro-visual, al igual que en “El eco” (CI), al hilo de la reverberación del rebuzno

(LV), según señalo más abajo. Sea como fuere, el fragmento es revelador: “Los pobres animales, a fuerza de hablar tonterías por boca de los fabulistas, me parecían tan odiosos como en el silencio de las vitrinas hediondas de la clase de Historia natural. Luego, cuando vi en los circos de Huelva y de Sevilla animales amaestrados, la fábula, que había quedado, como las planas y los premios, en el olvido de la escuela dejada, volvió a surgir como una pesadilla desagradable de mi adolescencia.” (Jiménes, 1981, p. 229).

²¹ Lo señala el poeta cuando viene a decir: “[...] no temas que vaya yo nunca, como has podido pensar entre mis libros, a hacerte héroe charlatán de una fabulilla, trenzando tu expresión sonora con la de la zorra o el jilgero, para luego deducir, en letra cursiva, la moral fría y vana del apólogo. No, Platero...” (Jiménes, 1981, p. 229).

²² Cuyo pensamiento estoico-cristiano se había difundido ya en la Sevilla del Siglo de Oro, como se sabe, gracias a las ediciones del *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528), de Antonio de Guevara, impresas en el taller de los Cromberger; he consultado a este respecto los siguientes ejemplares de la Biblioteca General Universitaria de Sevilla: *Marco Aurelio, con el Relox de príncipes*, Sevilla, J. Cromberger, 1531, A Res. 75/3/01; y *Marco Aurelio, con el Relox de príncipes*, Sevilla, en las Casas de J. Cromberger..., 1543, A Res. 09/3/02; este último impreso, como se ve, coincide cronológicamente con la edición de *El Asno de Oro* de Medina del Campo editada por Menéndez Pelayo.

²³ Esto es: “¡Pobre asno! ¡Tan bueno, tan noble, tan agudo como eres! Irónicamente ... ¿Por qué? ¿Ni una descripción sería mereces, tú, cuya descripción cierta sería un cuento de primavera? ¡Si al hombre que es bueno debieran decirle asno! ¡Si al asno que es malo debieran decirle hombre! Irónicamente... De tí, tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna, paciente y reflexivo, melancólico y amable, Marco Aurelio de los prados...” (Jiménes, 1981, p. 149).

de Platero en la roca²⁴ o haciendo que los niños se *metamorphoseen* en *asnos* rebuznando como el *asno de plata* para que este se exprese con mayor intensidad y potencia dinámica hasta el punto de que la “plaza” se llega a transmutar en un verdadero “corral” como *paisaje sonoro* (“Carnaval”, CXXVI)²⁵. Pero pasemos, en fin, al análisis pormenorizado de tales *rebuznos* del *asno de plata* y su calado musical en el texto entre *baladas de primavera*.

3. REBUZOS ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA Y MARIPOSAS DE VUELO MUSICAL: UN TEMA CON VARIACIONES (MÁS ALLÁ DE ESTACIONES)

Según he venido apuntando hasta el momento, en armonía con el temperado compás de su protagonista, asistimos a auténticas *baladas de primavera*²⁶ entre *rebuznos*, con las que Juan Ramón viene a expresar los sucesivos cambios emocionales y de sentimientos recreados estéticamente en *Platero y yo*; o lo que es lo mismo, como feliz complemento a los matices de tiempo y tempo en el discurso rítmico de la vida expresados en “nuestro rápido caminar” como cadenza final del fragmento “El otoño” (LXXXV) (Jiménez, 1981, p. 185). De modo análogo, destaca el amplio y resonante rebuzno de Platero en un tempo dilatado “largamente” en el tiempo rítmico, según refleja “El alba” (CXIV) (Jiménez, 1981, p. 218), hasta con la presencia para la entrada de dicha estación, como el género barroco poético-musical de las estaciones²⁷, de “las imágenes de la mariposa y de la hoja seca...” en “El perro atado” (LXXXVI) (Jiménez, 1981, p. 186). Finalmente, no cabe olvidar tampoco el tono élego o elegíaco de su “tierno rebuzno lastimero” como broche de “Nostalgia” (CXXXIII) en un funesto anticipo de su fallecimiento, a modo de *élega* ironía trágica (Jiménez, 1981, p. 237).

Pero sucede con mayor claridad, si cabe, en “Platero rebuzna”, en calidad de preparación moduladora del cierre final de “El pozo” (LII) (Jiménez, 1981, p. 144), en “Platero rebuzna y retoza alegremente”, con tonalidad emocional sustentada sobre el sistema mayor para “Paseo” (LVII) (Jiménez, 1981, p. 152), y nuevos rebuznos de hilaridad en “Alegría” (LXXIX) (Jiménez, 1981, p. 178), en la vuelta a la realidad que puede suponer el rebuzno de Platero para el poeta en “Fuego en los montes” (LXVI) (Jiménez, 1981,

²⁴ En los siguientes términos de expresión lírico-musical por parte de Juan Ramón: “La roca ha rebuznado larga y oscuramente con él en un rebuzno paralelo al suyo, con el fin más largo. Platero ha vuelto a rebuznar.

La roca ha vuelto a rebuznar.

[...] y poco a poco su rebuzno se ha ido quedando solo en su rebuzno, entre las chumberas.” (Jiménez, 1981, pp. 203-204).

Por lo demás, son frecuentes, en este contexto, los guiños de Juan Ramón a músicos de su agrado, como Beethoven, en diálogo, al tiempo, con fray Luis y hasta Miguel Ángel o Rodin, en su recreación pictórico-musical de “La Fuente vieja” (CIII, Jiménez, 1981, p. 206), en armonía acorde con el paisaje sonoro-visual filohelénico del Partenón.

²⁵ Cf.: “Los chiquillos, viéndolo cautivo, [a] Platero, rebuznan para que él rebuzne. Toda la plaza es ya un concierto altivo de metal amarillo, de rebuznos, de risas, de coplas, de panderetas y de almireces...” (Jiménez, 1981, p. 230).

²⁶ Esto es, en un guiño a la conocida obra homónima del poeta moguereno, o sea, *Baladas de primavera* (Jiménez, 1964); para otros aspectos complementarios puede verse la aportación de J. Blasco a su edición (Jiménez, 2008c); además, en lo referente a los distintos estadios redaccionales de la obra y su proceso compositivo: M. Á Vázquez Medel (1989). Finalmente, en lo que hace al estado de la cuestión: Paraíso (2007) y Giuliana (2017), con amplia bibliografía crítica.

²⁷ Es decir, desde la *Soledad primera* de Luis de Góngora o las *Estaciones* de Antonio Vivaldi, quien incluyó versos para su éfrasis musical, hasta en época contemporánea las que compuso el bonaerense Astor Piazzolla.

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU *PAISAJE SONORO*

p. 163); no obstante, se identifica una *variatio* sobre dicho tema en “Los fuegos” (LXXVI) tras la estela ecoica de un rebuzno enloquecido (Jiménez, 1981, p. 176), si bien desde otro concepto más amable por una entrañable niña. Sonoridades, en fin, renovadas y *metamorfoseadas*, como si de un “loco” (cervantino) se tratase, en “La niña chica” (LXXXI) (Jiménez, 1981, p. 180), o en calidad de rearmonización en “Nocturno” (LXXIII)²⁸, de “agriros vales nostálgicos en el viento suave”, con el rebuzno de tristeza de Platero y el de otro burro acompañado del “canto roto de un grillo” (Jiménez, 1981, p. 172), en consonancia, además, con el *paisaje sonoro* o *sonoesfera* de aves y animales como “Los gallos” (LVIII) (Jiménez, 1981, pp. 153-154).

En otras palabras, según estamos viendo, Juan Ramón no pretendió en modo alguno la imitación de un clásico como *El Asno de oro* pero sí acabó encontrando, en su imaginario creativo y sonoro²⁹, en diálogo intertextual con La Fontaine, una fuente de inspiración para forjar e implementar un método de narración expresiva en su obra en calidad de *retratación* de los apólogos tradicionales. No obstante, esta elección estética vinculada a Sevilla viene a explicar el viaje o itinerario espiritual de Platero y su amo como plasmación de una visión o *Weltanschauung* del mundo sonoro que los circunda. Esto es, en la peregrinación de ambos, un único amo resulta amigo cómplice del *asno de plata* hasta el punto de que el poeta señala, en “Amistad” (XLIII), que “he llegado a creer que sueña mis propios sueños” (Jiménez, 1981, p. 132), en una *inversión* humanizada de *El Asno de oro* en el que el protagonista Lucio recibe maltrato y violencia por parte de sus amos como piedra angular de la tradición literaria picaresca, con resonancias en Cervantes. Entre tanto, el poeta acabará perfeccionando su alma gracias al profundo sentido espiritual de Platero, según se comprueba en “A Platero en el cielo de Moguer”, con las significativas y emblemáticas alusiones al *viaje* del “alma”, o *paysage de l’âme*, del *asno de plata* al “Paraíso”, con anticipos en “¡Angelus!” (X) bajo las pinceladas de Fra Angelico y sus “siete galerías del Paraíso” (Jiménez, 1981, p. 94). Dicha fusión ontológica entre Juan Ramón y su amigo *asno* viene a alcanzar tal punto de compenetración, en fin, que llevará “montada en su lomo de papel a mi alma”, dice el poeta (Jiménez, 1981, p. 243), haciéndola más perfecta espiritualmente, o sea, en virtud del regeneracionismo ideológico krausista³⁰.

Ahora bien, el esquema narrativo-autobiográfico de Apuleyo centrado en la visión de Lucio³¹ viene a ser modificado por Juan Ramón a partir de la experiencia visual del amo compartida por su propio amigo y hasta expresada mediante “rebuznos” como un *leitmotiv* musical. De hecho, procede el escritor moguerense con el objeto de expresar las diferentes modulaciones para los cambios de estado anímico, emocional y sentimental al servicio de esta *elegía andaluza* en la que predominan tristezas y alegrías, o sea, como *baladas de primavera*.

²⁸ O sea, como el género romántico musical popularizado por Chopin que inspiró también a Gerardo Diego para sus versos dedicados a Psique como alma-mariposa; véase: Escobar (2018a).

²⁹ A lo que pudo contribuir, además, la edición apuleyana brindada por Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, en concreto, en el último año de composición definitiva de *Platero y yo*.

³⁰ A modo de *leitmotiv*, o tema mediante variaciones, en el mismo texto y ofrenda del *libro de su vida*, con guiño metaliterario a la cervantina, y en correspondencia intertextual con “Platero de cartón” (CXXXVII), fechado en Madrid en 1915 (Jiménez, 1981, p. 247): “Dulce Platero trotón, burrillo mío, que llevaste mi alma tantas veces –¡solo mi alma!– por aquellos hondos caminos de nopales, de malvas y de madresevas; a ti este libro que habla de ti, ahora que puedes entenderlo.

Va a tu alma, que yace en el Paraíso, por el alma de nuestros paisajes moguerenses, que también habrá subido al cielo con la tuya; lleva montada en su lomo de papel a mi alma, que, caminando entre zarzas en flor a su ascensión, se hace más buena, más pacífica, más pura cada día” (Jiménez, 1981, p. 243).

³¹ Como también se reconoce en la versión del arcadiano Diego López de Cortegana conservada en lo esencial en la edición de *El Asno de oro* de Medina del Campo, editada por parte de Menéndez y Pelayo en sus *Orígenes de la novela*.

No obstante, es esta una obra de visible paralelismo simbólico-conceptual respecto a *Platero y yo*, ya en las propias palabras introductorias de Juan Ramón cuando viene a describir tales *baladas* como “Corazón florecido sobre un asno...” (Jiménez, 1964, p. 20), en virtud de variaciones sobre el tema conceptual en los versos “Desde su asno, mi alma eleva”, con asociación de “asno” y “alma” al calor de la música de Richard Wagner, como también en “Balada de la estrella” (XVI) (Jiménez, 1964, p. 49) y su otro estadio redaccional “Y desde su asno, mi alma eleva” en “Dulce enseña” (21), entre 1907 y 1935 (Jiménez, 1964, p. 115).

Es más, resulta de interés en la “Balada triste de la mariposa blanca” la presencia de la imagen del “alma” articulada mediante el *ritornello* “¡mariposa blanca!”, con su variante redaccional “La mariposa blanca” (1907-1935) (Jiménez, 1964, pp. 66-67 y 119-120), es decir, como si de un tema musical con variaciones se tratase, bajo los sistemas tonales menor y mayor, al igual que en los versos “la mariposa vendrá con su ilusión...” de “Balada de la mañana de la cruz” (I), con la variante, de 1907-1918, “La mariposa está aquí con la ilusión...” de “Mañana de la cruz” (11) (Jiménez, 1964, p. 96), “mariposa de carmín en flor” de “Balada de la amapola” (VI) o “tonadilla, mariposa,” en un *leitmotiv* que viene a enfatizar, en suma, la estructura circular de la composición a modo de rondó final, de “Balada-tonadilla a Fidela” (Jiménez, 1964, pp. 22, 30 y 47-48).

En efecto, como sabía Juan Ramón, la asociación simbólica de la mariposa al discurso musical venía ya de lejos por su fragilidad equilibrada y grácil delicadeza tendente a las formas femeninas, su vínculo armonioso con el amor y con estaciones como la primavera y el verano, su vuelo nervioso e impredecible movimiento preñado de color sonoro-visual, y, claro está, su metamorfosis evolutiva desde la forma prístina de oruga hasta alcanzar pleno vuelo como regio lepidóptero con alas. Así sucede tanto en calidad de arquetipo cultural en las distintas músicas del mundo, de sabor popular y próximo a la oralidad, entendiéndolo como una manera de hacer nacer una nueva vida³², como en el más acendrado arte de la música escrita, fijada e impresa, de tradición clasicista, a partir de la atenta observación de la naturaleza y su mimesis creativa. Con todo, en plena efervescencia romántica, dicho emblema simbólico estacional entre jardines adquirirá un especial

³² Incluso con huellas en el repertorio de sabor popular de época contemporánea, desde las primeras décadas del siglo XX hasta hoy. Se comprueba entre los años veinte y sesenta con composiciones como *Mariposita de primavera* (1929) del trío cubano Matamoros, *La chasse aux papillons* (1952) del cantautor francés Georges Brassens, tema integrado en el disco *La mauvaise réputation, Elusive butterfly* (1966) del poeta-guitarrista norteamericano Bob Lind en el disco *Don't be concerned o La farfalla impazzita* (1968) del italiano Johny Dorelli, tema compuesto por Lucio Battisti-Mogol para el disco *La farfalla impazzita / Strano*. En las décadas de los setenta y ochenta el motivo temático o subtema tiene continuidad, igualmente, con aportaciones de la altura de *El vals de las mariposas* (1971) del asturiano Danny Daniel y su dúo Danny & Donna con la cantante norteamericana Donna Hightower en *El vals de las mariposas / Dreams like mine, Butterfly* (1971) del compositor de pop francés Danyel Gérard en el disco *Atmosphère 2; L'abeille et le papillon* (1972) del autor francés Henri Salvador en su disco para niños *Le petit Poucet; Mariposas de madera* (1975) del poeta-cantante bonaerense Miguel Abuelo en el disco *Buen día, día; Il vecchio e la farfalla* (1976) del cantante pop italiano Angelo Branduardi en el álbum *Alla fiera dell'est*; el tango argentino *Mariposita* (1979) para voz y bandoneón del cantante argentino Roberto Goyeneche, con la orquesta de Armando Pontier; así como en el álbum *Con alma o Mariposas acuáticas* (1985) de la venezolana Oksana Linde. Por último, desde los años noventa hasta la fecha son también bien variadas las composiciones al respecto tales como *Borboleta* (1991) de la brasileña Marisa Monte en el disco *Mais; Mariposa tecknicolor* del cantautor y cineasta argentino Fito Páez de su álbum *Circo beat* (1994); *Poor butterfly* (1994) del guitarrista milanés de jazz Franco Cerri en su álbum *Cerri & Cerri*, con guiños a *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini; *Mariposas* (1999) del cantautor y guitarrista cubano Silvio Rodríguez para el disco homónimo; *La mariposita* (2002) de Juanjo Domínguez y Julio Pane en un dúo de sabor bonaerense para bandoneón y guitarra en el disco *Un placer; Mariposita nocturna* (2014) del también dúo *Los ahijados*, conformado por los hermanos dominicanos Cuco y Martín Valoy, en el trabajo discográfico *Amargado*; o todavía, en la actualidad, *La mariposa y la oruga* de la formación musical brasileña Palavra cantada, bajo el empleo de las onomatopeyas integradas en el fraseo melódico.

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU *PAISAJE SONORO*

tratamiento estético, puesto que se concebía la metamorfosis como un proceso doloroso vinculado al amor y la pérdida pero que conducía, al tiempo, a una vida eterna a modo de resurrección, o sea, al igual que sucede en *Platero y yo*³³.

Por ello no es de extrañar, al compás consonante de la estética poético-musical de *Platero y yo*, la eclosión de celebradas composiciones como *Der Schmetterling*, D. 633 (1820) de Franz Schubert, la *Suite para piano Op. 2 Papillons* (1831) de Robert Schumann, concebidas en calidad de miniaturas breves a imitación de la vida efímera de las mariposas, el *Estudio* número 9, *Op. 25* en Sol bemol mayor (1834) de Frédéric Chopin, conocido como *Le papillon*³⁴, la *Polka-mazurca, Op. 174, Le papillon* (1856) de Johann Strauss hijo, el *ballet* en dos actos *Le Papillon* (1860) de Jacques Offenbach, con tono burlón y a ritmo de vals, como los vales mencionados en *Platero y yo*, la canción para voz y piano *Les papillons* (1881) de Claude Debussy, *Papillon, Op. 77* (1885), de Gabriel Fauré o las *Lyriske stykker* de Edvard Grieg, es decir, una colección de miniaturas para piano entre 1867 y 1901 entre las que se encuentran, al igual que en la *Elegía andaluza* de Juan Ramón, *La mariposa (Sommerfugl)* y *A la primavera (Til våren)*. Tampoco falta, entre estas conocidas páginas simbólico-musicales y en un lugar de excepción, la ópera en tres actos *Madama Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, y que recibió además la influencia tanto del cuento homónimo (1898) de John Luther Long, dramatizado por David Belasco, como de la novela *Madame Chrysanthème* (1887) de Pierre Loti, en una fértil tradición cuyo ágil vuelo llegará todavía hasta obras como *El vals de la mariposa* (1919) del compositor y pianista cubano Ernesto Lecuona, con la imitación del movimiento equilibrado de la mariposa al ritmo ternario del vals; o sea, en la línea conceptual de Offenbach y Juan Ramón, aunque desde otros presupuestos estético-simbólicos, y, andado el tiempo, *Butterfly's Day out* (1995) de Mark O'Connor.

De otro lado, desde estos presupuestos poético-musicales de la mariposa como símbolo de naturaleza estacional, en las *baladas de primavera* de Juan Ramón viene a desempeñar precisamente un papel crucial dicha estación, muy machadiana por otra parte³⁵, marcando un ciclo natural de primavera a primavera de manera anular o circular, como en “La primavera” (XXV), con “una endiablada chillería de chiquillos” y el juego polícromo de “mariposas de cien colores” (Jiménez, 1981, p. 112), o en “El árbol del corral” (XLV)³⁶, al hilo de una “ilusión de soledad musical” y una acacia plantada por el poeta que “fue creciendo, primavera tras primavera”; o sea, conforme al concepto de rondó de géneros como las sonatas, de notoria importancia en la tradición modernista y de la *Edad de plata*, según se comprueba en los versos referidos del pianista Gerardo Diego, con música apuleyana de fondo, como intérprete de Manuel de Falla.

Sea como fuere, tal estructura circular en el caso de *Platero y yo* se encuentra muy vinculada a los viajes iniciáticos, en *El Asno de oro*, de Lucio y, claro está, de Psique-Alma,

³³ Hasta el punto de que habrá de dejar su huella en Rubén Darío, el poeta moguereno, claro está, y también, según he apuntado, en Gerardo Diego en diálogo contrapuntístico con Manuel de Falla, con sonos apuleyanos de fondo (Escobar, 2018a).

³⁴ De hecho, no se trata de un título elegido por el compositor sino más bien estaba sugerido en el imaginario popular; es decir, al tocar dicho estudio, las dos manos del instrumentista, cuando se deslizaban por las teclas albinegras del piano, se asemejaban metafóricamente a dos mariposas revoloteando de manera cruzada. Por lo demás, Chopin fue un referente esencial en la estética tanto de Manuel de Falla como de Gerardo Diego (Escobar, 2018a).

³⁵ Para las relaciones estéticas entre los dos poetas, véase: J. Urrutia (1980). En cuanto al simbolismo de la primavera machadiana y otros elementos simbólico-míticos desde *Soledades* (1903), véase: Escobar (2003b y 2007a).

³⁶ Como también se asocia la imagen del “corral” a Platero en “Tormenta” (LXXI, Jiménez, 1981: 169).

representada simbólicamente por una mariposa, ya desde la tradición clásica y su reformulación neoplatónico-petrarquista en la literatura de la Edad de Oro, hasta la conformación de un canon romántico-modernista alentado por Rubén Darío, con huellas en Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego. Tanto es así que como en la “muerte” o “transmutación alquímica” de *El Asno de Oro* para Lucio y Psique-Alma, el *asno de plata* de Juan Ramón viene a experimentar un proceso iniciático-espiritual similar conforme al ocaso y resurrección de la mariposa musical, con apuntes simbólicos al *Paraíso* o reino de naturaleza espiritual; esto es, en calidad de renacimiento, como en el cierre del cuento *maravilloso* de Psique-Alma en el Olimpo, a modo de culminación de tal ritual de *ascesis* espiritual o *metamorfosis* desde el concepto de regeneración apuleyano, que casaba bien, en fin, con la filosofía del krausismo implementada en *Platero y yo*.

En otras palabras, el alma de Platero, en correspondencia con el correlato simbólico-mito de Psique-Alma en Rubén Darío, del que Juan Ramón se distancia conscientemente, aunque conservando en cambio la esencia de dicho arquetipo imaginario de sabor poético-musical de marcada tradición romántica³⁷, emerge en una resurrección o *metamorfosis* de manera análoga a la mariposa musical respecto a su crisálida, más allá del simbolismo pasionista por la muerte y resurrección de Cristo, realizado todavía más, si cabe, por mitemas bíblicos asociados a su entrada en Jerusalén montado, según se recordará, en un asno, o bien con la presencia de personajes bíblicos como Judas en la prosa homónima (Jiménez, 1981, p. 92). De otro lado, imágenes simbólicas en “La flor del camino” (L) como la del “voluble adorno de una mariposa”, asociada a la “flor” que “vivirá pocos días” (*mors immatura*) (Jiménez, 1981, p. 141), o sea, como la brevedad de las miniaturas por parte de los compositores románticos, vienen a entroncar, al tiempo, con la más granada tradición clasicista desde Virgilio a Garcilaso de la Vega conforme al imaginario eglógico, cobrando, en efecto, pleno sentido y carta de naturaleza.

Es más, tal resurrección metamórfica con transmutación o “muerte alquímica” añadida³⁸ queda realizada por Juan Ramón gracias a la presencia simbólica de la mariposa al inicio y final de la obra como *leitmotiv* vinculado al ciclo natural de primavera a primavera; esto es, en prosas líricas como “Mariposas blancas” (II) (Jiménez, 1981, p. 86), con armónica candidez espiritual y claridad cromática en calidad de contrapunto a la oscuridad de la “noche” y el desorden disonante de la realidad, en la que como antídoto a la intención interesada y materialista de un hombre al recaudar dinero a los habitantes del pueblo, el poeta le viene a decir que solo puede ofrecerle “mariposas blancas”, en una alusión simbólica a la viva espiritualidad de Platero. No obstante, este referente conceptual tiene feliz vigencia hasta la reaparición de la “mariposa blanca” en la visita de la tumba de su amigo en CXXXVI, con imágenes anticipatorias en “La colina” (LXXXIV) como “sombra” o “tumba, ya muerto” en “la colina roja, clásica a un tiempo y romántica” (Jiménez, 1981, p. 184), es decir, como el ideal formulado por Antonio Machado en su autorretrato “entre clásico y romántico”³⁹, y en diálogo intertextual también con CXXXIII y CXXXV como cierre del ciclo *metamórfico* de la vida, ocaso y resurrección de Platero, el *asno de plata*, como retractación respecto a la de Lucio, dado que la violencia presente en la obra de Juan Ramón, propia de la misma realidad deshumanizada y caótica, resulta externa a los dos amigos, aunque la contemplan⁴⁰.

³⁷ Para las relaciones estéticas entre el poeta moguerense y Darío, véase: Jiménez (2012).

³⁸ Por tanto, en la más acendrada tradición del hermetismo neoplatónico-apuleyano hasta las resonancias místicas rubenianas apuntadas.

³⁹ Véase: Escobar (2006).

⁴⁰ Según se identifica en “La yegua blanca”, “Los gallos”, “El perro sarnoso”, “El demonio” o “Sarito”.

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU *PAISAJE SONORO*

Pero vayamos concluyendo. A la vista de los datos expuestos, quisiera destacar, en esta coda final, el rico y amplio imaginario simbólico de Juan Ramón, entre la literatura y la música, con visibles deudas respecto al cuento *maravilloso* de *El Asno de oro*⁴¹ y su filiación en lo que hace a Darío, si bien con sus esperables divergencias, en CXXXVI y otras prosas poéticas por parte del autor de Moguer tan sutiles como “La muerte” (CXXXII), en la que como un nuevo *leitmotiv* de rítmica musical llega a revolotear “una bella mariposa de tres colores” en calidad de *cadenza* conclusiva para dicho ocaso en la que no acabará faltando el “silencio” al servicio de tal partitura lírica⁴²; así se comprueba también en el “Madrigal” (CXXXI), en cuyo sugerente fraseo melódico el poeta hace ver a Platero la presencia contrastante y coreográfica de dos mariposas, una blanca y otra negra referida a su “sombra”⁴³, o sea, al igual que el contrapunto pianístico en las teclas albinegras en estudios pianísticos románticos como el referido de Chopin⁴⁴. Al tiempo, en *Platero y yo*, el poeta anhela la facultad de tener alas para poder volar como una mariposa, en una identificación con el “alma”, mientras ruega al *asno de plata* que se quede en *silencio* como *música callada*⁴⁵; en otras palabras, a modo de prefiguración de la imagen de “raíces y alas” procedente del aforismo de Juan Ramón para *Diario de un poeta recién casado (Hacia el mar)*, fechado en Madrid, el 17 de enero de 1916 (“Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen / y las raíces vuelen.”)⁴⁶, obra con evocación sevillana de por medio, como es sabido⁴⁷. Por último, me gustaría poner de relieve, a este respecto, el fragmento “Melancolía” (CXXXV) de *Platero y yo* en el que el poeta, en compañía de unos niños⁴⁸, se acerca al lugar donde se encuentra la

⁴¹ De hecho, el “cuento de primavera” que brinda Juan Ramón entra en correspondencia genérica con el relato *maravilloso* apuleyano. Por ello, no es de extrañar la presencia de imágenes simbólico-mitológicas, a veces de sabor parnasiano, como “Aglæ” (XXXIX, Jiménez, 1981, p. 128), “la lira de Orfeo” a propósito de Pierre de Ronsard y la Pléyade en “Ronsard” (XLVIII, Jiménez, 1981, p. 138), como el conocido autorretrato de Antonio Machado, o las “grutas mágicas con todos los aspectos ideales que una mitología de ensueño trajese a la desbordada imaginación de un pintor interno”, consonantes también con las de Alcides y Hércules en el idilio “Hylas”, de sabor virgiliano, de *Les héros et les fables*, de André Chenier en “Remanso” (XXVIII, Jiménez, 1981, pp. 155-156). En cualquier caso, estas constantes simbólico-míticas, con implicaciones y resonancias de calado musical, constituyen señas de identidad de otros autores afines como Miguel de Unamuno, Valle-Inclán o Tomás Morales; véase: Escobar (2003-2004, 2004a, 2004b, 2007b, 2007c, 2008a y 2008b).

⁴² Puede leerse en el siguiente fragmento: “Por la cuadra en silencio, encendiéndose cada vez que pasaba por el rayo de sol de la ventanilla, revolaba una bella mariposa de tres colores...” (Jiménez, 1981, p. 236); *cf.*, asimismo, con “La muerte de Platero” (Jiménez, 1981, p. 257).

⁴³ *Cf.* “Mírala. Ya está aquí otra vez. En realidad, son dos mariposas; una blanca, ella, otra negra, su sombra.” (Jiménez, 1981, p. 235).

⁴⁴ Modelo, recuérdese, para otros artistas en la estela literario-musical apuleyana como Gerardo Diego o Manuel de Falla.

⁴⁵ Para otros pormenores sobre esta *música callada* de Juan Ramón tras la estela espiritual de San Juan de la Cruz, *vid.* R. Reyes Cano (1983). En cuanto al fragmento de Juan Ramón: “Platero, ¡mira qué bien vuela! ¡Qué regocijo debe ser para ella el volar así! Será como es para mí, poeta verdadero, el deleite del verso. Toda se interna en su vuelo, de ella misma a su alma, y se creyera que nada más le importa en el mundo, digo, en el jardín.

Cállate, Platero... Mírala. ¡Qué delicia verla volar así, pura y sin ripio!” (J. R. Jiménez, 1981: 235); con una variación sobre el *leitmotiv* de la mariposa y el deseo de volar en la coda final de “Última siesta” (LXXV), aquí truncado: “Torna la brisa, cual una mariposa que quisiera volar y a la que, de pronto, se le doblaron las alas... las alas... mis párpados flojos, que, de pronto, se cerraran...” (Jiménez, 1981, p. 174).

⁴⁶ De ello se percató Félix Grande, gran lector y degustador tanto de estas “raíces y alas” de Juan Ramón como de la melodía de su “madrigal” a efectos de emociones estéticas; véase: Escobar (2018b, 2019b); con F. Grande, autor del prólogo para el disco *Raíces y alas* de Carmen Linares (Salobre, 2008), tuve, en fin, la fortuna de conversar sobre la *música callada* de Juan Ramón.

⁴⁷ Véase: Fernández Berrocal (2000).

⁴⁸ Como contrapunto literario-musical respecto a CXXXVIII (“A Platero en su tierra”), fragmento fechado en Moguer en 1916, puesto que, en esta ocasión, el poeta visita a su *asno de plata* solo.

tumba de su amigo *asno de plata* para preguntarle si todavía lo recuerda, instante en el que, a modo de cierre de tan *melancólica* prosa, viene a reparar, en fin, en el vuelo de una “leve mariposa blanca [...] igual que un alma”, o sea, en la identificación literario-musical propuesta, de calado apuleyano, entre la mariposa y el alma⁴⁹. Por todo ello, si antaño uno de los señeros modelos para el preclaro escritor moguereno, es decir Cervantes, hizo *rebuznar al pícaro de oro*, con música apuleyana de fondo, de justicia es, en época contemporánea, hacer valer y saber escuchar los rítmicos rebuznos de *El asno de plata*, de Juan Ramón Jiménez, más allá de la música rubeniana, eso sí, en su debido *paisaje sonoro*, o lo que es lo mismo, entre *baladas de primavera*.

BIBLIOGRAFÍA

- Apuleyo (1920). *La metamorfosis o El asno de oro. Traducción atribuida a D. López de Cortegana (1500); revisada y corregida por C.* Madrid: Calpe, Colección Universal.
- Apuleyo (1988). *El asno de oro* [ed. de C. García Gual]. Madrid: Alianza [reimp.: 1996 y 2013].
- Ara, J. C. & Mainer, J. C. (Eds.) (2002). *Los textos del 98*. Valladolid: Universidad, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Broggini, N. E. (1963). “Platero y yo”. *Estudio estilístico*. Buenos Aires: Ed. Huelmul, S. A.
- Cole, L. (1967). *The Religious Instinct in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*. Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.
- Díaz García, E. (1983). *La filosofía social del Krausismo español*. Valencia: Fernando Torres.
- Escobar Borrego, F. J. (1999). Acercamiento a un ciclo poético: Los *Salmos* de Miguel de Unamuno. *Philologia Hispalensis*, XIII, pp. 197-214.
- Escobar Borrego, F. J. (2002). La dicotomía estoica *ratio / furor* como conflicto dramático en la *Fedra* de Miguel de Unamuno. *Hesperia. Anuario de Filología Española*, V, pp. 69-88.
- Escobar Borrego, F. J. (2003a). El concepto de *intrahistoria* como *praxis* periodística en *Andanzas y visiones españolas* de Miguel de Unamuno. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, pp. 103-116.

⁴⁹ Cf. “Y, cual contestando mi pregunta, una leve mariposa blanca, que antes no había visto, revolaba insistentemente, igual que un alma, de lirio en lirio...”; la variante redaccional de Juan Ramón a esta coda de “melancolía” subraya todavía más, si cabe, el simbolismo apuleyano de la mariposa y su *metamorfosis* con cristalización modernista por parte de Rubén Darío: “y que me pareció metamorfoseada, la de la cuadra, el día de la muerte de Platero...” (Jiménez, 1981, p. 239 y también p. 89).

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU *PAISAJE SONORO*

- Escobar Borrego, F. J. (2003b). Ecos míticos en la obra poética de Antonio Machado: Evocación y añoranza de la Antigüedad clásica. *Alfinge. Revista de Filología*, XV, pp. 97-111.
- Escobar Borrego, F. J. (2003-2004). Poesía e imagen en el Modernismo canario (a propósito de Tomás Morales y Néstor). *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales*, II, pp. 169-186.
- Escobar Borrego, F. J. (2004a). Ecos míticos y tradición clásica en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales. *Revista de Literatura*, CXXXI, pp. 149-170.
- Escobar Borrego, F. J. (2004b). Imaginario mítico en la obra poética de un médico canario: Tomás Morales. En E. Torre (Ed.). *IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros, pp. 157-169.
- Escobar Borrego, F. J. (2005). *Deidamia es dulce nombre de la hermosura*: La materia mítico-simbólica como religión del arte en la poesía modernista. *Moralia. Revista de Estudios Modernistas*, V, pp. 56-69.
- Escobar Borrego, F. J. (2006). *Soy clásico o romántico*: De la reflexión teórica de Antonio Machado a su palabra poética. En J. Doménech (ed.). *"Hoy es siempre todavía"*. *Curso Internacional sobre Antonio Machado (Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005)*. Sevilla: Ayuntamiento de Córdoba, Renacimiento, pp. 279-322.
- Escobar Borrego, F. J. (2007a). «*Desnudo amor de piedras*»: Tradición clásica en *Soledades* (1903), de Antonio Machado. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIII, pp. 289-305.
- Escobar Borrego, F. J. (2007b). *Honra de Apolo y de Esculapio*: La *Epístola a un médico* de Tomás Morales: Claves para su análisis e interpretación. *Salina. Revista de Lletres*, XXI, pp. 121-126.
- Escobar Borrego, F. J. (2007c). *Y va mi barca por el ancho río*: Simbolismo y referentes míticos en *Claves líricas* de Valle-Inclán. *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, XXIII, pp. 1-6.
- Escobar Borrego, F. J. (2008a). *Escuché lejano canto de Sirenas*: La Tradición Clásica en *Claves líricas* de Valle-Inclán. En F. López Criado (Ed.). *Valle-Inclán: Ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. La Coruña: Hércules de Ediciones, pp. 179-188.

- Escobar Borrego, F. J. (2008b). *Minerva y el águila de Patmos*. Tradición clásica y referentes simbólicos en la obra poética de Miguel de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XLV.1, pp. 13-41.
- Escobar Borrego, F. J. (2018a). Apuleyo o la magia del amor: Arquetipos e imaginario mítico para un cuento de hadas y su recepción interdisciplinar contemporánea. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, X, pp. 21-34.
- Escobar Borrego, F. J. (2018b). Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con notas de Paco de Lucía). *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, X, pp. 70-91.
- Escobar Borrego, F. J. (2018c). Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final). *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, XXIX, pp. 1-43.
- Escobar Borrego, F. J. (2018d). Comparatismo interdisciplinar: Literatura y música en *La Galatea* de Cervantes. En B. Lolo (Ed.). *“El Quijote” y la música en la construcción de la cultura europea*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 81-115.
- Escobar Borrego, F. J. (2019a). Apuleyo, *El Asno de oro* (Medina del Campo, 1543). México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C.
- Escobar Borrego, F. J. (2019b). Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande. *ILCEA*, XXXV, monográfico *Intermedialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XXe et XXIe siècles)*, pp. 1-23.
- Escobar Borrego, F. J. (2019c). *Ut musica poesis* o música de soledades en *La Galatea* (con notas cervantinas sobre etología humana). En A. Rita, M. V. Bastos & R. Epifânio. *Cervantes & Shakespeare. 400 anos no diálogo das Artes*, pp. 1-15. Lisboa: Theya Editores, Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes (IECCPMA).
- Esteban Mateo, L. (1990). *El krausismo, la Institución Libre de Enseñanza y Valencia*. Valencia: Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación.
- Fernández Berrocal, R. (2000). *La presencia de Sevilla en “Diario de un poeta recién casado”, de Juan Ramón Jiménez*. (Tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Fernández Berrocal, R. (2008). *Juan Ramón Jiménez y Sevilla*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Fundación Focus-Abengoa.

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU PAISAJE SONORO

- Fernández Berrocal, R. (2009). *Juan Ramón Jiménez y Andalucía: el sentimiento de eternidad*. Huelva: Diputación Provincial.
- Fernández Berrocal, R. (2016). *Tartesia linda: Un paseo por la Sevilla de Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes.
- García Montero, L. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, Pensamiento.
- Giuliana, V. (2017). *Balada de la soledad verde y de oro: el jardín en Baladas de primavera de Juan Ramón Jiménez*. En A. Agraz Ortiz & S. Sánchez-Hernández (Eds.). *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, pp. 235-244. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Ródenas, S. & Navarro Domínguez, E. (Eds.) (2017). *Cien años de "Platero y yo" (1914-2014)*. Huelva: Universidad.
- Guarnieri, E. M. (1994). *La naturaleza en "Platero y yo"*. Kingsville: Universidad de Texas.
- Gullón, R. (1960). "Platero, revivido". *Papeles de Son Armadans*, XVI, pp. 9-40, 127-156 y 246-290.
- Jiménez García, A. (1987). *El Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza* [pról. de J. L. Abellán]. Madrid: Cincel.
- Jiménez, J. R. (1961). *El trabajo gustoso (conferencias)* [selecc. y pról. de F. Garfias]. Madrid: Aguilar.
- Jiménez, J. R. (1964). *Baladas de primavera (1907)* [aumentada con un Apéndice; ed. y pról. de F. Garfias]. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- Jiménez, J. R. (1967). *Estética y ética estética (crítica y complemento)* [selecc., ord. y pról. de F. Garfias]. Madrid: Aguilar.
- Jiménez, J. R. (1981). *Platero y yo* [ed. de M. P. Predmore]. Madrid: Cátedra.
- Jiménez, J. R. (1982). *Espacio* [ed. de A. de Albornoz]. Madrid: Editora Nacional.
- Jiménez, J. R. (1991). *Segunda antología poética (1898-1918)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Jiménez, J. R. (1997). *Platero y yo* [ed. de J. Urrutia]. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jiménez, J. R. (2002). *Sevilla*, ed. de R. Reyes Cano]. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

- Jiménez, J. R. (2003). *Primeros poemas* [ed. de J. Urrutia]. Sevilla: Editorial Point de Lunettes.
- Jiménez, J. R. (2008a). *Olvidos de Granada (1924-1928)* [ed. de M. Á. Vázquez Medel & R. Reyes Cano, pról. de R. Álvarez]. Madrid – Huelva: Visor – Diputación de Huelva.
- Jiménez, J. R. (2008b). *Dios deseado y deseante (animal de fondo): libro completo y solo, 1948-1949/1953* [ed. crít. y facs. de R. Bejarano y J. Llansó]. Madrid: Akal, D. L.
- Jiménez, J. R. (2008c). *Baladas de primavera (1907)* [ed. de J. Blasco, pról. de C. Alegría]. Madrid – Huelva: Visor Libros – Diputación de Huelva.
- Jiménez, J. R. (2010). *El Modernismo: Apuntes de curso (1953)* [ed. de J. Urrutia; revis. de F. Silvera; pról. de L. A. de Cuenca]. Madrid – Huelva: Visor Libros – Diputación de Huelva.
- Jiménez, J. R. (2011). *Romances de Coral Gables / Romances of Coral Gables (1939-1942)* [introd. de A. A. Ochoa Urizar, pról. de A. Alegre Heitzmann, trad. de M. Mayor Marsán]. Madrid: Centro Cultural Español de Miami, 2 vols.
- Jiménez, J. R. (2012). *Mi Rubén Darío (1900-1956)* [ed. de A. Sánchez Romeralo, pról. de J. Cobos Wilkins]. Madrid – Huelva: Visor – Diputación de Huelva.
- Jiménez, J. R. (2013). *Idilios* [ed. de R. Fernández Berrocal, pról. de A. Colinas]. Sevilla: La Isla de Siltolá.
- Jiménez, J. R. (2017). *Historias* [ed. de R. Fernández Berrocal]. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- La Marca, A. (1970). *Poesia e stile nel "Platero y yo" di Juan Ramón Jiménez*. Nápoles: Instituto Universitario Oriental.
- Lolo, B. (Ed.) (2018). *"El Quijote" y la música en la construcción de la cultura europea*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- López Álvarez, J. (1996). *El krausismo en los escritos de A. Machado y Álvarez, "Demófilo"*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- López Morillas, J., ed. (1973). *Krausismo: Estética y literatura. Antología*. Barcelona: Labor.
- López Morillas, J. (1980). *El krausismo español: Perfil de una aventura intelectual*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. rev.

ENTRE BALADAS DE PRIMAVERA:
EL ASNO DE PLATA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU PAISAJE SONORO

- Mainer, J. C. (1987). *La Edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Mainer, J. C. & Gracia, J. (Eds.) (1998). *En el 98 (los nuevos escritores)*. Madrid: Visor.
- Martín Buezas, F. (1978). *El krausismo español desde dentro: Sanz del Río, autobiografía de intimidad* [pról. de J. L. Abellán]. Madrid: Tecnos.
- Martorana, E. (1977). *Juan Ramón Jiménez: De "Platero y yo" a "Diario de poeta y mar"*. Palermo: Facultad de Letras de la Universidad.
- Menéndez y Pelayo, M. (1915). *Orígenes de la novela*. Madrid: N. B. A. E.
- Milazzo, E. (1967). *Il mondo di Platero di Juan Ramón Jiménez*. Roma: Angelo Signorelli Editore.
- Millán Chivite, F. (1982). *Paleta cromática y simbolismo en "Platero y yo"*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Muñoz, M.^a D. (1974). *Los niños en "Platero y yo"*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Paraíso, I. (2007). *Baladas de primavera: alegría, color y música*. *Letras de Deusto*, CXIV, pp. 225-252.
- Pastor Comín, J. J. (2007). *Cervantes: Música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Pastor Comín, J. J. (2009). *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Ramos Ortega, M. J. & Reyes Cano, R. (Eds.) (1994). *En el texto de Juan Ramón Jiménez*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Reyes Cano R. (1983). *La callada palabra de Juan Ramón: análisis e interpretación de un proceso textual*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios onubenses "Padre Marchena".
- Reyes Cano, R. (1989). *La huella de Goethe en la conciencia poética de Juan Ramón Jiménez*. Málaga: UNED, Centro Asociado de Málaga.
- Roviró i Alemany, I. (2018). L'estètica de Francisco Giner de los Ríos. En I. Vilafranca Manguán & C. Vilanou (Eds.). *Giner i la Institució llibre de Ensenyament, des de Catalunya*:

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

- cent anys després de la mort de Francisco Giner de los Ríos (1839-1915)*, pp. 229-248. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Saraceno, M.^a L. (1973). *L'aggettivazione del romanzo "Platero y yo", di Juan Ramón Jiménez*. Roma: Facultad de Letras de la Universidad.
- Urrutia, J. (1980). *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez: La superación del modernismo*. Madrid: Cíncel.
- Urrutia, J. (1981). *Sevilla en Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Vázquez Medel, M. Á. (1982). *El campo andaluz en la obra de Juan Ramón Jiménez (La infrahistoria de una comunidad rural, Moguer)*. Sevilla: Obra Social de la Caja Rural Provincial de Sevilla.
- Vázquez Medel, M. Á. (1989). Valoración estilística de variantes: las *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez. *Cauce. Revista de filología y su didáctica*, XII, pp. 9-38.
- Vázquez Medel, M. Á. (2005). *El poema único: Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- Vázquez Medel, M. Á. (2014). *"Platero y yo", de Juan Ramón Jiménez, y el ideal educativo de Francisco Giner de los Ríos*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

Fecha de recepción: 09/04/2019

Fecha de aceptación: 04/07/2019