

CARMEN PÉREZ ROMERO
Università di Extremadura

Juan Ramón Jiménez traductor y sus “tentadores constantes”

*¿CÓMO una voz de fuera
llega a ser nuestra voz
y hacer decir sus cosas
a nuestro corazón?*
Juan Ramón Jiménez

La triste noticia del fallecimiento de la profesora Carmen Sánchez Montero, rigurosa investigadora, amiga entrañable y persona extraordinaria, me obligan a tomar parte en un más que merecido homenaje. Vaya, pues, mi pequeña aportación para que su recuerdo permanezca entre nosotros.

Dicho esto, creo pertinente aclarar el objetivo de estas páginas y su planteamiento, aunque el título debe ya de sugerir algo al respecto y el lema seleccionado no hace sino confirmar ese extremo. Tengo en mi poder, desde 1992, una serie de copias manuscritas sobre la actividad traductora de Juan Ramón Jiménez, el “Andaluz universal”, premio Nobel de literatura en 1956. Se trata de una veintena de traducciones de poemas de escritores angloamericanos – sin contar los 35 sonetos de Shakespeare ya publicados (Pérez Romero, 1999). En el caso de dichos sonetos, todos son manuscritos; en los restantes textos predominan los mecanografiados, aunque con correcciones a mano. Es obligado reconocer la generosidad de D. Francisco Hernández-Pinzón Jiménez, sobrino y albacea testamentario del poeta, por haberme remitido ese precioso legado de unas versiones cuyos originales se encuentran en la “Sala Zenobia Juan Ramón” de la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico¹.

Juan Ramón Jiménez siempre habló de las fuentes de su poesía; incluso llegó a plantearse publicar un volumen dedicado a ellas. Fue, como tantos otros, sólo un proyecto. Sin embargo, a lo largo de su producción lírica, va desgranando toda una serie de pistas de gran utilidad para quienes nos hemos dedicado a ese tipo de investigación. Esas claves han permitido descubrir los intertextos que

¹ Mi gratitud también tanto para Raquel Sárraga como para Herminia Reinart, directoras de dicha Sala por su entrega solícita a cuantos nos ocupamos del trabajo de JRJ.

subyacen en buena parte de sus poemas, y han dado fruto en publicaciones de libros² o de artículos.

Pues bien, cuando dichos manuscritos llegaron a mis manos pude comprobar con satisfacción que confirmaban las tesis planteadas en mis trabajos anteriores. En principio, teníamos la seguridad del atractivo que la poesía de expresión inglesa tuvo para el moguereno ya desde 1906³. Así lo confirman incluso sus propias declaraciones, tanto a Ricardo Gullón o a Graciela Palau como a Juan Guerrero Ruiz. Pero sobre todo, es perceptible en el cambio de la estética juanramoniana a partir de 1916. Como es sabido, en esa fecha se casa con Zenobia Camprubí de Aymar, nacida de madre norteamericana y, como tal, bilingüe. Esta circunstancia iba a facilitar enormemente el acercamiento a poetas ingleses y norteamericanos con un criterio más selectivo. También antes se había interesado por otro creador lírico que, sin ser inglés, había vertido él mismo sus poemas al inglés. Me refiero a Rabindranath Tagore. Sus textos son los únicos que se depuraron por parte de Zenobia y del poeta para su publicación; al menos, sólo de éstos tenemos noticia hasta ahora.

Tras este preámbulo para situarnos en la atmósfera necesaria de este trabajo, habremos de preguntarnos: A) Por qué traduce a Juan Ramón Jiménez. B) A quién traduce. C) Cómo son las traducciones que tenemos. D) Qué nos dicen las traducciones del propio poeta. A contestar brevemente todas estas preguntas van dirigidas estas páginas.

A) Una de las razones por las que se dedica a traducir a poetas de expresión inglesa se fundamenta en la admiración que siente por la poesía tanto de poetas ingleses como irlandeses o norteamericanos. Basta con hojear, por ejemplo, el *Diario* para que encontremos no pocos lemas y nombres de unos y otros coronando los poemas. Otro tanto ocurre en sus declaraciones a cuantos se entrevistaron con él. Pero hay otro motivo fundamental, que consiste en la identificación del poeta andaluz con los ideales estéticos de los mismos, así como las notables concomitancias que existen entre quienes él elige para sus traducciones y su propia concepción estética, lo cual explica el atractivo de esa actividad traductora⁴.

² Véanse, por citar algunos, Enrique Díez Canedo, Bernardo Gicovate (1973), Carmen Pérez Romero (1981, 1983, 1992 y 1999), J.C.W. Wilcox (1979 y 1987) y Howard T. Young (1976, 1980 y 1982).

³ Vid. Young, H.T. "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa Grimm and J.R.J." *Hispanic Review*, 44, 1, Winter, 1976, 1-26 o "Lecturas en Moguer: Rossetti y Shakespeare", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Española*, 1982, nº 4, 181-188.

⁴ Baudelaire comenta que se dedicó a traducir a Poe "parce qu'il me ressemblait". Otro tanto podríamos decir en el caso de JRJ.

- B) En cuanto a los poetas traducidos, o que claramente pueden integrar el grupo de sus “tentadores constantes”, podríamos citar, sin que la lista sea exhaustiva, a los ingleses Shakespeare, William Blake, Robert Browning, P.B. Shelley, T.S. Eliot o D.H. Lawrence; a los norteamericanos E.A. Poe, E. Dickinson, R. Frost, A. Lowell; y a los irlandeses W.B. Yeats, John Millington Synge, George Williams (A.E.) o Walter Pater.
- C) En principio, es pertinente aclarar que las traducciones que he manejado son meros borradores; es decir, no se trata de textos preparados para una posible edición. Por lo demás, y en lo que respecta a los 35 primeros sonetos de Shakespeare, analizados en mi libro (1999), y mediante el cotejo de obras del poeta, se deduce que su intención era simplemente realizar un ejercicio de entrenamiento para aprender a construir un tipo de soneto que se alejara de los ensayos modernistas de sus tres primeros libros, *Ninfeas*, *Almas de violeta* y *Rimas* (los tres de 1900) y así crear su propio corpus de sonetos. La consecuencia de esa actividad se plasma en *Sonetos espirituales*⁵.
- D) Las traducciones y los poemas que el poeta español produjo impulsado por la inspiración de los textos traducidos nos hablan de cuál era el objetivo perseguido: librar la poesía de todo adorno innecesario. Pero también nos descubre que en ningún momento se conforma con la mera copia de un texto ajeno, sino que tiene que hacerlo suyo. Oímos los ecos de los otros poetas, es cierto, pero la voz que llega a nosotros es eminentemente juanramoniana. Podemos hallar un buen ejemplo de ello en el cotejo entre el poema “A Coat”, de Yeats y el repetidamente citado “Vino, primero, pura”, del poeta español.

La traducción es una actividad más que justificada, aunque no siempre reconocida. Desde la antigüedad, ha sido, es y seguirá siendo el mejor medio de transmisión del saber y de la cultura de la humanidad. Gracias a multitud de traducciones a lo largo de los siglos hemos podido acceder a textos, tanto literarios como filosóficos, científicos o técnicos quienes no tenemos el conocimiento de la lengua en la que inicialmente se habían escrito o publicado. Pero hay un rasgo más que, en mi opinión, hace la traducción sumamente atractiva: no se podrá lograr la versión mínimamente aceptable de un poema, por poner un ejemplo, si no se ha llevado a cabo una labor de lectura pormenorizada hasta en los más pequeños detalles formales, estructurales, temáticos y estilísticos; y eso es precisamente lo que seduce al amante de la poesía y lo que le induce a traducirla.

En coherencia con lo anteriormente expuesto, vamos a analizar este poema de Yeats, aunque sea someramente, tanto para poder establecer la comparación

⁵ También en *Monumento de amor* (ambos de 1915), aunque no es un libro de sonetos, se oyen los ecos temáticos y formales de los textos traducidos. Recordemos que las traducciones de esos 35 sonetos tienen lugar entre 1913 y 1915,

con la versión de Jiménez como con la que yo he efectuado *ex profeso* para esta ocasión⁶. Aún será preciso puntualizar que pertenece al libro *The Winding Stair and Othe Poems*, que publica en 1933⁷.

Veamos primero el texto original de Yeats (*Variorum*, 522) para que puedan compararse las versiones:

LULLABY

BELOVED, may your sleep be sound
 That have found it where you fed.
 What were all the world's alarms
 To mighty Paris⁸ when he found
 Sleep upon a golden bed
 That first dawn in Helen's⁹ arms?

 Sleep, beloved, such a sleep
 As did the wild Tristram¹⁰ know
 When the potion's work being done,
 Roe could run or doe could leap
 Under oak and beechen bough,
 Roe could leap or doe could run.

⁶ “Canción de Cuna” Amor, duerme el sueño profundo / que encontraste donde te nutriste. / ¿Qué fue de las alarmas del mundo / para el poderoso Paris cuando se halló / dormido en un lecho al alba primera / en brazos de Elena? // Duerme, amor, un sueño como / el del díscolo Tristram mientras / la pócima cumplía su misión: / corzos corriendo o gamos saltando / bajo la copa del roble y del haya, / corzos saltando o gamos corriendo. // Un sueño tan profundo como aquel / que invadió al verde valle del Eurotas / cuando el ave sagrada, en tal lugar, / colmó su deseo premeditado / sobre los miembros de Leda / mas no sobre su solícito cuidado.

⁷ Tengamos en cuenta que, la traducción de Jiménez sólo cuatro años más tarde de la publicación del libro de Yeats es una prueba más del impacto que el hallazgo de la obra del poeta irlandés produjo en el andaluz. De hecho sabemos que Jiménez escribió repetidas veces a Yeats para ponerse de acuerdo a fin de traducir parte de su obra, pero éste no respondía con la rapidez que la cortesía demanda y finalmente se negó en redondo indicando que sus poemas eran intraducibles, lo que, referido a algunos de ellos, era y sigue siendo relativamente cierto.

⁸ Personaje mítico troyano responsable de la destrucción de Troya.

⁹ Heroína de Esparta, fruto de la violación de Leda por parte de Zeus. Fue seducida por Paris, lo que ocasionó la destrucción de Troya.

¹⁰ Héroe medieval, de probable origen céltico, que se recoge en la leyenda Tristram e Isolda (Iseo), símbolo del amor imposible.

Such a sleep and sound as fell
Upon Eurota's¹¹ grassy bank
When the holy bird, that there
Accomplished his predestined will,
From the limbs of Leda sank
But not from her protecting care.

El texto consta de tres estrofas compuestas por seis versos en dos tercetos¹² con rima consonante abcabc. Al comienzo de las tres estrofas aparece el verbo “sleep” en imperativo y en las dos primeras va acompañado del apelativo “beloved”. Estamos pues ante una canción de cuna, lo que nos debería hacer pensar que se pretende crear por parte del yo lírico un ambiente de sosiego favorable al sueño. Sin embargo, a lo largo de los versos van apareciendo diseminados nombres propios inquietantes – dos en la primera estrofa, Paris y Helen; uno en la segunda, Tristram¹³; y dos en la tercera, Eurota y Leda. Si Tristram simboliza el amor frustrado, que no produce precisamente un estado idóneo para la calma, los otros cuatro nombres, tres de personajes y uno de un espacio concreto, no sólo apuntan a esa pena de amor, sino a algo mucho más dramático: la violencia de “the brute blood of the air”, en palabras del poeta irlandés en el soneto citado de la violación de Leda, y la consiguiente guerra y destrucción de Troya. Estamos, pues, en una situación en la que la voz poética trata de inducir al sueño a la amada pero, a su vez, no es capaz de liberarse de la idea obsesiva de “the world's alarms” (v. 3).

De entrada, en el primer verso, del verbo “may” se colige la idea de expresión de un deseo por parte del yo lírico pero, al mismo tiempo, surge la duda de que tal deseo pueda llegar a convertirse en realidad. En cualquier caso, lo que parece claro es que le dice a la amada, “duerme y olvídate de todo”. Precisamente, olvidarse de todo sugiere la presencia de una situación cuando menos dolorosa.

¹¹ Río del Peloponeso al sureste de Grecia en cuyo fértil valle nació y prosperó la civilización de Esparta. Según el mito, en su valle se consumó la violación de Leda. Es éste un tema que apasiona a Yeats, fruto de la cual es una de los más bellos sonetos de la literatura occidental. “Leda and the Swan” (1923. *Variorum*, p. 441). La comparación entre ambos poemas permite comprobar cómo el tema rondó también por la mente de Jiménez durante, al menos una década. Vid. C. Pérez Romero: “Juventud y madurez, un mito en dos versiones”, *Actas del Congreso Juan Ramón Jiménez*. Diputación de Huelva. Instituto de Estudios Onubenses. Huelva: 1983, 457-467.

¹² Reparemos en la reiteración del número 3, uno de los más simbólicos de la cultura occidental.

¹³ Obsérvese cómo el mito medieval se ve rodeado, desde el punto de vista de la estructura del poema, por el mito clásico al hallarse en la estrofa central.

Seguimos leyendo y vamos descubriendo que el poeta trata de provocar el sueño en la amada como única vía para escapar de la realidad, ya que quiere que el sueño que le ofrece sea semejante al de Paris en su primera noche de amor con Helen, o a la atmósfera bucólica del de Tristram mientras la pócima va haciendo su efecto letal, o bien el que se cierne sobre el valle del Eurotas tras la violación de Leda. No parece que sea el sueño deseable cuando el despertar sabemos que será luctuoso, pero es el único que tal vez el poeta puede ofrecerle.

Llama la atención la cuidada selección de los adjetivos que acompañan a los tres personajes masculinos: “mighty Paris”, “wild Tristram”, “holy bird”¹⁴. Con cada uno de esos simples apelativos, proporciona al lector la cualidad axial de cada personaje: Paris, hijo de rey y rey potencial y, por ende, poderoso; Tristram, sobrino de rey y rebelde a los dictados del mismo; el ave, figura corpórea de todo un dios.

El sueño de Tristram le permite conocer un ambiente absolutamente bucólico con reminiscencias jurídico-religiosas: los árboles “oak” y “beechen” son representativos de la impartición de justicia en la sociedad celta regida por los sacerdotes druidas: todas las reuniones decisivas tenían lugar bajo la sombra del árbol sagrado, generalmente roble o haya. La minuciosidad con que Yeats elige los instrumentos del lenguaje es paradigmática y se pone de manifiesto, una vez más, en los versos cuarto y sexto de la segunda estrofa en los que el equilibrio de la atmósfera onírica que rodea a ese árbol mítico se enfatiza mediante el paralelismo quiasmático. Esto nos permite intuir hasta qué punto su poesía es fruto de mil y una correcciones, tal como él mismo declara¹⁵.

En la tercera estrofa cabe destacar dos cuestiones: uno se pregunta cómo es posible que la voluntad de violar a Leda por parte de Zeus haya sido *predestinada* si él es precisamente el dios supremo del Olimpo. Al aceptar el significado primigenio del verbo, damos por sentado que hay un *fatum* que se encuentra por encima de esa divinidad. En mi opinión, lo que Yeats trata de expresar es la intensidad del deseo de Zeus al que ninguna fuerza, ni siquiera la suya, puede reprimir. Asimismo suscita cierta perplejidad el participio “protecting” aplicado a Leda. La joven es la víctima, ¿cómo puede ser protectora? La respuesta más plausible sólo puede hallarse en las consecuencias de dicha violación: su descendencia¹⁶. Esta idea se refuerza si tenemos en cuenta la condición de “ovíparos” de los hijos que nacerían de Leda. Por eso, será ella la encargada de incubarlos. Una paráfrasis un tanto simplista de estos tres versos

¹⁴ Naturalmente, Zeus, dios de los dioses del Olimpo.

¹⁵ En más de una ocasión, confiesa que un solo verso podía llevarle una semana hasta lograr expresar lo que quería.

¹⁶ Los cuatro hijos, Cástor y Pólux, Clitemnestra y Elena, aunque la protección debe ser especial para esta última por ser la única que tiene trascendencia en el mito.

sería: el deseo del ave sagrada, una vez consumado el acto, ha desaparecido – *sank* (v. 17) – pero no así el deseo maternal de la víctima.

El segundo aspecto nos remite de nuevo a “Leda and the Swan”. En los dos últimos versos del soneto, leemos: “Did he put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?” La misma inquietud por parte del yo poético está latente en los tres últimos de “LULLABY”. Como ya he apuntado, el instinto libidinoso del dios ha desaparecido, pero la semilla ha quedado en un ser humano. Ahora bien, tampoco aquí el poeta se inclina por la respuesta a la gran pregunta: ¿Esos seres engendrados por un dios – y muy en especial Elena –, poseerán un solo átomo de la divinidad? En esencia, eso es lo que el poeta cuestiona en los dos últimos versos del soneto citado y, en consecuencia, lo que se plantea también aquí.

Desde el punto de vista de la interpretación, digamos, sintáctico-semántica los dos primeros versos tienen cierta dificultad: las palabras “That” y “it” parecen tener el mismo antecedente, “sleep”, si bien la función de cada una de ellas es distinta, ya que la primera funcionaría como sujeto del verbo y la segunda de objeto. Se me dirá, y no sin razón, que eso no es un problema en los verbos reflexivos, tanto en inglés como en español. Ahora bien, si “it” fuera un pronombre reflexivo debería ir acompañado en inglés por el sufijo “-self”. Tal vez pudiera justificarse esa ausencia por razones métricas. Sea o no así, estamos ante una oración de difícil interpretación y, en consecuencia, de difícil traducción. Juan Ramón Jiménez, con buen criterio, ha resuelto el problema dejando en su versión la misma ambigüedad que existe en el texto original. En esta ocasión, yo hago lo mismo para dejar que cada lector opte por la interpretación que más le convenza.

A continuación se inserta la versión que Juan Ramón Jiménez hizo de “LULLABY” (1933), que él traduce como “ARRULLO”, en facsímil, seguida de una foto del matrimonio Jiménez con una dedicatoria: “A Zenobia, rosa, río, con su cariño!, Juan Ramón”. Se incluye la foto para que se pueda comparar la caligrafía de ambas reproducciones y corroborar que se trata de la misma letra en la foto y en las correcciones aunque, en el primer caso se trate de una caligrafía más cuidada por razones obvias en tanto que en el segundo la grafía se percibe como algo más distendida. No obstante, los rasgos son inequívocos por lo que no creo necesario añadir más documentos al respecto dada la limitación de este tipo de trabajos.

Asimismo, hay que tener presente que estamos ante un borrador de traducción, tal como demuestran las correcciones¹⁷ y que, aunque desde el punto

¹⁷ Debo advertir aún que no creo necesario indicar los acentos y signos diacríticos corregidos: el poema parece estar mecanografiado en una máquina de procedencia norteamericana en cuyo alfabeto no aparecen dichos signos por lo que hay que ponerlos a mano, como tampoco cito las tachaduras de posibles errores mecanográ-

de vista del contenido es bastante fiel al texto original, dista mucho de tener la armonía y el ritmo que tiene el poema de Yeats, armonía y ritmo que caracterizan también a la poesía juanramoniana. Con ello quiero recalcar que sólo percibimos al Juan Ramón traductor, falta por añadir la poda a la que el Juan Ramón poeta lo habría sometido, como hizo con las traducciones de Tagore.

DIARIO POETICO.

Diario

ARRULLO

(de WILLIAM BUTLER YEATS)

AMOR, sea, tu sueño, profundo
 que lo encontraste donde te sustentabas.
 ¿Qué fueron todas las alar as del mundo
 a Paris poderoso, cuando él encontró
 el sueño sobre una cama de oro,
 aquella ^{alba} aurora primera, en los brazos de Elena?
~~de los brazos de Elena,~~
 Duermes, amor, un sueño semejante
 al que tuvo aquel Tristán loco
 cuando, acabada la obra del veneno, ~~no podía~~ ^{no podía} ~~ver~~ ^{ver} ~~la~~ ^{la} ~~cierva~~ ^{cierva},
 el ciervo pudo correr o la cierva saltar,
 bajo las ramas del roble y el álamo,
 el ciervo pudo saltar y la cierva correré.

Un sueño semejante ~~es~~ tan profundo, como el que cayó
 sobre la orilla yerbosa del Eurotas
 cuando el pájaro sacro, que allí
 cumplió su predestinación,

de los miembros de Leda, resbaló
 pero no de su cuidado vigilante.

Avue

(en: 37)
W. B. Yeats

ficos porque eso no afecta al contenido del poema ni nos indica dato alguno para entender la génesis de la versión.



Veamos ahora lo que se puede leer en las correcciones. Bajo a un aparente título que pretendía usar para tales textos, "DIARIO POÉTICO", en el margen superior izquierdo, se encuentra la palabra "Romances". Es evidente que su intención, a la larga, era transformar esas traducciones en romance español porque esa palabra, así como su disposición en la página junto al citado título, aparece en la mayoría de los textos que obran en mi poder¹⁸:

- en la primera línea está el rasgo indicador de cambio de orden de las palabras "tu sueño" y "profundo". En este caso, podemos interpretarlo como posterior al sintagma mecanografiado o, lo que es lo mismo, como versión última del borrador.
- En el verso sexto hay dos correcciones, una en posición superior "alba" sobre "aurora" y otra inferior que dice: "aquel primer alba"¹⁹. Aquí no estamos seguros de cuál sería la opción final si bien, por la concurrencia con otros textos, parece que el vocablo en posición superior le parece al poeta más acertada. Este aserto también se confirma en el sintagma citado. Por lo demás, Juan Ramón siente una predilección especial por el término "alba" en la selección de su léxico.

¹⁸ Por otra parte, el octosílabo del romance es probablemente el espacio versal más cómodo en lengua española.

¹⁹ Juan Ramón usa con frecuencia el adjetivo "primer" con nombres femeninos, sobre todo cuando éstos empiezan por vocal. Eso, sin duda, le ha llevado a usar "aquel", también en masculino provocando, así, un error de concordancia.

- En el margen derecho del verso tercero de la segunda estrofa, da tres opciones a la palabra “veneno”, que son “narcótico”, “pócima” y “filtro”. En este caso, es imposible deducir cuál de estas voces hubiera sido la elegida en una posible versión final por hallarse en el margen.
- El penúltimo verso aparece de nuevo el signo de cambio de orden. Bajo la primera palabra del último verso aparece “aunque”. Sospecho, si bien podría ser discutible, que se hubiera inclinado por el término “pero”; en estos momentos, Jiménez ha huido ya de todo lo superfluo y acude a las voces más sencillas. Insisto, no obstante, en que esta opinión es un poco arriesgada.
- Finalmente nos proporciona la referencia temporal y el lugar en que se efectuó la traducción: “en 37, La Habana”. La fecha indica bien a las claras que, para entonces, la poesía del moguerense estaba ya en plena época de plenitud

Como hemos podido apreciar, nos encontramos ante una traducción con escasas correcciones. Hay que tener en cuenta que se trata de un poema cuyo léxico es relativamente sencillo y que no abundan términos anfibológicos o juegos de palabras como corresponde a una nana. Sin embargo, podemos afirmar que, entre este texto y los 35 sonetos de Shakespeare citados, existe una clara semejanza en la búsqueda de la palabra exacta, en la intención de no dejar ninguno o casi ninguno de los vocablos ingleses si traducir.

Sumando todas las correcciones, las de este poema y las de los restantes de que disponemos – y, por supuesto, acudiendo a los archivos en busca del abundante material esparcido en los márgenes de los libros propiedad del poeta moguerense – será posible aproximarse a la forma en que se va fraguando la génesis de una traducción que, en fin de cuentas, exige un proceso mental semejante al de la creación de un nuevo texto, una de las labores más apasionantes del investigador. Por lo demás los recientes estudios de crítica genética (Grésillon) pueden proporcionarnos un mejor conocimiento de la capacidad cognitiva y lingüística, así como del proceso creativo, ya se trate del texto original o de una traducción poética. Queda, pues, un vasto campo de trabajo para todos aquellos que sientan la necesidad de adentrarse en la mente de un creador literario con alguna esperanza de lograr parcialmente su objetivo.

Sean, por lo tanto, estas páginas, tanto homenaje a la profesora Sánchez Montero, como acicate para quienes deseen dejar algo en herencia haciendo de los dos versos finales del hermoso soneto 18 de Shakespeare su propio lema: “So long as men can breathe or eyes can see / So long lives this, and this gives life to thee.”

Obras consultadas

- Diez Canedo E. (1944) *Juan Ramón en su obra*, México, El Colegio de México.
- Gicovate B. (1973) *La poesía de Juan Ramón Jiménez: Obra en marcha*, Madrid, Ariel.
- Grésillon A. (1994) *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF.
- Pérez Romero C. (1992 [1981¹]) *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Pérez Romero C. (1999) *Juan Ramón Jiménez traductor de Shakespeare*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- Wilcox J.C.W.B. (1979) *of Death, Love, Poetics, and the Quest of Fulfillment in Time*. Ph. D., The University of Texas at Austin, Ann Arbor, MI, Xerox University Microfilms.
- Wilcox J.C.W.B. (1987) *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, Univ. of Illinois Press.
- Yeats W.B. (1953 [1903¹]) *The variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*. Ed. by P. Allt, New York, Macmillan, pp. 488-489.
- Young Howard T. (1976) "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa Grimm and J.R.J.", *Hispanic Review*, 44, 1, pp. 1-26.
- Young Howard T. (1980) *The Line in the Margin. JRJ and his Readings in Blake, Shelley, and Yeats*, Madison, University of Wisconsin.
- Young Howard T. (1982) "Lecturas en Moguer: Rossetti y Shakespeare", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Española*, nº 4, pp. 181-188.