

**AMARILLOS REVIVIDOS EN LA POESIA
DE JUAN RAMON JIMENEZ
(A PROPOSITO DE *LEYENDA*)**

Miguel García-Posada

La publicación de *Leyenda*¹, la última, magna antología del quhacer poético de Juan Ramón Jiménez, constituye uno de los grandes acontecimientos literarios de los últimos años. A la luz de este libro, formado por la fabulosa cifra de mil trescientos tres poemas, la figura del poeta adquiere una dimensión gigantesca, que excede, con mucho, si alguna duda subsistía aún, la significación meramente histórica a que algunos, en tiempos no muy lejanos, quisieron reducir el valor de su obra².

Leyenda es un libro de poesía 'revivida', empleando el término querido a su autor. Esta característica fundamental se manifiesta con intensidad variable según los casos. A. Sánchez Romeralo, el benemérito preparador del conjunto, señala con agudeza, en el prólogo introductorio, los rasgos principales de esa tarea *recreadora*, que son, básicamente, una mayor sencillez expresiva, lingüística, que

1 Juan Ramón Jiménez, *Leyenda (1896-1956)*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Editorial, 1978; se citará con la sigla *L*.

Otras abreviaturas:

C: *Canción*, Madrid, Signo, 1936; 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1961.

PL: *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1967, 3ª ed.

TA: *Tercera Antología poética (1898-1953)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1970, 2ª ed. Salvo en *PL*, la cifra que acompaña a estas siglas corresponde al número general de los poemas en cada uno de los libros.

2 Así, José María Castellet (1966: 50-51).

afecta también a la puntuación; transformaciones métricas, y general maestría de las correcciones introducidas. Son puntos vitales todos éstos sobre los que habrá que volver con detenimiento. Particular importancia tienen, en mi opinión, los cambios de tipo métrico, que conducen, con frecuencia, cuando el poema estaba acogido a modelos tradicionales, a una insólita “re-creación” de esa clase de metros, o, caso de que así no fuera, a la transformación del verso en una mágica prosa rítmica. Algo de todo esto era ya conocido por entregas anteriores, pero es ahora cuando se presenta la ocasión de leerlo y gozarlo en su integridad. Como dice acertadamente Sánchez Romeralo (“Prólogo-Epílogo”, p. XXX), los versos de *Leyenda*

tienen la luz, el alto aire, la blancura, la intensidad, el misterio, el ansia de plenitud y de absoluto, la intención mística que poseen los últimos libros del poeta, cuando Juan Ramón Jiménez [...] escribió una de las líricas más altas y más hondas, más totalizadoras de belleza, de nuestro siglo, en cualquier lengua.

Me propongo, en las páginas que siguen, abordar el análisis de uno de estos poemas revividos, “Sus manos amarillas”, que lleva en *Leyenda* el número general 308 y es la composición cuarta de la sección 12 —así hay que denominarla—: “De lo mágico y lo ardiente”. En su momento, el texto se publicó incluido en los *Poemas mágicos y dolientes* (1911) y, con algunas variantes, en *Poesías escojidas* (1917), siendo integrado después, con alguna leve modificación, en la *Segunda Antología poética* (1922)³. Mi objetivo es mostrar el sentido, la dirección estilística, que impulsa al poeta en su recreación del poema. Como tarea previa, se impone interpretar la composición en la versión de la *Segunda Antología*, que en adelante llamaré *S*, reservando la letra *P* para el texto príncipe y la *E* para el de *Poesías escojidas*⁴.

PRIMAVERA AMARILLA

Abril venía, lleno
 todo de flores amarillas:
 amarillo el arroyo,
 amarillo el vallado, la colina,
 el cementerio de los niños
 el huerto aquel donde el amor vivía.

5

3 *Poemas mágicos y dolientes* (1909), Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1911, pp. 31-32; *Poesías escojidas*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1917, pp. 50-51; *Segunda Antología poética (1898-1918)*, Madrid-Barcelona, Calpe, col. Universal, 1922, núm. 106; se reproduce en *TA* 95.

4 Dada la casi total identidad entre *E* y *S*, analizaré algunas variantes de *E* respecto a *P* al abordar el estudio de *S*, con lo que se simplifica y se gana en comodidad.

AMARILLOS REVIVIDOS DE JUAN RAMON JIMENEZ

El sol unjía de amarillo el mundo,
con sus luces caídas;
¡ay, por los lirios áureos,
el agua de oro, tibia; 10
las amarillas mariposas
sobre las rosas amarillas!

Guirnaldas amarillas escalaban
los árboles; el día
era una gracia perfumada de oro, 15
en un dorado despertar de vida.
Entre los huesos de los muertos,
abría Dios sus manos amarillas.

Las variantes que respecto a esta versión ofrecen P y E, son las siguientes:

- 1 Abril galán venía, todo P, E
2 lleno P, E
amarillas... P
4 amarilla la senda, P
6 vivía! P
7 unjía P
el mundo de amarillo P
9 oh, P
10 el agua clara, P
tibia! P
15 de oro P
16 vida... P

El amarillo es el gran color del poema en una letanía tan singular como sorprendente. En la primera estrofa, las flores abribeñas dominan y cubren todo el paisaje, creciendo incluso en el espacio de la muerte, e inundando el ámbito del amor (vs. 5 y 6). En el v. 7, ya en la segunda estrofa, el amarillo se desplaza al sol cuyas luces crepusculares (“caídas”, v. 8) sacralizan el mundo: he ahí el preciso sentido del verbo “unjía”. Los “lirios áureos” del v. 9 son una iteración —metafórica— de las flores amarillas del v. 2, que quedan así precisadas. Perfecta es la recurrencia del arroyo amarillo (v. 3) en el “agua de oro” (v. 10), lo cual explica a satisfacción la desaparición de “clara” —lección de P, ya corregida en E—, además de enlazar “oro” y “áureos”. La noción *oro* queda puesta de relieve, y con ella el sentido de plenitud de la vida a que se asocia en la poesía juanramoniana (Ulibarri, 1962: 208) y que reaparecerá versos más abajo⁵. El glo-

5 El resto de los cambios de E/S poseen, a mi juicio, menos interés. Son métricos, provocados por el reajuste producido por la desaparición de un término juzgado innecesario: así, “galán” (vs. 1-2); léxicos: sustitución de “senda” por “vallado”, puesto que la idea de movimiento, dinamismo, está ya en “arroyo”; sintácticos: modificación del or-

rioso color —para Verdevoye (1957:269) el color por excelencia de Juan Ramón Jiménez— viste también a las mariposas, contempladas en el momento de libar rosas que son gualdas asimismo (vs. 11-12).

Es evidente el valor simbólico esencial de vida que el color tiene al menos en las dos primeras estrofas del poema, sin perjuicio, claro está, de los valores referenciales. Se trata de una vida en plenitud, que llega con “Abril” —“galán”, en *P* y *E*, con la “Primavera amarilla” de flores⁶, de lirios y rosas. La eclosión vital es intensísima, y los primeros cuatro versos de la última estrofa insisten en ella, sin que falte la metáfora sinestésica (v. 15), que nos remite, también, a lirios. Si utilizo el presente, lo hago con absoluta conciencia, ya que, en mi opinión, el imperfecto del poema es claramente atemporal, de acuerdo con una tradición lingüística-literaria, que arranca del *Cantar del Mio Cid* y llega hasta García Lorca. Dada esta atemporalidad, el valor aspectual, durativo, queda incrementado de modo muy notable, haciendo pasar ante nuestros ojos en “tempo lento” la apoteósica secuencia de amarillos.

Todo es “despertar de vida”, júbilo y plenitud de lo terrestre. ¿Prolongan este mismo sentido los dos últimos versos?. Para la señora Palau (1974, t. II : 421), estos son una sorpresa poética y contienen una amplia posibilidad de interpretaciones”, mientras que Verdevoye (1957: 269) se limita a decir que el amarillo “es la vida universal”. Cabe señalar dos elementos esenciales en la consecución de esa sorpresa: el paso de la vida sensible, contemplada en su cenit, al ámbito de lo ultrarreal, y la manifiesta oposición semántica —correlación lingüística de lo anterior— “vida” / “muertos”. Nada, en fin, había hecho presagiar este cierre; ni siquiera la referencia del v. 5⁷, que obedece a la torturadora obsesión juanramoniana de sentir la presencia de la muerte dentro de la vida, dentro de la plenitud⁸. ¿Qué es, pues, este Dios: una divinidad implacable e indiferente al dolor humano, como la que contempla la agonía de “La carbonerilla quemada” “bañándose en su azul de luceros”?⁹. En este caso, el amarillo tendría un valor funerario, de corte emblemático¹⁰. ¿O es, por el contrario, el Dios invocado y aceptado por esta época en todos sus designios y en todas las circunstancias, “entre las rosas”

den de palabras del v. 7, para evitar la asonancia con el v. 5; morfológicos: “ay” en lugar de “oh” por su mayor espontaneidad; y gráficos: “unjía”. Las variantes de puntuación no son en exceso destacables.

- 6 La misma configuración imaginativa, en otro poema del mismo libro: “La primavera torna, amarilla de flores”, *PL*, p. 1086.
- 7 Que es, además, el título exacto de un poema de *Rimas*, *PL*, p. 154.
- 8 Véanse las breves pero enjundiosas palabras que sobre el tema ha escrito G.G. Brown (1971: 127-134). Son sugestivas, aunque no siempre sea posible suscribir sus interpretaciones, las páginas que dedica a la cuestión B. de Pablos (1965; espec. 143-162).
- 9 *TA* 163.
- 10 Como el que parece manifestarse en *TA* 51, donde el poeta se imagina muerto en el campo, un campo exultante, y concluye: “. . . todo/ será mudo y amarillo”. V. n. 17. Con sentido nítido se manifiesta este emblematismo en *TA* 669.

AMARILLOS REVIVIDOS DE JUAN RAMON JIMENEZ

y “entre los cardos”?¹¹. El inmediato contexto de la composición —la sección correspondiente de *Poemas mágicos*, llamada así también— no permite ir demasiado lejos; tampoco el resto del poemario¹².

Tomando el texto como única referencia, entiendo que es plausible una interpretación en sentido positivo de la acción de esas “manos amarillas” de Dios. El gesto de la Divinidad es paternal; las manos de Dios son amarillas porque son manos de vida, lo cual encaja en la más perfecta ortodoxia. Es más: *la imagen antropomórfica de Dios, en el contexto verbal en que aparece, expresa la naturaleza personal de la Divinidad a que se refiere el poeta*. Esta abre sus manos “entre los huesos de los muertos” en acción salvadora, que los redime del total acabamiento: Juan Ramón Jiménez poetiza, en suma, el dogma cristiano de la inmortalidad. Se trata de uno de los raros momentos de la “supervivencia de Dios” (Saz-Orozco, 1966: 83) en la obra juanramoniana. Frente a esta argumentación estrictamente filológica, lingüística, no me parece demasiado fundamentada la posible objeción acerca de la identidad de color de Divinidad y naturaleza, que remitiría a un Dios panteísta, del tipo de “Dios está azul”, de la célebre balada. Esta identidad cromática encuentra su sentido en el común valor simbólico de vida, aunque no de igual rango, conferido a ambas sustancias, y, desde un punto de vista filosófico, podría explicarse por el conocido platonismo del poeta¹³. No casualmente ha escrito Vandercammen (1957: 76) que “los adjetivos de color de los que usa Juan Ramón Jiménez tienen ciertamente como tarea la de pintar las cosas que están detrás de las cosas, aun si tales suposiciones ya aparecen como abstracciones”. Y pone como ejemplo esta composición.

Abordemos ahora el poema revivido; doy en cursiva los términos modificados respecto a *S*.

SUS MANOS AMARILLAS

*Abril de dios venía, lleno todo de gracias amarillas:
amarillo el rebaño, amarilla la llama, la ruina,
el cementerio de los niños, el nido aquel donde el amor ya hervía.*

11 TA 103.

12 Otras referencias contenidas en el libro (*PL*, p. 1060, 1087, 1092 y 1097) no invalidan tal afirmación. Creemos, por tanto, que Díaz-Plaja (1958:170) valora en exceso el contenido de esas invocaciones, o referencias, a Dios, el cual ahí no parece rebasar una cierta dimensión deísta, lo que no es extraño, dada la ya en esta época conflictiva religiosidad del poeta. V. *infra* y nota 13.

13 Sobre el pensamiento religioso y filosófico del poeta, es de indispensable consulta el libro de Carlos del Saz-Orozco (1966). Cf. también, aunque es menos global, Leo R. Cole (1967), así como Paul R. Olson (1967), centrado en la metafísica de Juan Ramón. Tiene valor, sobre todo por la época en que se publica, el estudio de Juan Francisco Alvarez Macías (1962) sobre el Dios de *Animal de fondo*, aunque haya que lamentar las conclusiones biografistas, fuertemente ideologizadas, con que se cierra el trabajo. Por lo que respecta a este poema, Alvarez Macías (p. 41) alude al carácter personal de Dios.

El sol unjía de amarillo el mundo con sus luces caídas;
bajo los espumosos lirios amarillos la tibia agua amarilla, 5
 las amarillas mariposas sobre las pozas amarillas.

Guirnaldas amarillas escalaban los álamos, los céfiros, los pájaros. El día era una *irídea palpitanca* de oro en un dorado despertar de vida.

Entre los huesos de los muertos abría Dios sus manos amarillas.

Veamos, primero, el sentido de los cambios que afectan al contenido. En primer lugar, el título: se traslada —y el dato es importante— el eje de gravitación del poema, de la primavera a las manos de Dios. El “galán” de *P/E* reaparece, pero elevado de rango: adquiere una naturaleza divina, pagana ciertamente, y que no es la única vez que Juan Ramón Jiménez atribuye a abril¹⁴. En este mismo v. 1, “gracias” reemplaza a “flores”; la sustitución metafórica tiene, además, connotaciones más universales.

En el v. 2, los tres términos de *S* han desaparecido: “rebaño” ha sustituido a “arroyo”, probablemente por resultarle al poeta más vivo en su semantismo animal, también más campestre, además de permitir reservar las imágenes acuáticas para la estrofa II; en la sustitución de “vallado” cabe distinguir dos causas: la primera afecta a la repetición de “amarillo”, ya que la expresión femenina adoptada que se acoge al modelo de *P*, evita una cierta monotonía, a más de tener consecuencias de orden fónico, según veremos más adelante; en segundo lugar, “llama” posee un cromatismo implícito que potencia el gran color del texto. Tampoco hay que descartar, en fin, la posibilidad de que las connotaciones de término campestre hayan sido juzgadas innecesarias tras la aparición de “rebaño”. La sustitución de “colina” por “ruina” encuentra su causa en el “contagio” de “cementerio” (v. 3)¹⁵. La última parte de este verso introduce una modificación en verdad genial: la fraylusiana configuración de *S* con su huerto de amor, cede el paso a una impresionante imagen de la pasión amorosa, en la que el tremendo semantismo del verbo es prodigiosamente reforzado por el adverbio: “el nido aquel donde el amor ya hervía”¹⁶. En suma, el poeta ha potenciado la exaltación de la primavera, sin dejar por ello de aumentar la presencia de la caducidad y de la muerte, lo que, en algún sentido, conecta con la nueva orientación imprimida por el cambio de título.

En el v. 5, el amarillo ha desterrado las equivalencias metafóricas “áureos”,

14 “... ¡Oh, qué delicia, / amigo, ser poeta / y esperar, como a un dios, a abril florido!”, *TA* 219.

15 “Ruinas” —recordémoslo— es el título de la sección segunda de los *Poemas mágicos y dolientes*, en cuya composición III hay un verso que dice: “un hastío abrieno de doradas ruinas”, *PL*, p. 1085.

16 Agradezco a mi amigo Mauro Armiño haberme llamado la atención sobre esta presencia de Fray Luis, dos versos del cual anteceden como cita al poema VII de “Ruinas”, *PL*, p. 1089.

“de oro”, reservando el poeta el simbólico metal para la estrofa siguiente. En cambio, se ha incrementado el elemento acuático con el epíteto “espumosos” y, en el v. 6, con la sustitución de “rosas” por “pozas”, que deja a lirios el monopolio floral del poema, además de estar en línea con esa tendencia general en las correcciones a la mayor sencillez, a la menor artificiosidad.

El verso inicial de la estrofa III dota de una dimensión cósmica el escalar de las “guirnaldas”, que afecta no sólo a los “árboles” —lección de *S*—, transmutados ahora en “álamos”, sino incluso a los “céfiros” primaverales y a los “pájaros” —estos últimos no se sabe si móviles o detenidos en las copas de los árboles, aunque la primera lectura parece más sugestiva y segura. La hipérbole es así el procedimiento adecuado a la cosmicidad representada en el poema.

Dada su inclusión en el v. 1, la presencia de “gracia” (v. 15 de *S*) era redundante ahora (v. 8). El poeta ha buscado una nueva metáfora sinestésica para el perfume de los todopoderosos “lirios amarillos, y la ha forjado sobre el neologismo “palpitancia” y el adjetivo “irídea” (de lirio), manteniendo el “oro” final y su posterior iteración (“dorado”).

En el último verso, el poeta ha conservado el enunciado en todos sus términos, incluso en la mayúscula de “Dios”, lo cual, teniendo en cuenta el “dios” del v. 1, es, en mi opinión, un dato precioso en orden a la confirmación de la naturaleza personal de este Dios¹⁷. Destaquemos, finalmente, que el vocablo ‘amarillo’ aparece once veces frente a nueve en *S*.

Todas estas modificaciones son sustanciales, pero no únicas, pues están generosamente acompañadas en otros niveles. Por lo que respecta a la métrica, las mutaciones producidas se han realizado de acuerdo con la ley que suele regir en *Leyenda* estas transformaciones: la rima determina el verso. De este modo, la silva arromanzada de *S* ha dado lugar a una serie de nueve versos con rima asonante (*i-a*). Las tres estrofas se han convertido en cuatro con una intención nítida: llamar aún más la atención sobre la acción de Dios, de acuerdo con el nuevo título. El verso resultante de las transformaciones efectuadas, no es un producto híbrido, y ello no sólo por razones visuales sino también fónicas. Sirva de ejemplo el

queráis, Señor” —citado con anterioridad—, que es ahora revivido, pierde sus mayúsculas y es vaciado de toda trascendencia (*L* 327), continuando lo hecho ya en *Canción* (*C* 87). Lo mismo sucede en “A dios en primavera” —de la misma época que “Lo que Vos queráis...” y publicado en *Canción* (*C* 70; *L* 334). En cambio, mantiene las mayúsculas y su sentido trascendente en “Vélando a Clara” y “Enfermo” (*TA* 132 y 394; *L* 383 y 773). Son muestras raras, aunque no únicas, de la “supervivencia de Dios” a que se ha referido Saz-Orozco (1966) o, en palabras del propio poeta, “recuerdos de días que de cualquier manera son de mi vida” (*TA*, p. 1035). Y si en algunos otros casos asoma la mayúscula, es con intención denigratoria (“La carbonerilla quemada”, *L* 428), o se trata de una divinidad claramente identificable con el Dios panteísta: tal sucede en el poema citado en n. 10, que, revivido, se titula “Cantará el verdón” (*L* 192), en cuyo v. 6 se habla de “Los ojos de Dios brillando con el rocío”, lección ésta que, de modo muy significativo, conoció, en versión anterior, la redacción “los ojos del cielo” (*Poemas revividos del tiempo de Moguer*, Barcelona, Chapultepec, 1963, p. 65).

v. 5, solemne, majestuoso casi, con su acumulación de términos tetrasílabos, el primero de los cuales (“espumosos”) precede a un bisílabo, todo lo cual marca una ruptura clara con la levedad saltarina de los v. 9-10 de *S*. Lo demuestra, a mayor abundamiento, que para llegar al nuevo verso el poeta ha necesitado introducir modificaciones morfológicas y que afectan al modo de la enunciación. Valga también de ejemplo el v. 7, alargado por la pluralidad de estrújulos.

Una prueba más de esta nueva naturaleza de la métrica lo revela el sistema de rimas internas. No son únicamente las procedentes de *S* (vs. 1, 4, 7, 9), que son las menos. Es que el poeta ha trazado una auténtica red de rimas dobles¹⁸, en más de un caso duplicadas en un mismo verso, apoyándose en los siguientes tipos vocálicos: *i-a* (vs. 2, 5, 8), *i-o* (vs. 3 y 5), *ó-a* (v. 6), *á-o* (v. 7). Este último vero, en concreto, acaba registrando tres rimas, aunque no todas posean la misma intensidad. Mención especial merece la conversión de la rima consonante interna de los vs. 11-12 de *S* —“mariposas” / “rosas”— en asonante¹⁹, que tiene otro efecto estilístico claro: hace de “mariposas” el centro de dos paronomasias: “amarillas” / “pozas”. No es la única: aunque más débil hay otra en el v. 5 (“lirios amarillos”). Debe agregarse aún la aliteración en /r/ del v. 8, para lo que ha sido esencial la presencia de “irídea”.

En este campo de la expresividad fónica hay que señalar el tacto exquisito con que Juan Ramón Jiménez ha mantenido alguna iteración fónica de *S*: “llama” (por “vallado”) con respecto a “amarilla”; o cómo ha compensado la desaparición de “arroyo”, que ha sido sustituido por “rebaño”, al cual se ha buscado una resonancia fónica: “ruina”²⁰. En este plano, pues, el poema ofrece una muy trabada red de armónicos sonoros.

Hemos apuntado antes la mayor frecuencia de apariciones del vocablo ‘amarillo’. Su repetición constituye, sin duda, el procedimiento vertebrador del poema. Tiene interés especial, por este motivo, el mayor relieve de la disimetría adjetival del v. 6, que, si procedente de *S*, se manifiesta ahora sobre el fondo de los amarillos en posición simétrica del v. 5.

El poeta ha procedido, pues, en el poema revivido, a una intensificación y potenciación general de los recursos de todo orden. Con todo ello, en realidad, surge otro poema —y ello es evidente desde el punto de vista de la crítica textual—, mucho más grandioso de expresión, mucho más intenso de sentido. La inicial estilística modernista, vigente en la materia poetizada, ha quedado muy atrás, transfigurada, metamorfoseada por la mano del anciano maestro, que alcanza así una creación que puede y debe ser llamada *cósmica*, puesto que no otra cosa supone la integración de mundos y perspectivas a que el poema da cabida. Y al em-

18 Para el concepto, cf. F. Lázaro Carreter (1968: 353).

19 Naturalmente, desde la norma fonológica castellana, norteña, a la que se acoge el hablante andaluz que era el poeta.

20 Me refiero ahora sólo a sustituciones formales, basadas en la posición, al margen ahora de las causas semánticas de las sustituciones, de las cuales nos ocupamos antes.

AMARILLOS REVIVIDOS DE JUAN RAMON JIMENEZ

plear el término no olvidamos que, como Juan Ramón Jiménez dijo, “titular ‘Poema cósmico’ a una cosa que sólo tiene de cósmico el título es tonto. Si es cósmico un poema para qué llamarlo cósmico”²¹. En efecto, así es y así lo demuestra este altísimo poema, tan vasto de horizontes, tan penetrante, también tan nuevo en su literariedad, característica ésta sobre cuya trascendencia no es necesario insistir.

Mayo de 1979: XXI aniversario de la muerte del poeta.

21. Juan Ramón Jiménez. *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera 1977, p. 195. La ocasión con motivo de la que fueron escritas estas palabras, no nos importa ahora.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarez Macías, Juan Francisco** (1962): "J.R.J. y Animal de fondo", Cuadernos del Aula de Cultura/Seminarios de Filosofía e Historia Universal, Facultad de F. y Letras (Un. de Sevilla), pp. 7-48.
- Brown, Gerald G.** (1971): *A Literary History of Spain. The Twentieth Century*; cito por la trad. castellana: *Historia de la literatura española*. El siglo XX, Barcelona, Ariel, 1974.
- Castellet, José María** (1966): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- Cole, Leo R.** (1967): *The Religious Instinct in the Poetry of J.R.J.*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd.
- Díaz Plaja, Guillermo** (1958): *J.R.J. en su poesía*. Madrid, Aguilar.
- Lázaro Carreter, Fernando** (1968): *Diccionario de términos filológicos*, 3ª ed. Madrid, Gredos.
- Olson, Paul, R.** (1967): *Circle of Paradox. Time and Essence in the Poetry of J.R.J.*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins Press.
- Pablos, Basilio de** (1965): *El tiempo en la poesía de J.R.J.*, Madrid, Gredos.
- Palau de Nemes, Graciela** (1974): *Vida y obra de J.R.J. La poesía desnuda*, 2ª ed. Madrid, Gredos, dos tomos.
- Saz-Orozco, Carlos del** (1966): *Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de J.R.J.*, Madrid, Razón y Fe.
- Ulibarri, S. R.** (1962): *El mundo poético de J.R.J. Estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos*. Madrid, Edhigar.
- Vandercammen, Edmond** (1957): "Realidad y abstracción en la obra de J.R.J.", en *La Torre*, núm. 19-20 (t.v.), 1957, pp. 63-87.
- Verdevoeye, Paul** (1957): "Coloripoesía de J.R.J.", en *La Torre* (núms. cito.), pp. 245-282.