



La adaptación de los clásicos: *Platero y yo* contado a los niños

Sara Núñez de la Fuente

Grupo de Investigación ForInterMed. Universidad Nacional de Educación a Distancia  

<https://dx.doi.org/10.5209/dill.103652>

Recibido: 28 de junio de 2025 / Revisado: 3 de septiembre de 2025 / Aceptado: 14 de octubre de 2025

Resumen: *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, es una de las obras más emblemáticas de la literatura española del siglo XX. Su contribución a la renovación formal de la prosa artística, junto con un contenido ligado a la experiencia humana, la haría trascender a numerosos países e idiomas, convirtiéndose en una obra ampliamente difundida en escuelas de todo el mundo a través de fragmentos seleccionados. Además de su inclusión en manuales escolares, la obra juanramoniana ha sido objeto de numerosas adaptaciones destinadas al público infantil y juvenil. Este trabajo pretende, por tanto, contribuir al análisis —necesario y urgente— del tratamiento educativo que ha recibido el clásico a lo largo de más de un siglo. Para ello, se analiza la adaptación de Rosa Navarro Durán. Teniendo en cuenta tanto la complejidad estética, moral y social de la elegía andaluza, como el precepto de fidelidad a los clásicos que orienta la labor de la autora, este libro infantil se presenta como un objeto de estudio particularmente relevante para observar qué personajes, temas o pasajes se transmiten a los primeros lectores, y cuáles se omiten desde la pretensión de conservar la esencialidad del texto original.

Palabras Clave: Literatura infantil; *Platero y yo*; adaptaciones literarias; Juan Ramón Jiménez; Rosa Navarro Durán.

EN The Adaptation of the Classics: *Platero and I Told for Children*

Abstract: *Platero and I*, by Juan Ramón Jiménez, is one of the most emblematic prose poems of 20th-century Spanish literature. Its contribution to the formal renewal of artistic prose, along with content deeply rooted in human experience, allowed it to transcend linguistic and cultural boundaries, becoming a widely disseminated work in schools around the world through selected excerpts. In addition to its inclusion in educational textbooks, Jiménez's work has been the subject of numerous adaptations aimed at children and young readers. This study seeks to contribute to the much-needed and pressing analysis of how this classic has been treated in educational contexts over more than a century. To that end, it examines the adaptation by Rosa Navarro Durán. Taking into account both the aesthetic, moral, and social complexity of the Andalusian elegy and the principle of fidelity to the classics that guides the author's approach, this children's version stands out as a particularly relevant case for exploring which characters, themes, or passages are transmitted to young readers and which are omitted in the effort to preserve the essence of the original text.

Keywords: Children's literature; *Platero and I*; Literary adaptations; Juan Ramón Jiménez; Rosa Navarro Durán.

FR L'adaptation des classiques: *Platero et moi raconté aux enfants*

Résumé : *Platero et moi*, de Juan Ramón Jiménez, est l'un des poèmes en prose les plus emblématiques de la littérature espagnole du XXe siècle. Sa contribution au renouveau formel de la prose artistique, ainsi que son contenu profondément lié à l'expérience humaine, ont permis à l'œuvre de transcender les frontières linguistiques et culturelles, devenant un texte largement diffusé dans les écoles du monde entier à travers des extraits choisis. En plus de son intégration dans les manuels scolaires, l'œuvre de Jiménez a fait l'objet de nombreuses adaptations destinées au jeune public. Ce travail vise ainsi à contribuer à l'analyse — nécessaire et urgente — du traitement éducatif réservé à ce classique depuis plus d'un siècle. Dans ce but, l'étude se concentre sur l'adaptation réalisée par Rosa Navarro Durán. En tenant compte de la complexité esthétique, morale et sociale de cette élégie andalouse, ainsi que du principe de fidélité aux classiques qui guide le

travail de l'auteur, ce livre pour enfants constitue un objet d'étude particulièrement pertinent pour observer quels personnages, thèmes ou passages sont transmis aux jeunes lecteurs, et lesquels sont écartés dans l'intention de préserver l'essence du texte original.

Mots-clés : Littérature de jeunesse ; *Platero et moi* ; Adaptations littéraires ; Juan Ramón Jiménez ; Rosa Navarro Durán.

Sumario: 1. Introducción. 2. Evolución histórica de las reescrituras. 3. Adaptaciones literarias: definición y principales códigos estéticos. 3.1. Adaptaciones literarias de clásicos. 3.2. Cómo adaptar los clásicos: algunas pautas. 4. *Platero y yo* contado a los niños. 4.1. Vínculo con los animales y la naturaleza. 4.2. Costumbrismo. 4.3. Ecos góticos. 4.4. Pasajes excluidos de la adaptación. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

Cómo citar: Núñez de la Fuente, S. (2026). La adaptación de los clásicos: *Platero y yo* contado a los niños. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 38, 203-213.

*Enseñar es siempre enseñar a leer.
Aprender es siempre aprender a leer.
Epílogo a Asnografía*

1. Introducción

Platero y yo emerge de la amplia producción literaria de Juan Ramón Jiménez como una obra maestra. El conjunto de breves estampas que recrean las costumbres de su Moguer natal la convertiría en uno de los poemas en prosa más destacados de la literatura española del siglo XX; una expresión cultural de la época que aún precisa atención investigadora para abordar de forma íntegra la complejidad histórica y social que revela. Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, además de maestro y amigo de Juan Ramón, percibía en *Platero y yo* los valores de la pedagogía y la ética institucionistas de regeneración a través de la naturaleza y la cultura:

Juan Ramón comparte muchos de los principios políticos ginerianos, y los desarrollará más adelante en su *Política poética*. *Platero* está lleno de denuncias constantes a las autoridades (el alcalde, el cura y el guardia civil), a la contaminación por razones económicas y la especulación que no deja casi alternativas a los pobres [Por el contrario] alaba la acción positiva del médico o del maestro, elogia el trabajo bien hecho de la gente sencilla en el campo, y prefiere la soledad a participar en la hipocresía que también existe en su pueblo. (Vázquez Medel, 2014, pp. 73-74)

No obstante, a diferencia del enfoque pesimista y satírico de Unamuno en *Amor y pedagogía* (1902), Baroja en *Camino de perfección* (1902), Azorín en *La voluntad* (1902) o Antonio Machado en *Soledades, Galerías y Otros Poemas* (1907), la elegía andaluza aborda el tema de la educación desde la esencial afirmación de la vida; constituye, en definitiva, una obra profundamente religiosa (desde el sentido gineriano del término), donde la "libertad interior" encierra una honda preocupación ética y social que caracteriza su concepto del modernismo (Predmore, 2023).

Su contribución a la renovación formal de la prosa artística, junto con un contenido que profundiza en la experiencia humana, la haría trascender a numerosos países e idiomas. Casi desde su aparición, en 1914, se usaría para la formación lectora en muchas escuelas del mundo, estableciendo una notable impronta en la memoria de sucesivas generaciones de niños. Sin embargo, los manuales escolares no presentan la obra íntegra, sino una selección de fragmentos basada en razones de distinta índole y no siempre explícitas. El *Platero* que transita los libros escolares acarrea, por tanto, una imagen desfigurada de sus valores esenciales.

Aunque la crueldad, la hipocresía, la injusticia o el sufrimiento forman parte del clásico con un detallismo casi etnográfico, ese otro *Platero* ha sido velado para la gran mayoría de los lectores. Son muy pocos los que han leído la obra completa, y pocos también aquellos que "desprendiéndose de etiquetas, estereotipos y prejuicios, han caído en la cuenta de la complejidad y hondura de esta obra para adultos que también pueden leer los niños" (González-Faraco *et al.*, 2018, sección dos).

Además de su inclusión en manuales escolares, la obra juanramoniana ha sido objeto de numerosas adaptaciones destinadas al público infantil y juvenil. Al igual que las lecturas fragmentarias, esta forma de reescritura constituye un foco de polémica sobre su pertinencia en el marco educativo. Lefevre (1997) advierte que reescribir —tanto si elaboran traducciones, versiones reducidas, antologías u otro tipo de texto— siempre implica adaptar o manipular en cierta medida los originales para ajustarlos a las corrientes ideológicas y poetológicas del momento. No obstante, autoras como Sotomayor Sáez (2005) o Navarro Durán (2013) defienden la importancia de las adaptaciones como medio para transmitir el conocimiento esencial de los clásicos, considerando que no se trata de lecturas definitivas, sino de un primer paso hacia la obra original.

Partiendo de dicha perspectiva, este trabajo estudia las bases constitutivas de la adaptación *Platero y yo*, de Navarro Durán, tras exponer un marco teórico general sobre las reescrituras. El objetivo principal es contribuir al necesario y urgente análisis sobre el tratamiento que ha recibido el clásico, durante más de un siglo, desde la didáctica de la lengua y la literatura. Teniendo en cuenta la complejidad estética, moral y social de la elegía andaluza, así como el precepto de fidelidad a los clásicos que orienta la labor de la autora, este

libro infantil se presenta como un objeto de estudio particularmente relevante. Sin obviar la importancia de un análisis que explore los mecanismos de la adaptación lingüística o el valor comunicativo que adquieren las ilustraciones en el ámbito de la literatura infantil y juvenil, el presente artículo se centra, desde una crítica literaria tematólogica (Troisi, 2020), en los contenidos que han sido adaptados u omitidos para identificar las representaciones sociales y culturales que se transmiten a los primeros lectores.

2. Evolución histórica de las reescrituras

Las interrelaciones culturales se remontan al origen de los tiempos. La historia de la humanidad presenta un complejo tejido de mezclas e intercambios que configura nuestra forma de pensamiento y comportamiento social. Si bien en la actualidad se han intensificado las migraciones y han aumentado las posibilidades de comunicación gracias a la tecnología, Sotomayor Sáez (2005) advierte que sería una ingenuidad considerar la interrelación como un invento de nuestros tiempos. Los cuentos orales constituyen, en este sentido, un ejemplo revelador. La coincidencia temática y estructural entre relatos geográficamente alejados puede responder a la simultaneidad de experiencias. No obstante, también puede deberse a los desplazamientos de sus emisores. Cabe tener en cuenta que los viajes por mar y el conocimiento de pueblos lejanos se atestiguan desde tiempos remotos.

Con los posteriores avances tecnológicos, se diversifican las posibilidades comunicativas. La invención de la imprenta y el consiguiente desarrollo de los medios de producción masiva establecen las bases de las literaturas escritas, que evolucionarían en contacto con los sistemas sociales, lingüísticos, técnicos y educativos que sostienen cada cultura. Desde este enfoque, la creación individual se entiende como un eslabón en una amplia red de interacciones marcadas por influencias mutuas. Cada texto se construye como resultado de un proceso dialogístico en el que intervienen a su vez diversos factores extraliterarios; es decir, las convenciones sociales y estéticas del contexto histórico donde se origina una obra determinan “tanto las características del mensaje como las razones por las que fue creado o la función que implícita o explícitamente se le atribuye” (Sotomayor Sáez, 2005, p. 218).

De esta manera, se explican las diferentes formas de intertextualidad, y, entre ellas, las adaptaciones. La multiplicidad de textos que se reúnen bajo dicho término implica comenzar su estudio desde el marco general de las reescrituras para derivar en la concreción de las adaptaciones infantiles y juveniles. Lefevere (1997) advierte que las reescrituras siempre han existido. Las compilaciones de antologías en la Antigüedad, la ordenación de manuscritos en el Renacimiento para publicar ediciones de clásicos, las críticas literarias del siglo XIX o las traducciones actuales, que favorecen la trascendencia de las obras originales, se revelan como constructos textuales derivados de textos anteriores.

Desde el concepto de intertextualidad de Bajtin, la obra literaria forma parte de un sistema complejo en el que intervienen elementos “extrasistémicos” (históricos, culturales, ideológicos, sociológicos). También, las teorías sociológicas, pragmáticas y de la recepción, al observar cómo se percibe o funciona socialmente una obra, contribuyen a una concepción de la creación literaria que trasciende al ámbito de la autoría individual. No obstante, será Genette, uno de los representantes más destacados del estructuralismo, quien determine de forma más exhaustiva cómo se relacionan unos textos con otros. Entre sus aportaciones, destaca el concepto de hipertextualidad, que apunta a “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (Genette, 1989, p. 14).

Lefevere (1997) señala, asimismo, que los lectores no profesionales cada vez leen más reescrituras en detrimento de las obras originales. Cuando “dicen que han ‘leído’ un libro, lo que quieren decir es que tienen en mente una determinada imagen, un determinado constructo de ese libro” (1997, p. 19), que generalmente se basa en una selección de fragmentos del original incluida, por ejemplo, en antologías para la educación secundaria o universitaria. Sin embargo, esta tendencia se observa desde tiempos pasados. La Versión Autorizada de la Biblia, la versión francesa abreviada del *Fausto* que leyeron Byron y su generación o la poesía china que inventó Ezra Pound para Occidente a partir de poetas “traducidos” se forjan como consistentes eslabones en la cadena de interrelaciones textuales.

3. Adaptaciones literarias: definición y principales códigos estéticos

En el marco global de las reescrituras, se concretan las adaptaciones. Este término se presta a una notable ambigüedad, pues se utiliza para designar transformaciones textuales de distinta naturaleza. Entre ellas se encuentran las adaptaciones cinematográficas, los resúmenes de obras que mantienen el mismo discurso que el hipotexto, las reescrituras de cuentos populares o la configuración amena y atractiva de temas científicos. No obstante, para sentar unas bases de estudio, resulta preciso establecer una definición que integre ese amplio conjunto de realidades literarias. Sin obviar la dificultad que implica identificar los elementos comunes, se considera adecuada la siguiente propuesta de Sotomayor Sáez (2005) basada en la terminología de Genette: “La adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto)” (p. 223). Supone, en definitiva, contar lo mismo de otra manera para facilitar la lectura a un receptor específico; y, “como forma de intertextualidad que es, puede utilizar todo un abanico de procedimientos para el logro de su propósito” (p. 223).

Los niños y jóvenes (junto con el destinatario popular) conforman generalmente el marco de la recepción. La literatura infantil y juvenil se presenta, por tanto, como un espacio destacado de confluencia textual donde las formas y significaciones del imaginario de este colectivo pueden incrementar la riqueza y complejidad de la red dialogística. La particular conformación de estas obras merece especial atención investigadora para

avanzar en el escaso análisis discursivo que aún reciben los relatos para niños y jóvenes. Partiendo de que las diferentes formas comunicativas establecen los fundamentos de la interacción, la reflexión, el avance científico y, en definitiva, la construcción de las sociedades, resulta fundamental analizar los procedimientos literarios que suponen el acceso en la infancia al conocimiento que se articula mediante la abstracción de la lengua escrita.

Entre los mecanismos de adaptación más habituales se encuentran la eliminación de episodios, fragmentos o historias secundarias, la concisión del lenguaje, la primacía del diálogo sobre la narración o del estilo directo sobre el indirecto, la presentación de elementos familiares para el lector, el resumen de la historia, la versificación y la reescritura burlesca o desmitificadora. Otras características, que suponen alicientes para la lectura de forma más explícita, se relacionan con el prestigio del autor, las ilustraciones que complementan el texto, su proximidad con la novela de aventuras o la introducción de personajes del imaginario colectivo, preferiblemente de una edad cercana a la del lector. Cabría añadir las transformaciones de carácter ideológico y de adecuación a la sociedad moderna, que conllevan la supresión de fragmentos considerados inadecuados desde la perspectiva de un nuevo contexto o la incorporación de elementos visuales y audiovisuales junto con el contenido verbal (Sotomayor Sáez, 2005).

La configuración discursiva de las adaptaciones también puede verse influenciada por la complejidad propia de los relatos que se atienen a los cánones establecidos por los teóricos de la literatura infantil, en cuanto a doble destinatario se refiere (lector infantil y crítico adulto), en contraposición con las obras no canónicas, donde el autor se aproxima en mayor medida al habla del niño. La inclusión de significados ambiguos y referencias literarias en el caso de los relatos canónicos “permiten al lector su participación en la construcción abierta de la obra, pero pueden llegar, incluso a obstaculizar su interpretación cuando el lector no coincide con el lector modelo de [Umberto] Eco” (Casanueva Hernández, 2008, p. 33); es decir, un lector ideado por el autor “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (Eco, 1993, p. 80).

Sin embargo, dicha configuración no depende exclusivamente del destinatario. Sotomayor Sáez (2005) señala que las características del hipotexto y el contexto cultural en que se originan las adaptaciones también resultan determinantes. En relación con lo primero, se observa que los cuentos populares y los clásicos —de la literatura universal, de aventuras o infantiles— se reescriben con mayor frecuencia que otros tipos de producciones, y cada uno de ellos orienta la reescritura en un sentido en función de su naturaleza textual; asimismo, el contexto, en relación con lo segundo, favorece unos u otros mecanismos de transformación dependiendo de los valores estéticos predominantes.

3.1. Adaptaciones literarias de clásicos

El foco de este trabajo se sitúa en los clásicos. Se trata de obras que se erigen como referentes de las culturas nacionales. Atravesan el filtro del tiempo en ediciones íntegras y, sobre todo, a través de reescrituras. Su valor como literatura canónica se establece sobre dos pilares fundamentales: “los valores universales que contienen, capaces de trascender toda concreción espacial o temporal, y la forma en que su autor ha sabido expresarlos, es decir, su lenguaje literario” (Sotomayor Sáez, 2005, p. 227). Cerrillo Torremocha (2013) señala que los clásicos deben constituir uno de los pilares de la formación humanística “porque son modelos de escritura literaria, porque son una herencia dejada por nuestros antepasados y porque han contribuido a la formación de un imaginario cultural que ha aportado una peculiar lectura del mundo en sus diferentes épocas” (p. 17). Se trata, en definitiva, de obras que mantienen su valor e interés, contribuyendo a la creación de nuestro bagaje cultural y social (Rodríguez-Chaparro, 2017).

Pese a su trascendencia, los clásicos se vinculan a un determinado marco sociohistórico, y ese distanciamiento implica dificultades de comprensión para los lectores poco cualificados. Los cambios sociales, así como la evolución lingüística y estilística, requieren unos conocimientos más allá del contexto inmediato para acceder a su valor universal. Las adaptaciones pueden cumplir, en este sentido, una lectura de tránsito. En el caso de niños y jóvenes, el acceso al patrimonio literario generalmente se constituye mediante textos adaptados donde predominan las acciones sobre las descripciones y la profundidad psicológica, y cuyos personajes se enfrentan a lo desconocido y misterioso, en consonancia con una etapa vital donde predominan el descubrimiento y el riesgo. Sin embargo, no están exentos de críticas, pues su elaboración conlleva inevitablemente un despojamiento de contenidos que afecta a su expresión literaria. Cerrillo Torremocha (2013) se acoge a este criterio, pero muestra cierta flexibilidad. Aunque la selección de determinados fragmentos “no siempre es fácil de realizar sin ‘falsear’ de algún modo la historia” (p. 22), considera la existencia de buenas adaptaciones que pueden resultar apropiadas para acceder a la obra original como forma de ejercitación previa.

3.2. Cómo adaptar los clásicos: algunas pautas

Tras presentar las características habituales de las adaptaciones para niños y jóvenes, cabe reflexionar, de forma más concreta, sobre los criterios de calidad expuestos por diferentes autores. Tanto la fidelidad a los valores originales como la preservación de su estructura parecen posicionarse como los preceptos que orientan la función del adaptador. La propuesta de Soriano (1995), quien durante un tiempo se muestra en contra de las adaptaciones, revela vestigios de su anterior escepticismo. Aunque las acepta, pues comprende que se sitúan en el marco general de la divulgación, considera necesarias unas exigencias básicas que se enfocan en la importancia de discernir, mediante marcas formales, lo original de lo adaptado: anunciar la adaptación en un sitio visible y con tipografía legible, para que “el lector se entere cuanto antes de que

no está frente a una obra completa (1995, p. 46), utilizar una tipografía diferente en los resúmenes “para que no haya confusión posible entre el texto del autor y el del adaptador” (1995, p. 46) o justificar los principios y métodos de la adaptación en un prefacio o posfacio constituyen pautas que se apoyan en la tácita consideración de la reescritura como un falseamiento que precisa explicaciones.

Sotomayor Sáez (2005) propone, en la misma línea que Soriano (1995), la necesidad de hacer explícita la condición de adaptación por respeto a la creación original. También considera que no debe alterarse el sentido fundamental del hipotexto, ni simplificar la elaboración literaria hasta el punto de que impida avanzar en la construcción de la competencia. Para ello, es imprescindible que el autor de la adaptación conozca a fondo la obra original, pues las modificaciones hechas por cualquiera pueden desembocar en una obra distinta tanto a nivel discursivo como en relación con los valores esenciales. La autora se lamenta de que esto suceda con frecuencia, “sobre todo cuando prevalecen los criterios comerciales sobre cualquier otro y se imponen requisitos previos como número de páginas, adecuación a las características prefijadas de una colección o supresión de contenidos por moral o socialmente censurables” (2005, p. 236).

Navarro Durán (2013), autora de numerosas adaptaciones, insiste, por su parte, en la importancia de respetar el texto original, y para ello no se puede “añadir detalle alguno ni tampoco modificar nada de lo contado” (p. 65). Tras establecer “esta prohibición, este límite” (p. 65), se centra en otras dificultades. Basándose en la unidad de acción aristotélica, advierte que todo relato presenta una estructura, y el proceso de adaptación debe mantenerla con el fin de salvaguardar la unidad y, por tanto, el sentido del original. Desde este parámetro, “es indudable que una adaptación de *Don Quijote* deberá empezar y acabar de la misma forma que le dio Cervantes, y tendrá forzosamente que tener dos partes que comiencen y terminen como en el original” (p. 67).

En las sucesivas adaptaciones del *Quijote*¹, la supresión de los relatos intercalados constituye un procedimiento habitual. Tras determinar qué episodios son indispensables y cuáles pueden suprimirse sin alterar la estructura del hipotexto, Navarro Durán (2013) describe sus propios criterios de selección. La diversión del público al que se dirige la adaptación implica acogerse a los pasajes donde predomine la sucesión de acciones sobre la exposición de reflexiones, así como a aquellos que presenten escenas escatológicas: “ese miedo de Sancho que va a desembocar en la necesidad de hacer aguas mayores lo convierte en episodio indispensable para la diversión de los pequeños lectores [pues] lo asqueroso es materia cómica y de eficacia probada” (2013, p. 68).

La autora también establece como criterio de calidad la selección de fragmentos que, por la sugestión, la belleza estética o el simple pormenor que contienen, merecen preservarse, aunque ocupen un espacio secundario en el hipotexto, como el retrato de la princesa de Francia en *Tirant lo Blanc*, los campos de apios y violetas de *La Odisea* o la perspectiva adolescente de una doncella sobre la pompa heroica de Ricaredo en *La española inglesa*. Este procedimiento puede aplicarse igualmente a los pasajes con valores universales para que los clásicos cumplan la función de educadores. Se deduce, por tanto, la importancia de cierto margen para la labor creativa del adaptador, quien, en pro de la calidad literaria, ejerce de intérprete seleccionando y dando visibilidad a aquellos pasajes externos a la trama principal que considera más sugestivos, éticos o poéticos.

4. PLATERO Y YO CONTADO A LOS NIÑOS

Las teorías de diferentes autores establecen un marco de referencia útil para observar algunas características frecuentes de las adaptaciones infantiles y juveniles, pues visibilizan aquellos aspectos del hipotexto que tienden a mantenerse o reconfigurarse en el proceso de reescritura. Preponderar las acciones sobre las descripciones o reflexiones, enfrentar a los personajes con lo misterioso o desconocido, incidir en las escenas cómicas o reformular el texto en forma de diálogos conforman una serie de pautas habituales; no obstante, se acomodan difícilmente a las obras de carácter poético o reflexivo. Es decir, la variedad de clásicos puede derivar en una amplitud de posibilidades discursivas que precisan análisis rigurosos para alcanzar una visión más completa de esta realidad literaria. Se abre así una propuesta que ahonda en el análisis de las formas narrativas para niños y jóvenes.

La obra adaptada de Navarro Durán constituye una reescritura para niños de la conocida obra de Juan Ramón Jiménez; un clásico en prosa de carácter poético donde ciertos elementos como la acción, las aventuras, lo cómico y los diálogos, resultan escasos o inexistentes. Sin embargo, Navarro Durán es una de las más firmes defensoras del precepto de fidelidad a los textos originales en el ejercicio de la adaptación. Desde esta perspectiva, su libro se convierte en un importante foco de estudio para observar qué aspectos de la obra juanramoniana selecciona u omite para el público infantil procurando mantener sus valores esenciales.

Mientras que el texto original cuenta con 138 capítulos, la adaptación se divide en 60 apartados sin numerar en los que, de manera general, se traslucen sus respectivos capítulos originales. No obstante, también se observan apartados elaborados a partir de dos o tres capítulos del hipotexto, así como modificaciones en algunos títulos individuales que permiten clarificar el contenido. Cabe señalar, a modo de ejemplo, los capítulos I y III (“Platero” y “Juegos del anochecer”), que pasan a unificarse bajo el apartado “Platero”; también los capítulos LXXXV, LXXXVI y LXXXVIII (“El otoño”, “El perro atado” y “Tarde de octubre”), que se reagrupan en “El otoño”. Asimismo, el capítulo IV (“La miga”) o el XXXIX (“Aglae”) se renombran respectivamente como “La escuela” y “El baño de Platero”.

¹ Véase Núñez de la Fuente (2025).

Si bien el vínculo con los animales o la naturaleza constituye un eje fundamental del clásico, el contenido seleccionado para la adaptación trasluce un notable énfasis en la empatía hacia el reino animal, que se engloba en el marco más amplio de la sensibilidad medioambiental. A continuación, le sigue la configuración de personajes infantiles en espacios costumbristas. Mediante estas estampas de carácter poético, se recrean pasajes lúdicos o festivos tradicionalmente asociados con la infancia, así como escenas de carácter social protagonizadas por niños trabajadores que evocan los “tipos” costumbristas decimonónicos. Finalmente, se abre un espacio más acotado para la reminiscencia de la literatura gótica que aborda algunas formas del miedo relacionadas con aquel género. Se desarrollan, en definitiva, tres ejes temáticos fundamentales (vínculo con los animales y la naturaleza, costumbrismo y ecos góticos) que, tras el proceso de adaptación, emergen del clásico y se articulan conformando una secuencia de imágenes poéticas donde se perciben imaginarios infantiles.

4.1. Vínculo con los animales y la naturaleza

En relación con el primer eje, se observan al menos quince² apartados donde predomina el vínculo con los animales gracias a los cuidados, la empatía hacia sus sentimientos o el recuerdo que se resiste a desaparecer tras su muerte. Cabe destacar, a modo de ejemplo, el apartado donde el poeta le saca a Platero una púa de la pata pensando en lo mucho que le duele, y le lleva al arroyo de los lirios amarillos para que el agua corriente le cure la herida: “El agua se la lamía con su larga lengua de cristal, y ya le dolía la mano mucho menos a Platero” (Navarro Durán, 2006, p. 24); tras ello, el animal le da golpes suaves con el hocico como forma de agradecimiento. También destaca el relato de la perra del cazador, que parió cuatro cachorros y la lechera se los quitó para curar a un niño con caldo de perritos:

La pobre perra anduvo como loca buscando a sus cachorros todo el día, entrando y saliendo, yendo por los caminos, subiéndose a las vallas, oliendo a la gente... Casi de noche todavía la vieron aullando como si llorara, sobre unos sacos de carbón. ¡Llamaba a sus perritos! ¡Sabía que, si no los encontraba, se morirían!

Pero lo consiguió por fin [...] Cuatro veces fue y vino la perra durante la noche; y en cada uno de sus largos viajes se trajo a un perrito en la boca. (Navarro Durán, 2006, p. 87)

En cuanto a la rememoración de los animales tras su muerte, además del mítico final de Platero, resulta especialmente sugestivo, desde una perspectiva poética, el apartado donde el viejo canario verde aparece muerto en su jaula. La tristeza por una pérdida que se resiste al olvido se estiliza en forma de idílica unión con una naturaleza que adquiere tintes paradisiacos: “a la primavera el pájaro saldría del corazón de una rosa blanca. Ellos se darían cuenta porque notarían sus alas invisibles por el aire suave de abril. Solo ellos –los niños, Platero y él– oírían su canto secreto, los trinos claros de oro del alma del canario” (Navarro Durán, 2006, p. 120).

Desde la perspectiva de la historia cultural de los animales, el ser humano ha desarrollado experiencias con otras especies que se traducen en diversas representaciones culturales que evolucionan a lo largo del tiempo; y actualmente conforman un objeto de estudio enmarcado en una creciente sensibilidad hacia las cuestiones medioambientales. Morgado García (2011) distingue en este ámbito tres etapas cronológicas fundamentales donde las visiones hegemónicas que las caracterizan nunca desplazan por completo a la anterior. La tercera visión, la afectiva, a la que sitúa tras la etapa simbólica y la positivista, comienza a vislumbrarse hacia el siglo XIX y “se caracterizaría por el intento de establecer un marco de relación más igualitario entre los animales y los seres humanos, a la par que se consolida su papel como iconos del universo infantil” (Morgado García, 2011, p. 19).

Desde un enfoque literario, Colomer (2008) advierte que las historias de animales derivan directamente de las fábulas. No obstante, durante el siglo XIX se amplían sus posibilidades representativas, pasando de su uso como reflejo de los vicios y virtudes humanos a la defensa de los animales, o a la configuración de distintas formas de convivencia con ellos. Entre las representaciones más habituales destacan los animales antropomorfos que sustituyen a la sociedad humana, como en los cuentos de Beatrix Potter, o la descripción realista de ciertas especies que conviven con personajes infantiles o adolescentes para “tratar los sentimientos de afecto, de lealtad o de socialización en general” (Colomer, 2008, p. 89), como *Mi amigo Flicka* de Mary O’ Hara o *Lassie* de Eric Knight.

El libro de Navarro Durán se relaciona, desde el marco teórico que propone Morgado García (2011), con la visión afectiva que establece una relación más igualitaria entre los humanos y los animales, y se asemeja, parcialmente, a las obras que menciona Colomer. No obstante, el carácter poético de la adaptación, que deriva de la naturaleza del hipotexto, también presenta a Platero como una entidad más o menos imprecisa que se despliega como puente entre las realidades sociales y la comprensión de los niños apelando a su reflexión. “La perra y los cuatro perritos” introduce, en este sentido, al burro como un recurso poético, conectado con el imaginario infantil, que conduce la mirada del joven lector hacia el sufrimiento de la perra. A través de un narrador en tercera persona, Platero se constituye como un espacio psicológico indefinido cuyas imágenes son compartidas con el lector:

² “La púa”, “Libertad”, “La sanguijuela”, “El baño de Platero”, “Lord”, “La perra y los cuatro perritos”, “Los toros”, “El Vergel”, “El canario se muere”, “Almirante”, “El alba”, “La muerte de Platero”, “Nostalgia”, “Melancolía” y “Platero de cartón”.

Platero sí conocía a la perra de la que le hablaba un día Juan Ramón, aunque ella no tenía nombre. Era solo la de Lobato, el cazador, su amo. Platero la conocía bien porque la habían encontrado los dos muchas veces por el camino de los Llanos... Si Platero tuviera memoria, sabría perfectamente de qué perra le hablaba su amo: de aquella dorada y blanca como el cielo de mayo cuando se pone el sol entre las nubes. (Navarro Durán, 2006, p. 85)

Aunque la adaptación de Navarro Durán presenta, en definitiva, cierto paralelismo con aquellas obras que conciben una relación más igualitaria entre los humanos y los animales, Platero trasciende poéticamente de su condición animal, e implica, por parte del lector, un alto nivel de abstracción alejado del contexto inmediato y las propias experiencias con otras especies.

El mencionado marco igualitario incluye por extensión una naturaleza estilizada por la resonancia de un lejano *locus amoenus* cuya capacidad semántica configura la psicología de los personajes en una marcada interrelación. En “El invierno” se describe un día de lluvia donde asoma, incluso, cierto carácter animista que late en consonancia con Juan Ramón y Platero: “—Mira esta rosa. Tiene dentro otra rosa de agua. Y al sacudirla —¿ves? —, se le cae la nueva flor brillante, como su alma, y se queda mustia y triste” (Navarro Durán, 2006, p. 160). No obstante, es en “Fuego en los montes” donde, sin eludir el carácter poético de la narración, se percibe, al mismo tiempo, una llamada explícita hacia el cuidado de la naturaleza:

¡Qué miedo da ver el fuego en el monte! En verano, cualquier descuido puede provocar el fuego, que enseguida quema árboles y árboles, y lo deja todo negro, sin vida [...] Era como una pintura roja y negra. A veces brillaba más; otras, lo rojo se hacía casi rosa, del color de la luna que sale. (Navarro Durán, 2006, pp. 91-92)

De Sarlo (2017) advierte que la educación ambiental no radica en nuestro siglo ni pertenece exclusivamente a nuestras latitudes europeas. Cabría remontarse incluso a autores clásicos como Varrón o Catón para hallar ejemplos tempranos. Sin embargo, a partir de los años 60 del siglo XX, se observa un despertar ecológico en las sociedades occidentales incentivado por una serie de amenazas cada vez más visibles, como los animales en peligro de extinción, la contaminación o el agotamiento de los recursos naturales. En el marco educativo de aquellos años, se siente la necesidad de incluir planes de sensibilización que han trascendido hasta nuestros días. No obstante, la literatura infantil y juvenil de temática medioambiental, donde cabría concederle un espacio a la adaptación de *Platero y yo*, constituye “una herramienta extremadamente poderosa que todavía no ha sido utilizada en todo su potencial” (De Sarlo, 2017, p. 220).

4.2. Costumbrismo

Aunque la obra de Juan Ramón Jiménez no se inscribe estrictamente en el marco de la narrativa costumbrista, a través de sus páginas se trasluce un acercamiento descriptivo hacia los habitantes, costumbres y naturaleza de Moguer. Arnáiz Amigo (1983) observa que es, precisamente, el hálito poético lo que diferencia a *Platero y yo* del costumbrismo decimonónico, aunque evoque algunas de sus características esenciales. La fusión estilística deriva, según la autora, en los siguientes rasgos literarios: “Lirismo, profundo humanismo, suave ironía ante los defectos humanos; lo social siempre va envuelto en celajes poéticos; extraordinaria delicadeza de expresión, aun en los momentos más crudos por naturaleza” (1983, p. 65). Arnáiz Amigo (1983) establece, asimismo, una clasificación tripartita de los cuadros costumbristas juanramonianos que pone el foco sobre el Moguer viejo, el Moguer vital y el Moguer espiritual.

Una parte significativa de las escenas costumbristas protagonizadas por niños se enmarcan en el Moguer vital que Navarro Durán reescribe en su adaptación. La alegría infantil de lo cotidiano se articula de forma más evidente en aquellos apartados dedicados a las festividades y los juegos³. De “Los Reyes Magos”, emerge la emoción de los niños por los regalos y el alegre desfile nocturno que capitanea Platero en su papel de camellito. “Carnaval” recrea una atmósfera gélida de la que emana, en poético contraste, la algarazca del pueblo: “Los papelillos redondos de colores iban rodando por la acera, llevados por el viento frío de la tarde. En Moguer todo el mundo iba disfrazado, y la gente se escondía las manos heladas donde podía” (Navarro Durán, 2006, p. 171). Al margen de las escenas festivas, “Las brevas” despliega una estampa lúdica donde el animismo de la naturaleza y la vitalidad infantil confluyen en una acabada armonía poética que exhala ecos míticos:

Cuando llegaron, aún quedaban trozos de noche, de sombra intensa, bajo las higueras que tenían más de cien años. Desde dentro de la oscuridad, bajo las copas de los enormes árboles, se veía la aurora que empezaba a pintar de color rojo el lugar por donde iba a salir el sol [...] Todos corrían como locos a ver quién llegaba antes a las higueras [...] Una breva le dio a Platero [...] Y siguió la batalla de brevas, pero ahora en todas las direcciones. Era un diluvio blando y azul, con esos primeros higos cruzando el aire. (Navarro Durán, 2006, pp. 20-22)

Desde una perspectiva social, el libro infantil recupera del hipotexto niños trabajadores⁴ que rememoran los tipos costumbristas: “Cuando el costumbrismo alcanza su apogeo, es decir, después del 1840, son discernibles en él dos subgéneros que llegarán a tener un carácter perfectamente diferenciado. Son estos el de las ‘escenas’ y el de los ‘tipos’” (Ucelay da Cal, 1951, p. 62). En el ámbito literario infantil y juvenil, se observa cierta analogía con

³ “Platero”, “Las brevas”, “El racimo olvidado” y “La corona de perejil”.

⁴ “La carretilla”, “El pastor” y “Piñones”.

las entrevistas a niños trabajadores que publica Elena Fortún entre 1930-1931 en el suplemento infantil *Gente Menuda* de la revista *Blanco y Negro*. En ellas, Fortún “supo combinar realismo y ficción, además de humor, para hacerlas accesibles a pequeños lectores de vidas más cómodas” (Borrás Llop, 2019, p. 77). En la línea de los “tipos” costumbristas, las entrevistas visibilizan aquellos trabajos infantiles desempeñados en espacios públicos: “vendedores de periódico, castañera, caramelero, traperos” (Borrás Llop, 2019, p. 78).

De forma similar, la adaptación de Navarro Durán presenta algunos pasajes protagonizados por niños trabajadores. En “Piñones”, se recrea una estampa con vendedores ambulantes donde adquiere cierto protagonismo una niña que anuncia a voces su mercancía: “—¡A loj tojtaiiitoooj piñonee...!” (Navarro Durán, 2006, p. 149). “La carretilla”, por su parte, materializa la empatía hacia un personaje infantil mediante un recurso poético fundamental que reclama la atención de los primeros lectores. Las cualidades en cierto modo humanas que se le atribuyen a Platero, en pro de ayudar a una niña que transporta naranjas, constituyen un espacio de encuentro, y consiguientemente reflexión, entre la autora y los niños sobre las dificultades de la protagonista: “Platero podía también ayudar a los demás. Era fuerte y obediente, y un día hizo que una chiquilla dejara de llorar” (Navarro Durán, 2006, p. 65) sacando su carreta y a su borriquillo del barro. Con su alegría todavía llorosa, la niña le ofreció a Juan Ramón dos naranjas. El poeta, agradecido, las cogió. Le dio una al débil borriquillo “y otra a su valiente Platero, como premio por su esfuerzo. ¡También Platero podía ayudar a los demás!” (Navarro Durán, 2006, p. 68).

4.3. Ecos góticos

En relación con la reminiscencia de la literatura gótica, el libro infantil selecciona al menos cuatro apartados donde se distinguen algunos de los esquemas narrativos que sustentan el género. El primero de ellos, “Escalofrío”, presenta un espacio nocturno y lúgubre que asedia los pasos del burro y el poeta: “En los prados dormidos parecía que se veían, entre las zarzamoras, unas cabras negras —¿o no eran cabras?—. Alguien se escondió, sin decir nada, cuando pasó Platero con su dueño” (Navarro Durán, 2006, p. 14). Caminando en silencio, llegaron a la cañada de las Brujas, donde Juan Ramón sufrió un escalofrío; ambos sintieron “miedo de las sombras que se movían en ese lugar de nombre tan misterioso” (Navarro Durán, 2006, p. 16). La escena evoca, en definitiva, una antigua superstición vinculada “al alma de los países mediterráneos y a su ingenuidad e ignorancia” (López Santos, 2024, p. 208). Aunque no aparece ninguna bruja que provoque una transgresión de los límites de lo real, sí se conforma poéticamente su resonancia apelando, en definitiva, a uno de los personajes prototípicos de la literatura gótica.

También destaca “El fantasma”, que trata el tema de la muerte a través del personaje de Anilla la Manteca. Lo que más le divertía a Anilla “era vestirse de fantasma. Se envolvía toda en una sábana, se ponía harina en la cara y dientes de ajo en la boca haciendo ver que eran los suyos” (Navarro Durán, 2006, p. 33). Por la noche, cuando todos estaban medio dormidos, aparecía de repente en la salita por la escalera de mármol con un farol encendido. Su figura blanca, avanzaba lentamente y en silencio provocando mucho miedo, pero nadie dejaba de mirarla. Una terrible noche de septiembre, cuando Juan Ramón aún era un niño, se desató una gran tormenta que sumió al pueblo en una atmósfera lúgubre de carácter casi onírico. Cuando la tormenta cesó y volvieron a la realidad, pudieron ver los muebles del comedor y “se dieron cuenta de que estaban en un sitio distinto al de un momento antes [...] A uno le dolía la cabeza, a otro los ojos, a otro el corazón...” (Navarro Durán, 2006, pp. 34-36). Lentamente se fue alejando la tormenta y salieron para ver qué había pasado. Sobre el suelo, hallaron el cadáver de Anilla la Manteca con su disfraz de fantasma. Aún llevaba el farol encendido en una mano, fatídicamente calcinada por un rayo.

Según López Santos (2020), la esencia de la novela gótica radica en el miedo. Para alcanzar esta función, los escritores abordaban temas prohibidos relacionados con los deseos anulados por la religión; también aquellos reprimidos por la razón ilustrada o los que simplemente no encajaban en la lógica del lector neoclásico, como los deseos ocultos, la maldad, las perversiones sexuales o el contacto con los muertos. Estos temas se articulaban a través de un conocido repertorio de elementos donde lo horrible, sangriento y doloroso, junto con los espacios tenebrosos, las escenas macabras y las descripciones espeluznantes, jugaban un papel primordial. No obstante, el uso recurrente de estos mecanismos desembocaría en una fórmula tipificada que dejaría de impresionar al público, y el género tendría que evolucionar hacia la experimentación con otros elementos narrativos. La adaptación de Navarro Durán se enmarca, por tanto, en un contexto histórico donde el carácter espeluznante de los elementos góticos supone un mero reflejo. La tormenta, el rayo, la inquietante figura de Anilla la Manteca o su funesto final parecen articularse como un conjunto de referencias intertextuales o culturales que evocan a sus predecesores con una finalidad fundamentalmente estilística basada en recrear a los fantasmas literarios del pasado.

En cuanto a “El aljibe”, para comprender su relación con los esquemas narrativos góticos, es preciso detenerse en las características espaciales del antiguo género. López Santos (2020) llama la atención sobre los lugares opresivos donde los personajes sufren una gran ansiedad e inquietud, y, al mismo tiempo, distingue marcos protectores donde esos mismos personajes ven aliviadas todas sus angustias. En la imaginaria gótica, esta doble vertiente se materializaría, de forma respectiva, con el castillo y el convento, es decir, dos de los emblemas más representativos del glorioso pasado medieval. Ambos comparten la particularidad de su hermetismo, y revelan una arquitectura inagotable, con diversas posibilidades que complican la estructura de la trama a través de pasadizos, habitaciones secretas, cementerios o criptas que el lector identifica con el escenario de sus miedos nocturnos.

Si bien “El aljibe” no responde a las características espaciales medievales que inspiraron a los novelistas góticos, sí reconstruye el valor simbólico de aquellos lugares herméticos mediante un depósito de agua subterráneo cuya configuración literaria adquiere connotaciones lúgubres:

[Juan Ramón] Bajó cuando lo vaciaron, hacía ya tiempo. Tenía una galería larga y luego un cuarto pequeñito.

Cuando entró en él, la vela que llevaba se le apagó, y una salamandra, negra y con manchitas amarillas, se le puso en la mano. Sintió en el pecho un frío repentino, como si se le clavara una espada: era el miedo. (Navarro Durán, 2006, p. 50)

Este valor simbólico se hace extensivo a los demás pasadizos del pueblo, entre los que se encuentran el aljibe del patio del Salto del Lobo, formado por una sola pieza de mármol, la galería subterránea de la iglesia o la galería del Hospital, por la que nadie se había atrevido a pasar “porque decían que no se acababa nunca... ¡Cualquiera se iba a meter en un túnel que no acababa! ¿Adónde iría a parar?” (Navarro Durán, 2006, p. 51).

Además de los lugares herméticos, resulta pertinente observar las características espaciales góticas que supondrían la antesala del paisaje romántico. La inmensidad, la oscuridad, la soledad, las alamedas sombrías y secretas, las luces y sombras tenebrosas, y una oscuridad espeluznante, fría, casi apocalíptica, evocan un imaginario infernal donde la sublimidad de la naturaleza entra en tensión dramática con la limitación del espíritu humano. La adaptación de Navarro Durán presenta una resonancia sutil de aquellos paisajes en “El eclipse”, que posteriormente se ve intensificada por el dramatismo de “Tormenta”: “Sentía miedo y un sudor frío en la piel. El terrible cielo no dejaba salir al sol. No había por dónde escapar. Había un silencio total. Y de pronto el trueno sordo retumbó” (Navarro Durán, 2006, p. 99). No se veían los pájaros ni las flores, y “el sol intentaba salir entre las nubes negras. Solo podía pintar el cielo con colores malvas y rosas tristes, sucios, fríos que no acababan de vencer del todo la negrura” (Navarro Durán, 2006, p. 101).

4.4. Pasajes excluidos de la adaptación

Tras observar qué contenidos selecciona Navarro Durán para reescribir *Platero y yo*, es preciso detenerse en aquellos pasajes del hipotexto que no se incluyen en el libro infantil con el fin de profundizar en su análisis discursivo. En contraste con el marco de relación igualitario entre humanos y animales, que adquiere relevancia en la adaptación, la obra juanramoniana revela espacios narrativos donde el sufrimiento animal resulta invisible para sus personajes bajo los eslabones que articulan la progresiva consistencia de las costumbres. “El potro castrado”, “El perro sarnoso”, “Los gallos” o “Frasco Vélez” constituyen cuatro ejemplos significativos en este sentido. No obstante, en todos ellos se trasluce la perspectiva de un narrador que descubre lo latente en forma de poética reivindicación:

el guarda, que en un arranque de mal corazón había sacado la escopeta, disparó contra él. No tuve tiempo de evitarlo. El misero, con el tiro en las entrañas, giró vertiginosamente un momento, en un redondo aullido agudo, y calló muerto bajo una acacia [...] Abatidos por el viento del mar, los eucaliptos lloraban, más reciamente cada vez hacia la tormenta, en el hondo silencio aplastante que la siesta tendía por el campo aún de oro, sobre el perro muerto. (Jiménez, 2023, p. 114)

Aunque “La perra parida”, o “La perra y los cuatro perritos” en la adaptación, manifiestan un trasfondo análogo a los capítulos mencionados, se observa, en este caso, una estructura narrativa que se asemeja en cierta medida a la secuencia de los relatos de tradición oral, asumidos progresivamente por el público infantil. Es decir, la perra que protagoniza la historia alcanza un final dichoso tras sobreponerse a la acción de Salud, quien remite parcialmente al prototípico antagonista. La reescritura de este contenido, próximo al imaginario infantil, junto con la de aquellos capítulos donde el dolor o la muerte de los animales no proviene de la crueldad humana, como “La púa” o “El canario se muere”, forman, en la obra de Navarro Durán, una secuencia narrativa que apela a la protección animal sin detenerse en los pasajes más escabrosos: “los pobres gallos ingleses, dos monstruosas y agrias flores carmines, se despedazaban, cogiéndose los ojos, clavándose, en saltos iguales, los odios de los hombres, rajándose del todo con los espolones con limón... o con veneno” (Jiménez, 2023, p. 153).

La adaptación excluye, bajo el mismo criterio, aquellos capítulos donde la enfermedad (“La tísica”), la pobreza (“Los húngaros”, “Las tres viejas”, “Los gitanos), la tristeza (“Anochecer”) o la muerte (“El niño tonto”, “La niña chica”) revelan, al margen de formas tradicionalmente infantiles, un tratamiento estilístico que suscita la perturbación del lector: “Va al Cabildo, a pedir permiso para acampar, como siempre, tras el cementerio. Ya recuerdo los tenduchos astrosos de los gitanos, con sus hogueras, sus mujeres vistosas, y sus burros moribundos, mordisqueando la muerte, en derredor” (Jiménez, 2023, p. 209).

En el caso concreto de la muerte, a diferencia de “La fantasma”, o “El fantasma” en el libro infantil, su conformación estilística no revela trasuntos góticos, sino la tristeza por la muerte de dos niños, que se articula poéticamente como resistencia que pretende superar al inevitable vacío: “pienso en el niño tonto, que desde la calle de San José se fue al cielo. Estará sentado en su sillita, al lado de las rosas únicas, viendo con sus ojos, abiertos otra vez, el dorado pasar de los gloriosos” (Jiménez, 2023, p. 102); o “En los largos días en que la niña navegó en su cuna alba, río abajo, hacia la muerte, nadie se acordaba de Platero [...] Desde la casa oscura y llena de suspiros, se oía, a veces, la lejana llamada lastimera del amigo” (Jiménez, 2023, 179). Se deduce, por tanto, un criterio selectivo que aboga por el tema de la muerte desde una perspectiva gótica cuyas fórmulas tipificadas han adquirido un notable espacio en el imaginario infantil, y probablemente carecen de la impresión que suscitaba en sus orígenes.

Otro de los temas que no se incluye en la adaptación es el contacto con una naturaleza simbólica de carácter profundamente existencial. Si bien el lirismo de la obra juanramoniana estiliza los diferentes espacios narrativos derivando en una abstracción que se manifiesta en diferentes pasajes del libro infantil, algunos capítulos del hipotexto, como “El pino de la corona”, “El árbol del corral”, “La flor del camino” o “La fuente vieja”, alcanzan la cima de lo etéreo mediante imágenes de la naturaleza que objetivan los pensamientos del poeta y lo envuelven en el flujo interdependiente de la existencia:

¡Qué fuerte me siento siempre que reposo bajo su recuerdo! Es lo único que no ha dejado, al crecer yo, de ser grande, lo único que ha sido mayor cada vez. Cuando le cortaron aquella rama que el huracán le tronchó, me pareció que me habían arrancado un miembro; y, a veces, cuando cualquier dolor me coge de improviso, me parece que le duele al pino de la Corona. (Jiménez, 2023, p. 129)

En relación con la naturaleza, se observa, por tanto, la predilección de Navarro Durán por aquellos pasajes que, si bien, traslucen cierto grado de simbolismo o abstracción, permiten enfocar la mirada del joven lector hacia la sensibilización medioambiental.

También destacan una serie de estampas costumbristas⁵ protagonizadas por celebraciones que, a diferencia de “Los Reyes Magos” o “Carnaval”, se inscriben fundamentalmente en el mundo de los adultos. En el caso de “Judas”, el capítulo recrea una tradición de ciertos pueblos españoles e iberoamericanos que se lleva a cabo en Semana Santa, y consiste en apedrear, destruir o quemar un muñeco que representa a Judas, por su traición a Cristo. “La cencerrada”, por su parte, alude a la costumbre de producir ruidos desapacibles con cencerros, cuernos y otros objetos para burlarse de los viudos la primera noche de sus nuevas bodas:

Ya sabes que doña Camila es tres veces viuda y que tiene sesenta años, y que Satanás, viudo también, aunque una sola vez [...] Tres días, Platero, durará la cencerrada. Luego, cada vecina se irá llevando del altar de la plazoleta, ante el que, alumbradas las imágenes, bailan los borrachos, lo que es suyo. (Jiménez, 2023, p. 208)

Además, se excluyen varios capítulos como “Don José, el cura”, “Darbón” o “La escama”, donde, al margen de las celebraciones mencionadas, también toma relevancia el protagonismo de los adultos.

5. Conclusiones

Desde una perspectiva histórica, los textos se observan como resultado de un proceso dialogístico en el que influyen, al mismo tiempo, diversos factores extraliterarios determinados por el contexto histórico donde se originan las obras. De esta forma se explica la intertextualidad, y, por tanto, las adaptaciones. Aunque se trata de un término ambiguo, que puede referirse a diferentes tipos de transformaciones textuales, este trabajo se focaliza en las reescrituras de clásicos en el marco de la literatura infantil y juvenil, es decir, en las transformaciones discursivas que pretenden aproximar el legado literario a un receptor específico.

Tras analizar las características de las adaptaciones para niños y jóvenes que exponen diferentes autores, se observan algunos puntos esenciales como la primacía de las acciones sobre las descripciones o reflexiones, el enfrentamiento de los personajes con lo misterioso o desconocido, la comicidad o la reformulación del texto en forma dialógica. Sin embargo, la diversidad de clásicos permite derivar en una amplitud de posibilidades discursivas destinadas a los primeros lectores que merecen atención investigadora para profundizar en esta realidad literaria. Navarro Durán adapta un clásico reflexivo y poético desde el precepto de la fidelidad al original; *Platero y yo* contado a los niños se erige, por tanto, como un relevante objeto de estudio para observar cómo reescribe el hipotexto en ausencia de las características recurrentes señaladas.

En primer lugar, se observa una notable empatía hacia el reino animal que se inscribe en el marco de la sensibilidad medioambiental. Además de visibilizar relaciones igualitarias entre personas y animales, se advierte una focalización hacia el carácter interdependiente del ser humano y la naturaleza bajo el que subyace una acabada armonía que precisa altas cotas de mutua delicadeza para mantener su equilibrio. Asimismo, el carácter poético de la obra original implica la trascendencia de cierto grado de abstracción al libro adaptado. En determinados pasajes del texto infantil, se vislumbran configuraciones naturales o zoomorfas cuyo realismo se desvanece en pro del simbolismo, lo que deriva en conceptos complejos que requieren un distanciamiento del contexto inmediato por parte del lector. Se deduce, por tanto, cierta dificultad para destinar la obra juanramoniana a los primeros lectores, así como la necesidad de una formación literaria sólida que permita al niño acceder a los valores universales que se revelan en la adaptación.

Cabe destacar, en segundo lugar, la resonancia costumbrista que destila el hipotexto. Esta influencia se muestra en la adaptación a través de estampas lúdicas o festivas protagonizadas por niños, y mediante la selección de personajes infantiles trabajadores que se relacionan con el subgénero de los tipos, como la vendedora de piñones o la transportista de naranjas. Estos pasajes evocan las historias realistas de protagonista infantil (Colomer, 2008) que, a partir del siglo XIX, comienzan a expresar una creciente preocupación por las repercusiones de la urbanización y la industrialización en la infancia. Mientras una parte de la población infantil se iniciaba en la escuela obligatoria, otra parte accedía a las minas, las fábricas o las calles de las grandes ciudades. En el ámbito literario, esta situación se tradujo en cierta compasión social, al mismo tiempo que se idealizaban los rasgos de inocencia propios de esta etapa vital. No obstante, tanto en la obra de Juan Ramón Jiménez como en la adaptación de Navarro Durán, el hálito poético se hace notar en sus vertientes más sociales resultando en una fusión estilística que describe la realidad de Moguer, y a sus personajes infantiles, desde el lirismo.

En tercer lugar, se observan una serie de esquemas narrativos que rememoran la novela gótica. Aunque los temas del antiguo género se articulan a través de elementos vinculados con el miedo, marcados por lo espeluznante, doloroso o sangriento, su uso continuado mitigaría la impresión que suscitaba en sus inicios, dando lugar a fórmulas tipificadas. La selección y adaptación de pasajes con trasuntos góticos se inscribe, por tanto, en un marco histórico donde el vínculo con aquel género constituye una búsqueda estilística de referentes culturales, depurados del miedo original, que progresivamente vienen formando parte de la

⁵ “Judas”, “El Rocío”, “Corpus”, “Domingo”, “Los fuegos” y “Cencerrada”.

imaginería infantil; y que permiten, en definitiva, la familiarización con un patrimonio literario desde las particularidades del nuevo contexto de recepción.

Finalmente, con el objetivo de profundizar en la comprensión de los criterios configuradores del texto adaptado, se visibilizan aquellos pasajes del clásico que se excluyen del libro infantil. Se llama la atención sobre los capítulos donde el sufrimiento animal, la enfermedad, la pobreza, la tristeza o la muerte adquieren un tratamiento literario marcado por la crudeza, que se aleja, a su vez, de los esquemas narrativos tradicionalmente asociados con la literatura para niños. También se hace referencia a elementos de la naturaleza que alcanzan un elevado nivel de simbolismo. Si bien el carácter simbólico resulta inherente a la obra juanramoniana, y, por ende, a diferentes momentos de la adaptación, Navarro Durán evita alejarse en exceso de lo tangible en su obra. Se advierte, por último, la omisión de determinados capítulos donde cobran protagonismo las costumbres o vivencias de los adultos.

Platero y yo contado a los niños constituye, en definitiva, una adaptación derivada de una lectura atenta y minuciosa del texto original. Aunque el libro infantil atesora valores esenciales del clásico, tanto de carácter ético como poético, todo proceso de reescritura conlleva una selección de contenidos en detrimento de otros que imposibilita cumplir de forma íntegra el principio de fidelidad. Se observa, en este sentido, la omisión de pasajes que favorecen la perturbación del lector, en consonancia con los manuales escolares señalados en la introducción, también aquellos que alcanzan un elevado nivel de abstracción o que sitúan al adulto como único protagonista.

La autora da mayor visibilidad, por el contrario, a los temas y personajes que tradicionalmente se vinculan con los niños, como el afecto hacia los animales, las fiestas y los juegos; también aborda la cuestión del cuidado medioambiental desde una función educadora; y manifiesta una imaginería gótica que, lejos de sus fundamentos originales, conecta con el universo infantil.

6. Bibliografía

- Arnáiz Amigo, Palmira (1983). Costumbrismo y poesía en *Platero y yo*. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 25(28), 65-68.
- Borrás Llop, José María (2019). Introducción a *Lo que cuentan los niños*. *Entrevistas a niños trabajadores* de Elena Fortún. Renacimiento.
- Casanueva Hernández, Margarita (2008). El texto literario y el receptor infantil y juvenil. *Tabanque: Revista Pedagógica*, 21, 25-38.
- Cerrillo Torremocha, Pedro César (2013). Canon literario, canon escolar y canon oculto. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 18, 17-31.
- Colomer, Teresa (2008). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Síntesis.
- De Sarlo, Giulia (2017). El despertar de la conciencia ecológica a través de la literatura infantil y juvenil. *Didáctica de la literatura y educación medioambiental. CTS Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 12(35), 217-228.
- Eco, Umberto (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (trad. Ricardo Pochtar). Lumen.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- González Faraco, Juan Carlos; Jiménez Vicioso, Juan Ramón; y Pérez Moreno, Heliodoro M. (2018). *Asnografía: Juan Ramón Jiménez en la cultura escolar española*. Universidad de Huelva.
- Jiménez, Juan Ramón (2023). *Platero y yo*. Cátedra.
- Lefevre, André (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Colegio de España.
- López Santos, Miriam (2020). *Las llaves para el castillo: claves interpretativas de la novela gótica*. Peter Lang.
- López Santos, Miriam (2024). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Universidad de León.
- Morgado García, Arturo Jesús (2011). Una visión cultural de los animales. En Arturo Jesús Morgado García y José Joaquín Rodríguez Moreno (Coords.), *Los animales en la historia y en la cultura* (pp. 13-41). Universidad de Cádiz.
- Navarro Durán, Rosa (2006). *Platero y yo de Juan Ramón Jiménez contado a los niños*. Edebé.
- Navarro Durán, Rosa (2013). La salvación de los clásicos: Las adaptaciones fieles al original. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 18, 63-75.
- Núñez de la Fuente, Sara (2025). La adaptación de los clásicos: El *Quijote* en Educación Infantil. En María Luz Cacheiro González, Ernesto López Gómez y Raúl González Fernández (Coords.), *Innovar en Educación Infantil: de la teoría a la práctica* (pp. 111-131). Narcea.
- Predmore, Michael P. (2023). Introducción a *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. (pp. 11-68). Cátedra.
- Rodríguez-Chaparro L. (2017). Las adaptaciones de clásicos de la Literatura Universal para Educación Primaria: análisis cualitativo / The adaptations of classic of the Universal Literature for Primary Education: a qualitative analysis. *Revista Fuentes*, 19(1), 85-101. <http://dx.doi.org/10.12795/revistafuentes.2017.19.1.05>
- Soriano, Marc (2010). *La literatura para niños y jóvenes*. Colihue.
- Sotomayor Sáez, María Victoria (2005). Literatura, sociedad, educación. Las adaptaciones literarias. *Revista de Educación, Extra 1*, 217-238.
- Troisi, Salvatore Cristian (2020). Tematología consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4, 571-598. <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.024>
- Ucelay Da Cal, Margarita (1951). *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844): estudio de un género costumbrista*. El Colegio de México.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2014). *Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez, y el ideal educativo de Francisco Giner de los Ríos*. Universidad de Sevilla.