

## ASCENSIÓN Y CAÍDA EN LA POESÍA AMOROSA DE PEDRO SALINAS

ADRIANA MARTINS-FRIAS  
*Universidad de Navarra*

### RESUMEN:

Las dinámicas del ascenso y del descenso marcan parte de la estructura poemática en las obras de Pedro Salinas *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*. En este artículo, tras hacer un breve recorrido por la tradición literaria del motivo de la elevación y la caída (se hace referencia a la poesía mística, al neoplatonismo, a los mitos de Ícaro y del ángel caído, a la poesía romántica y a la poesía de Baudelaire), se analizan los elementos ascendentes y descendentes presentes en algunos poemas de esta trilogía amorosa. Así, el yo lírico, que aspira a alcanzar la plenitud de su amor, expresada a través de esa elevación hacia las alturas, será también consciente de la imposibilidad del mismo y de su fracaso final, indicado con el descenso. Este movimiento no debe entenderse como lineal pues después de momentos de máxima elevación, surgen otros de declive; pero cuando parece que todo va a acabar, de nuevo se vuela desesperadamente hacia las alturas. Sin embargo, y como se verá de manera más acentuada en *Largo Lamento*, a pesar de la lucha del yo lírico por la salvación de su amor, el fracaso y la caída resultarán inevitables.

### PALABRAS CLAVE:

Pedro Salinas. Poesía amorosa. Ascensión. Caída. Estructura poemática. Ícaro. Ángel caído.

### ABSTRACT:

Dynamics of raising and falling mark part of the poematic structure in Pedro Salinas' works *La voz a ti debida*, *Razón de amor* and *Largo lamento*. In this article, after going through the motif of ascent and fall in the literary tradition (reference is made to mystic literature, Neoplatonism, the myths of Icarus and of the fallen angel, romantic poetry and Baudelaire's poetry), the raising and falling elements present in some of the poems of this love trilogy are analyzed. The lyric «I», who wants to reach the fullness of his love (which is related with the raising), is also aware of his impossibility and failure to achieve his aim (indicated with the falling). This movement should't be understood as linear since after moments of highest elevation, others of falling arise; but, when everything seems to finish, the flight to heights appears again. However, as it will be showed clearly in *Largo Lamento*, despite the struggle of the lyric «I» to save his love, failure and fall turn out to be unavoidable.

### KEY WORDS:

Pedro Salinas. Love poetry. Raising. Fall. Poematic structure. Icarus. Fallen angel.

La trilogía de Pedro Salinas compuesta por *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento* es, sin duda, uno de los mejores cantos al amor de la poesía española del siglo XX. Estas tres obras presentan el desarrollo de una relación amorosa caracterizado por la seguridad, la exaltación y la plenitud del amor o por la inestabilidad, la amenaza inminente y el fracaso último del mismo. Toda esta evolución viene marcada por un cierto dinamismo que implica, por un lado, un movimiento de ascenso identificado con el cénit del amor y, por otro, un movimiento de descenso provocado por su final. Ya Dámaso Alonso, a propósito de *La voz a ti debida*, apreciaba dos vertientes:

la que viene de la nada, en donde estaba en potencia el amante antes del amor (la nada o el amor; la poesía o la nada), y lleva a la gloria de la unión, y la, en este caso mucho más larga, que cae desde esa altura a la desolación frente a las sombras. Este «crescendo» y este «diminuendo» son, pues, a mi entender, elementos esenciales de la estructura poemática del libro de Salinas, son su línea musical, superpuesta, claro está, al tema e inseparablemente unida a éste. (1962: 140)

En efecto, la elevación y el descenso son mecanismos que articulan, en parte, la estructura poemática de la trilogía amorosa. No es que el yo lírico siga un camino de ascensión progresiva hacia una cima que, una vez encumbrada, comienza a descender precipitadamente, sino que hay una mayor discontinuidad: los momentos de máxima elevación están seguidos por episodios de declive y cuando parece que todo va a acabar, de nuevo alza el vuelo hacia las alturas. No habría sido lo mismo si se hubiese seguido una progresión lineal, sin altibajos constantes; inevitablemente, la inseguridad y el desequilibrio forman parte del ser humano y, por tanto, el ritmo desigual que caracteriza estas obras las dota de cierta verosimilitud.

Son varios los elementos que muestran ese «crescendo» y «diminuendo» en la obra de Salinas. En este estudio trataré de señalar algunos de ellos mediante el análisis de varios fragmentos de poemas. Ahora bien, antes de comenzar, considero necesario dialogar con la tradición literaria para así poder explicar, de manera más clara, el dinamismo presente en esta trilogía.

### **Ascensión y caída en la tradición literaria**

Para su poesía, Salinas toma de la tradición la idea de la elevación y la caída, añadiendo también elementos propios de su modernidad. Por tanto, es pertinente seña-

lar algunos momentos en los que se trató este motivo literario para comprender, con mayor profundidad, cómo se articula en la obra saliniana.

A nadie se le oculta que la dinámica del ascenso está tradicionalmente ligada a la poesía mística. En múltiples ocasiones, el yo místico recurre al vuelo o a otros elementos relacionados con él para expresar su anhelo por alcanzar a Dios, situado en lo alto. Recuérdense los versos de santa Teresa (2009: 899) «Si estáis, Amado mío, en las alturas, / dadme alas con que suba adonde estáis» o los de san Juan (2009: 17) «Tras de un amoroso lance, / y no de esperanza falto, / volé tan alto, tan alto / que le di a la caza alcance». Salinas bebe, en parte, de ellos pues en su poesía, la mayor aspiración es lograr la plenitud del amor, escalar hacia su amada. Sin embargo, como se verá más tarde, a diferencia de los versos de san Juan en los que se da «a la caza alcance», en los de Salinas la amada está tan alta, tan distante, que es imposible alcanzarla; esto le lleva, en consecuencia, al fracaso de su amor.

Igualmente, el neoplatonismo dentro del código petrarquista incluía ese deseo de elevación, en este caso, hacia la amada. No obstante, ella, caracterizada por su crueldad y frialdad, causaba un gran sufrimiento en el amante que no lograba alcanzar la plenitud de su amor. En relación con esto, quiero también traer a colación el mito clásico de Ícaro por el dinamismo de ascenso y caída que le caracteriza. Presente no solo en las *Metamorfosis* de Ovidio (2001: VIII) sino también en el *Ars Amandi* (2008: II, vv. 21-99), adoptó a lo largo de la historia de la literatura diversas interpretaciones siendo, quizás, la más conocida aquella que identifica a Ícaro como un símbolo de ambición, orgullo exagerado o desmesura. Ahora bien, este mito también se usó dentro del código petrarquista para describir el amor que ignora las limitaciones del ser humano y hace que el amante se vea atraído por la amada o por su belleza, generalmente identificadas con la luz o el sol. A pesar de que el enamorado ve la caída de Ícaro como una advertencia, persiste en su intención de ascender y no aceptar la distancia de su amada, muchas veces demasiado idealizada.

El estudio de Turner (1977) es de gran ayuda para comprender la evolución de este relato mitológico durante el Renacimiento español. Garcilaso, en su soneto XII, escribe la que sería la primera referencia en la lírica española a Ícaro. Como apunta Turner,

in Garcilaso [...] the lover sees the parallel between the fates of Icarus and Phaeton and the perilous course upon which he has embarked. His own instincts also warn him that he is in danger and yet he is powerless to desist. (1977: 59)

Así, a pesar de ver el peligro de la caída y de verse «o muy aventurado o muy medroso» (v. 6), el yo lírico del soneto de Garcilaso es incapaz de ser prudente y

abandonar su conquista amorosa. Además, nótese en el soneto la referencia al miedo por caer y a la confusión que esto provoca en el amante.

De esta manera, vista la referencia al mito de Ícaro en el Renacimiento, creo que es posible percibir en la poesía de Pedro Salinas un movimiento «icáreo» de lucha por ascender hacia la amada y de resistencia a la caída, implícita en muchos de los versos. Así lo ve también Vallejo Forés, quien comenta que

el afán de ascensión presupone en muchos de los poemas de la trilogía, la conciencia de la caída fatal, ante la imposibilidad de la relación amorosa. Pero la conciencia de esa «caída» trae consigo la lucha por una mayor ascensión, junto con el dinamismo y la celebridad del canto poético. (1997: 791)<sup>1</sup>

El poeta acoge la estética clásica, sabrá aprovechar «el ideal permanente» del mito y lo actualizará en su propia realidad (Vallejo Forés, 1997: 484-485). Recuérdese que el relato mítico, como es sabido, no es una estructura cerrada y definitiva sino que, como dice Brunel, goza de cierta «flexibilidad» y es susceptible de recibir modificaciones<sup>2</sup>. Así, en la Generación del 27 llama la atención

la búsqueda de un nuevo lenguaje que combine la modernidad anterior con un «neoprimativismo» y un «neobarroquismo». [...] la Generación de 1927 comprendía que el mito une a los hombres por encima de la razón y que sirve para expresar las ansias y esperanzas que surgen de los niveles más hondos del inconsciente colectivo. Comprendía también que la más alta misión de la poesía es evocar en su subestructura una mitología usable para reorganizar el aparente caos en que se encuentra existiendo el hombre moderno. (Crispin, 1978: 107-108)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vallejo Forés incluye en su estudio un apartado sobre la caída de Ícaro en la poesía de Salinas, al que remito para más información.

<sup>2</sup> «Je n'emploi "flexibilité", encore une fois, que comme une approximation pour une réalité difficile à saisir. Le mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont ce text lui-même est fait. [...] Au syncrétisme mythique, bien connu des mythologues, se substitue ici un syncrétisme poétique dont l'écrivain est apparemment le seul responsable. Sa mémoire est maîtresse d'oubli» (Brunel, 1992: 77). Y más adelante: «susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte» (79). Para el estudio de la mitología en la literatura contemporánea véanse los trabajos de Lasso de la Vega, 1967, Cristóbal, 1990, así como la bibliografía recogida en Cristóbal, 2000 y las entradas del Diccionario de Harrauer, 2008.

<sup>3</sup> Para más información sobre el mito en Pedro Salinas remito a Price, 1984.

Además del de Ícaro, existen otros mitos que tratan el tema de la caída. Tal es el caso del mito del ángel caído<sup>4</sup>. Isaías (14, 12-15) dice en sus versos:

¡Cómo has caído de los cielos. / Lucero, hijo de la Aurora! / ¡Has sido abatido a tierra, / dominador de las naciones! / Tú que habías dicho en tu corazón: / «Al cielo voy a subir, / por encima de las estrellas de Dios / alzaré mi trono, / y me sentaré en el Monte de la Reunión, / en el extremo norte. / Subiré a las alturas del nublado, / me asemejaré al Altísimo.» ¡Ya! al seol has sido precipitado / a lo más hondo del pozo.

Es cierto que se pueden observar en la poesía de Salinas las alusiones al paraíso perdido y a la caída, temas relacionados con este motivo bíblico. De cualquier modo, Ícaro y Lucifer comparten la misma estructura de ascenso-descenso y ambos caen por causas similares: ambición, soberbia, vanidad.

Así pues, el tema de la caída icárea se identifica con la caída angélica, motivo que fue también recurrente en la poesía romántica<sup>5</sup>. Quisiera destacar, en particular la obra de Shelley *Epipsychidion*, de donde Salinas toma la cita del comienzo a *La voz a ti debida*. En este largo poema, Shelley entiende el amor como fuerza liberadora y desea el encuentro total con su amada, absoluta deidad. El poeta inglés recrea un lugar paradisíaco en el que ese amor es posible, y que encuentra su eco en la obra del autor español. Sin embargo, el anhelo de plenitud en *Epipsychidion* no llega a cumplirse porque, al final, resulta imposible satisfacerlo. Ante esto, surge una sensación de desilusión, fracaso y de caída, tal y como se puede observar en los últimos versos de la obra:

Woe is me !  
The winged words on which my soul would pierce  
Into the height of love's rare Universe,  
Are chains of lead around its flight of fire  
I pant, I sink, I tremble, I expire!  
(vv. 587-591)

<sup>4</sup> Para más detalle sobre el mito del ángel caído, ver Losada, 1995 y 2008. Cervera Salinas también apunta algunas líneas sobre el mito poético de la caída angélica: «Íntimamente [sic] aunada a la culpa de timbre existencialista, o al pecado de signo original, de estirpe hebrea, la caída supuso la plasmación de una imagen negativa: pérdida, destierro, desposesión. El resultado de la tentación adánica no es otro que el de la caída, primera de una serie larga y tan infinita como la propia naturaleza humana, aquella que propició la decisión de Yavé Dios al arrojar a Adán del «jardín del Edén», a labrar la tierra de que había sido tomado» (1996: 476).

<sup>5</sup> Acerca del mito de ángel caído en la literatura francesa e inglesa, ver Losada, 1995 y Lennartz, 2009, respectivamente.

Como se verá más tarde, en la poesía amorosa de Salinas también está presente ese deseo de encuentro con la amada-diosa. No obstante, no es posible alcanzar esa meta por lo que se suceden, de la misma forma que en *Epipsychidion*, el fracaso y la caída finales. Más adelante, este sentimiento de desilusión, la falta de confianza en el hombre por alcanzar la plenitud en lo alto y la idea de la inevitable caída icárea del ser humano estarán presentes en poemas como *L'albatros* o *Les plaintes d'un Icare* de Baudelaire (2008)<sup>6</sup>. También adoptará Salinas ese tono pesimista: no hay aquí una firme convicción sobre el alcance del amor (al menos en la vida real), sino solo una conciencia constante de la pérdida del mismo. Es verdad que los amantes anhelan reiteradamente la eternidad, pero en un plano simbólico que resalta la perseverancia del hombre por querer alcanzar, en muchas ocasiones, algo que sabe imposible<sup>7</sup>.

### Ascensión y caída en la poesía de Salinas

Una vez hecho este breve análisis del motivo del ascenso y la caída en la tradición literaria, apuntaré algunos fragmentos de poemas o poemas completos de la obra saliniana que muestren de manera más clara este movimiento del que hablo.

Para comenzar, me parece pertinente señalar algunos de los elementos de carácter ascendente o descendente más recurrentes de la trilogía amorosa.

Como ya apunté antes, el yo lírico de estas obras busca su plenitud y perfectibilidad humana a través del amor con la amada, un amor visto como realidad superior que para ser alcanzado implica un cierto dinamismo ascensional<sup>8</sup>. Además, la amada se presenta como distante, alejada, leve, idealizada y divinizada por el amante, que vive su amor por ella en un mundo reinado por el sueño y al margen de la realidad. Así, como indica Blecua, de estas características

<sup>6</sup> Sobre el poema *L'albatros*, Cervera Salinas señala que «cuando, ya en el siglo XIX, Charles Baudelaire quiere perfilar mediante imagen simbólica la inadaptada marginalidad social y espiritual del poeta contemporáneo, recurre al albatros caído en la cubierta de un barco, de alas gigantescas y torpes, incapaz de caminar, en virtud, precisamente, de su naturaleza etérea neutralizada en la inutilidad de sus alas» (1996: 476).

<sup>7</sup> Apunta McLaughlin: «The decisive element in Salinas's development is that although failure in love teaches him a wider truth, that the search for self-expression in love can lead to a personal/artistic impasse, he is unable to accept such a lesson in a positive spirit and turn, resignedly, to search for alternative modes of relationship in the quest for transcendence» (1986: 68).

<sup>8</sup> Vallejo Forés recoge la siguiente afirmación: «El amor no es una fuerza fija y estática, algo que está ahí y se toma como es sino algo que se vive [sic] se hace de uno, se empuja, hacia la perfección» (1997: 747).

derivarán una serie de notas estilísticas, todas referidas a la idea de ascensión luminosa. Cualquier lector de Pedro Salinas habrá notado inmediatamente una serie de imágenes, metáforas y palabras de tipo ascensionista, luminosas y etéreas. Todo tiende hacia la huida de la realidad. (1977: 160).

En efecto, la amada, al estilo de la *donna* renacentista, se presenta generalmente en lo alto:

*Tu tarea  
es llevar tu vida en alto,  
jugar con ella, lanzarla  
como una voz a las nubes,  
a que recoja las luces  
que se nos marcharon ya.<sup>9</sup>  
(La voz, vv. 912-917)*

y el amor se representa suspendido, sin estabilidad, sin apoyo o en vilo:

*Que en algo, sí, y en alguien  
se tiene que cumplir  
este amor que inventamos  
sin tierra ni sin fecha  
donde posarse ahora:  
el gran amor en vilo.  
(La voz, vv. 2338-2343)*

Por ello, opino que la idea de ascensión se relaciona, en muchas ocasiones, con el «vuelo» hacia el cénit del amor o la plenitud junto a la amada. Ese «vuelo» se expresa en varios poemas mediante el empleo de elementos de carácter ascensional tales como: las alas que, según Durand (1969: 144), son el elemento ascensional por excelencia; el aire, que resume de alguna manera todas las cualidades de elevación (Durand, 1969: 199); la luz, unida «universalmente» a la ascensión (Durand, 1969:163) y en relación con la idea neoplatónica que semejaba la amada al sol<sup>10</sup>; las «auroras», los «rayos», o las «estrellas», palabras claves en la poesía de Salinas, puesto que «tienen como denominador común su virtualidad luminosa y suponen el máximo exponente de la verticalidad con valor espiritualizante» (Vallejo Forés,

<sup>9</sup> Para indicar la obra de la que proceden los versos escogidos, escribiré solo *La voz*, *Razón* o *Largo*, según corresponda. Las cursivas en los versos son mías.

<sup>10</sup> «Un remarquable isomorphisme unit universellement l'ascension à la lumière» (Durand, 1969: 163).

1997: 766); la «mariposa» que implica el vuelo y fue, junto a las llamas, símbolo en la tradición petrarquista del amante y su peligroso acercamiento a la amada; la «flecha», relacionada con Cupido y con ese movimiento ascendente hacia una diana y también descendente, en el caso de que no se alcance; o la imagen del «surtidor» que ya aparecía en el poema «Le jet d'eau»<sup>11</sup> de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire (2008: 554) o en «La colombe poignardée et le jeu d'eau»<sup>12</sup> escrito por Apollinaire en sus *Calligrammes* (1966: 74). Todos estos elementos tienen en común ese dinamismo vertical que exige una entrega de sí pero también una búsqueda del otro.

Sin embargo, en una gran parte de los poemas que componen la trilogía, está implícita la caída y por tanto, el fracaso del amor. Ya desde el primer poema de *La voz a ti debida*, apunta el yo lírico que la única equivocación de la amada fue quererle:

Y nunca te equivocaste,  
 más que una vez, una noche  
 que te encaprichó una sombra [...]
   
 Y era yo.  
 (*La voz*, vv. 30-36)

Además, el miedo está siempre presente a lo largo de la relación:

Miedo. De ti. Quererte  
 es el más alto riesgo.  
 (*La voz*, vv. 164-164)

Al igual que las dudas, consecuencia de la distancia de la amada, de su cambio sucesivo y a la vez natural, de la incredulidad del amante por que ella, equiparada con la divinidad, pueda amarle, etc. Véanse los versos en los que escribe:

*Tú no puedes quererme:  
 estás alta, ¡qué arriba!*  
 Y para consolarme  
 me envías sombras, copias  
 retratos, simulacros,  
 todos tan parecidos

<sup>11</sup> En el poema de Baudelaire se emplea esta imagen del surtidor para reflejar la pasión y el dolor del enamorado y su nostalgia ante la pérdida de su amor.

<sup>12</sup> Apollinaire, mediante la imagen de la paloma apuñalada y el surtidor, sugiere ese movimiento descendente acorde con el tema del caligrama: el recuerdo de los tiempos felices antes de la guerra.



como si fueses tú.  
Entre figuraciones  
vivo, de ti, sin ti.  
(*La voz*, 1728-1736)

Así, la caída inminente, causante de ese temor y aquella incertidumbre, se representará en la poesía saliniana con elementos particulares. Ya se propuso la «flecha» como símbolo del ascenso pero también de la caída. Por otro lado, a la luz se le opondrán las «sombras»<sup>13</sup> interpretadas, entre otras cosas, como lo ficticio, lo aparente, la distancia entre los enamorados o ya el tránsito hacia el fin de la relación y la caída, pues se entiende que de lo luminoso a lo oscuro siempre hay un descenso. Un ejemplo de ello es «Volverse sombra» de *Largo lamento*. Como señala Vallejo Forés,

«Volverse sombra» ¿qué es sino caerse de la altura de la luz amada? Los cuerpos que parecían ingravidos se arrastran con su llanto ansiando la nada que les libere del dolor: «Volverse sombra es dulce para todos / los que han llorado por quererse tanto / al borde de un arroyo o en un coche». (1997: 791-792)

Además de estos elementos, se hace referencia a la caída de las «hojas», al «ocaso», al «olvido de las alas», al «peso» que lleva inevitablemente hacia el descenso, a la destrucción y a la ruptura de las cosas, ocasionadas por la fuerza aterradora del amor. Considero que es en la última parte de la trilogía en donde estos aspectos se hallan más concentrados.

Pero analicemos con mayor profundidad algunos poemas. Quisiera apuntar, en primer lugar, un poema de *La voz a ti debida* en el que se puede observar de manera clara ese movimiento de elevación y descenso del que vengo hablando en estas líneas:

De prisa, la alegría,  
atropellada, loca.  
Bacante disparada  
del arco más casual  
contra el *cielo* y *el suelo*.  
*La física, asustada,*

---

<sup>13</sup> Puppo, al analizar la presencia del mito de Ícaro en la poesía de Alvar Núñez, subraya las estructuras antitéticas en los versos del autor: «La dominante postural propia del régimen diurno opera con esquemas verbales antitéticos, tales como separar / mezclar y subir / caer» (2006: 177-176).

*tiene miedo*; los trenes  
se quedan más atrás  
aún que los aviones  
y que la luz. Es ella,  
velocísima, ciega  
de mirar, sin ver nada,  
y querer lo que ve.  
Y no quererlo ya.  
Porque se desprendió  
del quiero, del deseo,  
y ebria toda en su esencia,  
*no pide nada, no  
va a nada, no obedece  
a bocinas, a gritos,  
a amenazas.* Aplasta  
bajo sus pies ligeros  
la paciencia y el mundo.  
Y lo llena de ruinas  
-órdenes, tiempo, penas-  
en una abolición  
triumfal, total, de todo  
lo que no es ella, pura  
*alegría, alegría  
altísima, empinada  
encima de sí misma.*

*Tan alta de esforzarse,  
que ya se está cayendo,  
doblada como un héroe,  
sobre su hazaña inútil.*  
Que ya se está muriendo  
*consumida*, deshecha  
en el aire, perfecta  
*combustión* de su ser.  
Y no dejará *humo*,  
ni cadáver, ni pena  
-memoria de haber sido-.  
Y nadie la sabrá, nadie,  
porque ella sola  
supo de sí. Y ha muerto.  
(*La voz*, vv. 523-566)

La alegría, cumbre del sentimiento de la pareja, es en este poema el tema principal. Creo necesario anotar que ya en los vv. 229-238 se había hecho referencia a esta emoción súbita, que surge cuando la amada da esperanzas de un amor sin final. Para expresar esto, se recurre a la imagen del arco, identificado con el «mañana», la promesa y la esperanza de futuro, que lanza una flecha que asegura la continuidad de la relación y, por tanto, la alegría. Así, en los vv. 523-566 se vuelve a recurrir a esta imagen. Por tanto, no opino igual que Alonso cuando habla, en lugar de una flecha, de un «surtidor que se dispara a lo alto para luego morir, o más exactamente, un cohete luminoso» (1962: 150). Sin embargo, sí comparto la división del poema que propone este crítico, marcada por los movimientos contrapuestos de ascenso y descenso separados en el poema mediante el blanco tipográfico (Alonso, 1962: 150).

Esta alegría-flecha se personifica desde el principio, puesto que marcha de manera «atropellada, loca», «velocísima; ciega / de mirar, sin ver nada / y querer lo que ve». Además, se la compara con una «Bacante» por su premura y su locura, pues ella no ha sido disparada solo «contra el cielo» sino también contra «el suelo» (nótese la antítesis que marca esa oposición entre lo alto y lo bajo y en última instancia, entre la elevación y la caída). Se emplea otra personificación referida a «la física», que está «asustada, / tiene miedo». La gradación ascendente de los versos siguientes explicará ese miedo: la física teme que esa alegría veloz supere a los «trenes», los «aviones» y la «luz».

Continúa el poema presentando una alegría por un lado, caprichosa ya que de querer lo que ve, pasa a «no quererlo ya» y por otro lado, autosuficiente e «incauta» que «no / va a nada, no obedece / a bocinas, a gritos, / a amenazas» (es relevante el asíndeton que, por el momento, reduce la velocidad del verso). Es posible ver aquí algunos ecos de Ícaro (que se verán reforzados en la segunda parte del poema), dado que él tampoco obedeció a los gritos de su padre y continuó su ascenso hacia el sol hasta provocar su caída. La alegría, para la que se sigue empleando el recurso de la personificación («aplasta / bajo sus pies ligeros / la paciencia y el mundo»), es capaz de abolir todo aquello opuesta a ella y seguir ascendiendo gradualmente como flecha «altísima, empinada / encima de sí misma».

Pero después de esta ascensión comienza la caída en la segunda estrofa. Ahora, atendiendo a estos versos creo que es posible hablar de ese «esfuerzo icáreo» que apunté antes. La alegría cae desde lo alto, cansada de esforzarse, «doblada como un héroe, / sobre su hazaña inútil». ¿Y a quién hace referencia esa antonomasia empleada con el término «héroe»? No creo que sea impertinente apuntar a Ícaro como solución a esta cuestión. Además, la alegría muere «consumida», «perfecta / combustión de su ser» y sin dejar «humo». Se emplean, como se puede ver, términos relativos al fuego que también estaba presente en la historia de Ícaro. Finalmente, a

través de la gradación descendente (que se opone a la ascendente de la primera parte) «Y no dejará humo, / ni cadáver, ni pena / —memoria de haber sido—», se expresa la muerte total de esa alegría.

No comienza el fin absoluto con estos versos: como reitero desde el comienzo, en la trilogía de Pedro Salinas se asiste a constantes ascensos y descensos, siendo estos últimos más frecuentes sobre todo en *Largo Lamento*. De hecho, a pesar de que el amante es consciente de la pérdida de su amor, de la imposibilidad por alcanzar a la que ama, busca su salvación, persiste y lucha desesperado ante la caída. Más adelante, en los versos vv. 2220-2272 de *La voz a ti debida*, me parece ver esta lucha por la supervivencia, por la eternidad y la salvación del amor. La memoria del pasado se concibe como un «peso infinito» que «gravita», es decir, se mantiene en las alturas, pero también se «ahoga», cae hacia el vacío profundo. El yo lírico se pregunta por el apoyo<sup>14</sup> de esa memoria, que se encuentra en «la esperanzada / soledad de la noche», en definitiva, en la esperanza por la eternidad de ese amor. Lo fingido, «los signos y simulacros» no sirven como sustento pero parece que en «las almas» es donde permanece el recuerdo de esa realidad más allá de la propia realidad; ellas son «las siempre / elegidas, tan débiles / para sostén eterno / de los pesos más grandes». Sin embargo, también luchan por no caer y no destruir aquel recuerdo, aquella «otra realidad» eterna, o «trasrealidad» (Zardoya: 1961) que permanece en el hombre y se salva:

Las almas, como *alas*  
sosteniéndose solas  
a fuerza de *aleteo*  
desesperado, a fuerza  
de no pararse nunca,  
de *volar*, portadoras  
por el *aire*, en el *aire*,  
de aquello que se salva.  
(*La voz*, vv. 2265-2272)

Se emplean en estas líneas un símil entre «almas» y «alas» y varios elementos relacionados con ese vuelo: el «aleteo desesperado», la «gravitación» y el «ahogo». Pero se ve que, a pesar del esfuerzo nuevamente «icáreo», continúa esa idea de vacío y desolación final, de ruptura de todas las cosas, de fracaso del amor. Dirá el amante a su amada: «Mírate bien la palma / de la mano, vacía» (*La voz*, vv. 2317-2318).

<sup>14</sup> Como dice Puppo «En general, la caída simboliza la derrota bajo sus múltiples formas, la pérdida de un punto de apoyo» (2006: 176).

En la estructura de algunos de los poemas de *Razón de amor*, también se percibe este movimiento de ascenso y descenso. Así, se aprecia ese deseo de salvación ante la inminente caída en el siguiente poema:

¿En dónde está la *salvación*? ¿Lo sabes?  
¿*Vuela*, corre, descansa, es árbol, nube?  
¿Se la coge a puñados, como el mar,  
o *cae* sobre nosotros en el sueño  
sin despertar ya más, igual que *muerte*?  
¿*Nos salvaremos*?  
Suelta, escapada va,  
sin que se sepa dónde, si pisando  
los *cielos* que miramos,  
o bajo el techo que es la *tierra* nuestra,  
inasequible, incierta, eterna,  
jugando con nosotros  
a será o no será.  
Mas lo que sí sabemos es que todo,  
las manos, y las bocas y las almas,  
ávidas y afiladas,  
persiguiéndola están, siempre al acecho  
de su paso en la alta madrugada,  
por si cruzase por las soledades  
o por el beso con que se las quiebra.  
*Que unas alas*  
*invisibles golpean*  
*las paredes del día y de la noche,*  
*animadas, cerniéndose,*  
*volando a ras de tierra, y son las alas*  
*del gran afán de salvación constante*  
*de cuyo no cesar se está viviendo:*  
el ansia de salvarme, de salvarte,  
de salvarnos los dos, ilusionados  
de estar salvando al mismo que nos salva.  
Y que aunque su hecho mismo se nos niegue  
-el arribo a las costas celestiales,  
paraíso sin lugar, isla sin mapa,  
donde viven felices los salvados-,  
*nos llenará la vida*  
*este puro volar sin hora quieta,*  
este vivir buscándola:

y es ya la salvación querer salvarnos.  
(*Razón*, vv. 91-128)

Puede dividirse en tres partes: en la primera (vv. 91-103) se expresa incertidumbre acerca del paradero de la «salvación»; en la segunda (vv. 105-120) se contrasta ese desconocimiento con lo que realmente se sabe: la intensidad del afán por encontrarla y alcanzarla; y en la última (vv. 121-128) se insta a persistir y luchar por la salvación, a pesar de que esta sea negada. Así, como se verá en el análisis, en este poema se pueden encontrar alusiones claras al tema de la salvación relacionado con los motivos bíblicos del pecado original y el paraíso perdido<sup>15</sup>.

La primera parte comienza con varias preguntas retóricas acerca del lugar en el que se encuentra la salvación. «¿Lo sabes?» se refiere a un tú que puede identificarse con la amada, pues se entiende que la interrogación de más adelante «¿Nos salvaremos?» se refiere a los amantes. La gradación descendente de la tercera cuestión «¿Vuela, corre, descansa ...?» marca el movimiento continuo de esa salvación, su dinamismo incesante. Nótese también la antítesis entre lo terreno y lo celeste establecida con los términos «árbol» y «nube». Mediante la siguiente pregunta «¿Se la coge a puñados, como el mar, / o cae sobre nosotros en el sueño / sin despertar ya más, igual que muerte?» se expresa por un lado, la dificultad de alcanzar esa salvación pues el mar no puede cogerse a «puñados»; y por otro, se señala la posibilidad de que esta caiga (nuevamente se habla de un descenso que contrasta con el «vuela» del segundo verso) sobre los amantes en su irrealidad, su sueño, equiparado a la muerte a través de una metáfora. Después de estos apóstrofes interrogativos, se suceden versos en los que prima la personificación de la salvación. Así, se dice que va «suelta», no se sabe dónde, «si pisando / los cielos que miramos», «jugando con nosotros / a será o no será». Recuerda esta personificación a la que se llevó a cabo en el poema comentado más arriba donde la alegría adquiriría también rasgos humanos. Es necesario apuntar la oposición, que se torna a repetir, entre «cielos» y «tierra» y la expresión de la incertidumbre marcada por la disyuntiva «jugando con nosotros / a será o no será» (estructura también usada en la interrogación de los vv. 93-96).

Comienza después de esto la segunda parte con una adversativa que marca el contraste con lo anterior: ante el desconocimiento del paradero de la salvación, el yo lírico pone de manifiesto la verdad que conoce. Así, en los vv. 104-110, se enfatiza el afán por perseguir esa salvación. Ese énfasis viene marcado por el polisíndeton del v. 105, la personificación de «manos», «bocas» y «almas» a través de los adje-

<sup>15</sup> El concepto de salvación en Salinas es sintetizado en Ciplijauskaitė como: «salvación por la amada concreta, efímera; salvación por el amor en su esencia, más duradero; salvación por el poema, que transmite ya sólo la esencia depurada» (1991: 96).

tivos «ávidas y afiladas» y mediante la idea de persecución que se relaciona con la búsqueda de un cazador. Incluso se podría decir que los adjetivos «ávidas y afiladas» y esa idea de persecución, de estar siempre al acecho, recuerda también a la bacante que, como en el poema «Deprisa la alegría...» iba atropellada y loca hacia su objetivo. Además, otra vez se utiliza la estructura de la disyuntiva en «por si cruzase por las soledades / o por el beso con que se las quiebra», que opone la soledad del amante a la compañía cuando está con su amada. A continuación, se emplea una metonimia para aludir a la salvación puesto que solo se nombran sus «alas / invisibles», no vistas a causa de ese vaivén y esa incertidumbre sobre ella que se describió desde el principio del poema. De nuevo, se puede señalar una antítesis en «día» y «noche» que en cierta forma también muestra esa oposición entre lo elevado y lo más terrenal, entre la luz y la oscuridad. Igualmente, se muestra este contraste en los vv. 114-115, «cerniéndose, / volando a ras de tierra»: «cernir» como verbo pronominal implica mover las alas y mantenerse en el aire sin apartarse del sitio en el que se encuentra (DRAE) y «volar a ras de tierra» contiene la idea del descenso. Por otro lado, ese «afán de salvación», ese aleteo constante y desesperado por salvarse se remarca en los versos siguientes mediante el recurso retórico de la poliptoton: «y son las alas / del gran afán de *salvación* constante / de cuyo no cesar se está viviendo: / el ansia de *salvarme*, de *salvarte*, / de *salvarnos* los dos, ilusionados / de estar *salvando* al mismo que nos *salva*». Por tanto, el anhelo de salvación será lo que dé vida a ese amor.

La tercera y última parte insta a persistir y buscar la salvación aunque esta sea negada. Al igual que la segunda, esta comienza con una adversativa: «Y que aunque su hecho mismo se nos niegue [...]» que marca una oposición de sentido. Entre esta oración, se hace una pausa de tres versos en la que se explica qué es lo que se veda a los amantes: «el arribo a las costas celestiales, / paraíso sin lugar, isla sin mapa, / donde viven felices los salvados». Es aquí donde encuentro una referencia clara al motivo bíblico del paraíso perdido. Ahora bien, ese paraíso no se puede localizar pues no hay ni lugar ni mapa para él; hay un vacío sugerido que parece no tener remedio. Sin embargo, en los últimos versos se apuesta por continuar con la lucha, con «ese puro volar sin hora quieta», con la búsqueda de la salvación. Se recurre a la anáfora de «este» en los vv. 126-127 y al poliptoton «vida» / «vivir», «salvación» / «salvarnos» para subrayar ese dinamismo constante, esa perseverancia por la que se apuesta al final.

Ahora bien, a pesar de esa firmeza, cuando hablamos de salvarse es siempre «de algo». Y aquí, se persigue la salvación «de» la muerte del amor, de su fin. Por tanto, el miedo a la caída permanece siempre implícito.

En *Razón de amor*, se encuentran más referencias a lo ascensional y el amor. Por ejemplo, el yo lírico apunta cómo las subidas se hacen más sencillas gracias a su amada:

Andando de tu mano,  
¡qué fáciles las *cimas*!  
*Alto* se está contigo,  
tú me *elevas*, sin nada,  
tan sólo con vivir  
y dejar que te viva.  
Tus pasos más sencillos  
en *ascensión* acaban.  
Y en *altura* se vive  
sin sentir la fatiga  
de haber *subido*. [...]  
(*Razón*, vv. 152-162)

Pero el amor seguirá yendo y viniendo, moviéndose de arriba a abajo. Por ello, el enamorado pedirá un sentimiento quieto y pleno que no lleve a constantes ilusiones y caídas, un querer

de no ser ya movimiento,  
de acabar este *vaivén*,  
*este ir y venir*, de *cielos*  
a *abismos*, de hallar por fin  
la inmóvil *flor sin otoño*  
de un quererse quieto, quieto.  
(*Razón*, vv. 1187-1192)

Se debe apreciar en este fragmento cómo se describe el dinamismo del querer de los enamorados: se habla de «vaivén», de «ir y venir» e incluso se apunta el movimiento de ascenso y caída por un lado, con la antítesis entre «cielos» y «abismos» y por otro, con ese deseo por hallar una flor «sin otoño», es decir, una flor a la que no se le caigan los pétalos y no muera.

No obstante, el descenso es inevitable. Como señala Vallejo Forés en su análisis del mito de Ícaro en Salinas, al seguro paraíso, a la «ascensión», a la ingravidez expresada en algunos poemas de *La voz a ti debida* y *Razón de amor* le sigue la caída icárea, «el abismo ante la falta de paraíso, ante la altura no gozada ni alcanzada, donde «tierra», «muerte», «olvido» se miden por la falta de las antiguas «alas».



Será entonces cuando al poeta sólo le quede su *Largo lamento*» (1997: 791). Comparto esta idea aunque considero, por otro lado, que esa caída también se encuentra en las dos primeras obras si bien es verdad que, como se verá, será en la última donde se acentúe. Así, en relación con esto, apunta McLaughlin:

*Largo lamento* is the expected climax to the poet's fear of separation from his beloved and, although, it is not easy to distinguish the precise moment at which separation becomes the predominant theme, it is clear that in the final poems of *La voz a ti debida* (1933) the poet is becoming increasingly worried by the debilitating effects of estrangement. Attempts to reaffirm a loving commitment, based on physical proximity, meet with failure, obliging the poet, in *Razón de amor* (1936), to counter loss through nostalgic yearning. In *Largo lamento* the couple are definitively disunited, a fact which explains the weary resignation of the collection. The death of love leaves the poet feeling alone and impotent, cruelly tied to a dead past and unable to perceive a meaningful future. (1986: 65-66)

Por tanto, la caída, el dolor y el fracaso final del amor están presentes en mayor medida a lo largo de esta tercera obra. En el primer poema, «Amor, mundo en peligro», ante la fragilidad del mundo, entendida como la fragilidad del amor, el enamorado da una serie de avisos o consejos, entre los que se encuentra el intentar parar la caída de las cosas:

Hay que parar las gotas  
de la lluvia: al caer  
en la tierra abrirían  
hoyos como *sepulcros*;  
porque el *suelo* es tan blando  
que en él todo es *entierro*.

Parar, más todavía,  
cuando estemos al borde  
de algún lago de plata,  
el afán de llorar  
que su gran parecido  
con un lago de plata  
en nosotros provoca.  
*Sí, detener las lágrimas.*  
*Si una lágrima cae*  
*hoy con su peso inmenso*  
*en un lago o en unos*

*ojos que nos querían  
puede llegar tan hondo  
que destruya los pájaros  
del cielo más amado,  
y, haciendo llover plumas,  
llene toda la tierra  
de fracasos de ala.  
(Largo, 1, vv. 38-61)*

En la primera estrofa, se emplea una imagen que alude a la destrucción que puede causar la propia lluvia dada la debilidad del mundo. La caída de las gotas supone la muerte, la apertura de hoyos como «cenizas» en un suelo caracterizado por ser «todo entierro». Después de esto, se habla de «detener las lágrimas», por lo que es evidente que se establece una relación con las gotas de lluvia de la estrofa anterior. Con la hipótesis que comienza en el v. 52, se recrean las consecuencias de la caída de una lágrima que, además, se enfatizan y agravan con la hipérbole «peso inmenso». Nótese también la disyuntiva «en un lago o en unos / ojos que nos querían» que recuerda a la disyuntiva-identificativa de Aleixandre. Además, esta caída provoca la destrucción de lo que es ascensional y reflejo de la plenitud antigua de los amantes: «los pájaros / del cielo más amado». Ello deriva en la caída de las plumas (metonimia por «pájaros») expresada con la metáfora de la lluvia («haciendo llover plumas») que remite de nuevo a la estrofa anterior. Finalmente, se expresa el fracaso del amor a través de esos «fracasos de ala». Lo que era elevado, los pájaros, las alas, etc. acaban por caer cuando, en este mundo tan frágil y ante la debilidad del amor, cae la lágrima de los enamorados, sinónimo del dolor, del fracaso y de la separación.

Para hablar de la caída del amor, sirve también el sexto poema de *Largo lamento* que no analizaré detenidamente ni reproduciré por completo, dada su extensión. Dividido en cuatro partes, el yo lírico expresa su angustia por el mutismo de la amada ante sus preguntas. Así, después de plantear este sentimiento en la primera estrofa, divide el poema en otras tres en las que se presentan tres preguntas que hizo a la amada y ante las que no obtuvo contestación.

La primera pregunta muestra el afán del amado por ayudarla a buscar su esencia, la verdad de sí misma:

Y yo te pregunté: «¿Buscamos juntos?  
Lo que se quiere hallar  
en un agua tan vaga y tan borrosa  
hay que buscarlo  
*por el aire hacia arriba.*

Porque en lo hondo de un lago lo que hay siempre  
es la copia de un *ángel* o de un dios,  
la figura de un ser que allí se mira,  
desde su verdadero ser *celestes*.  
Y hay que buscarlo donde está; *si buscas*  
*como otras engañadas hacia abajo,*  
*sólo te encontrarás ramas o piedras,*  
*limo blando y sortijas oxidadas.*  
¿Quieres, di, que vayamos por los años,  
los años del futuro, como *cielos*,  
*en busca de tu ángel?*  
¿Quieres que sea yo tu compañero  
para lo mismo que en las *golondrinas*  
un ala es compañera de otra *ala*?  
Yo saldré por la vía  
más rápida que haya,  
dentro de un radiograma, si me aceptas.»  
(*Largo*, 6, vv. 31- 49)

Él quiere ayudarla a buscar su propio ser que no se encuentra en lo bajo donde solo hay «ramas o piedras, / limo blando y sortijas oxidadas», sino en lo alto en «el aire hacia arriba», en «los cielos». Él se ofrece a buscar su «ángel», entendido como su parte más divina y esencial, a acompañarla en el camino de la vida, de la misma manera que en las «golondrinas / un ala es compañera de otra ala». Nótese aquí la referencia becqueriana a las «golondrinas» y la metáfora en la que el amante se entrega como «ala» que ayudará a esa ascensión. Sin embargo, a pesar de este intento por penetrar en el ser más profundo de su dama, el enamorado no obtiene ninguna respuesta.

En la segunda pregunta, el amante pide que le ame y que le ayude con su amor a «abolir, al mismo tiempo, / invierno y soledad» (vv. 80-81) pues el verano solo se abre «cuando dos personas / que aman lo verde y tienen miedo al frío / al mismo tiempo llaman a su puerta» (vv. 73-75). Es constante en esta tercera parte la referencia al otoño y a la caída de las hojas. De hecho, la pregunta del amante fue escrita «el mes de octubre, en una hoja del árbol / que hay cerca de tu casa» y, finalmente, ignorada por la amada, como ocurrió con la primera. Dirá el enamorado:

Estoy seguro  
de que, por no ir pensando en mí, la confundiste  
con cualquier *hoja* de esas  
que editan por millones los *otoños*

para hacer propagandas de lo ausente.  
(*Largo*, 6, vv. 100-104)

La caída de las hojas es, por tanto, el vacío, el final, la inexistencia de todo.

En último lugar, el amante pregunta a la amada si es capaz de «escribir promesas», de escribir una palabra como «eterno»; quiere saber si es posible esa eternidad junto a ella, un futuro en el que ese amor perdure. Sin embargo, se lamenta y dice:

Tú no me has respondido. Lo comprendo.  
Te habías ya dormido allí en mi pecho;  
y mi pregunta como un *ala* se deshizo  
al chocar con los ojos ya cerrados.  
Algunas de sus *plumas* o palabras  
-promesa, aurora, eterno- te rozaron  
el alma, sí, pero tan levemente  
que tú, creyendo que eran  
uno de tantos sueños sin pregunta,  
nunca has pensado en responder a un sueño.  
(*Largo*, 6, vv. 135-144)

La pregunta, que buscaba esa eternidad y por tanto, esa elevación, cae y se deshace como el «ala» choca ante los ojos cerrados de la amada. Sus «plumas o palabras» (nuevamente se emplea la disyuntiva-identificativa de Aleixandre) caen, cae lo eterno, las promesas y no hay lugar para la luz de la aurora.

Así pues, es necesario señalar la gradación ascendente presente en la estructura de este poema: el yo lírico pregunta a su amada si quería que le acompañase en la búsqueda de si misma, pregunta si podría amarle y pregunta si serían posibles las promesas, la luz, la eternidad. Ninguna de estas cuestiones obtiene respuesta y el fracaso del amor se hace patente.

Igualmente, se menciona la caída de las promesas en el poema octavo:

¡Qué olvidadas están ya las sortijas  
en los dedos de antes! Si soplara  
la pena con el ímpetu del aire  
se llenaría el suelo de amarillas  
sortijas desprendidas  
de las ramas más altas de los sueños.  
*Una sortija, una promesa, son lo mismo:*  
inspiran la ilusión, por ser redondas,  
de que no tienen fin. Pero *muchas promesas*

*se mueren en octubre*, allí en los dedos  
donde las colocamos confiados. Y se alfombran  
los caminos del mundo de oro triste.  
Porque hay manos que nunca  
se dejan oprimir: quieren ser libres.  
Y una promesa aprieta más que anillos.  
(*Largo*, 8, vv. 1-15)

Se observa una doble metáfora: en la primera las «promesas» son «sortijas» que oprimen a la amada y le impiden su libertad; ella no quiere ese compromiso que el enamorado le está ofreciendo. En la segunda las «promesas» y, en última instancia, el sueño de eternidad, son «hojas» que caen y mueren en el otoño de octubre. Todo se olvida, incluso, como se dirá en los vv. 49-50, las «alas» que ayudaban en ese vuelo hacia lo eterno, la plenitud del amor.

En consecuencia, en esta última obra todo se pierde, se rompe, todo cae, y al amante lo único que le queda es el largo lamento por el fracaso final de su amor.

## Conclusión

Las dinámicas del ascenso y del descenso marcan parte de la estructura poemática en las obras de Pedro Salinas *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*. El recorrido por la tradición literaria del motivo de la elevación y la caída abre nuevos caminos de interpretación para esta trilogía amorosa. Así, se apuntaron como referencias clave la poesía mística, el neoplatonismo, los mitos de Ícaro y del ángel caído, la poesía romántica y la poesía de Baudelaire. La inevitable caída del hombre, más relacionada con las dos últimas referencias, está también presente en la poesía amorosa de Salinas pues en ella, el yo lírico anhela un amor pleno y eterno pero, desde el comienzo, es consciente de su final.

Los elementos ascendentes y descendentes («alas», «flecha», «luz», «sombra», «otoño», etc.) son muy recurrentes a lo largo de la trilogía, como se comprueba en el análisis de varios poemas. Es necesario recordar que el movimiento presente en las obras no es lineal, entendiendo esto como un simple dinamismo que tras el ascenso y alcance de la meta, caiga en picado. Por el contrario, hay múltiples ascensos y descensos a lo largo de la obra saliniana puesto que, después de momentos de plenitud, surge el descenso, pero cuando parece que todo acaba, se produce una nueva ascensión. Hasta *Largo lamento* esa caída no será constante.

Por tanto, el amante aspirará a alcanzar la plenitud de su amor, expresada a través de una ascensión hacia las alturas, lo celeste, lo paradisíaco. Al mismo tiempo, será también consciente de la imposibilidad del mismo y de su inminente final. A pesar de ello, persiste y continúa la búsqueda de su perfectibilidad, de su eternidad, de su salvación. De ahí el aleteo desesperado descrito en algunos poemas. Sin embargo, como se aprecia al final de la trilogía, la ruptura de la pareja es un hecho, la estabilidad no se consigue, y la caída y el consecuente fracaso del amor resultan inevitables.

## Bibliografía

- ALONSO, Dámaso (1962). «La poesía de Pedro Salinas, desde *Presagios* hasta *La voz a ti debida*». *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas: notas y artículos a través de 350 años de letras españolas*, Madrid, Gredos, 126-153.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1966). *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre*. Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (2008). *Las flores del mal*, ed. bilingüe de A. Verjat y L. Martínez. Madrid, Cátedra.
- BLECUA, José Manuel, (1977). «El amor en la poesía de Pedro Salinas». *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 155-165.
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique: Théorie et parcours*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CERVERA SALINAS, Vicente (1996). «Otro mundo de ficción: el mito poético de la caída». *Mundos de ficción: (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre 1994)*, J. M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (coords.), vol. I: 475-482.
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté (1991). «Pedro Salinas: siervo de amor: poesía y vida». *Revista de Occidente*, 126: 91-105.
- CRISPIN, John (1978). «Metáfora y mito en la Generación de 1927: El caso de Pedro Salinas». *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 6, 2: 107-122.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1990). «La literatura clásica desde nuestra cultura contemporánea». *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asignatura: Cultura Clásica*, Alcalá de Henares, 225-239.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente(2000). «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía». *Cuadernos de Filología clásica. Estudios Latinos*, 18: 29-76.
- DE LA CRUZ, San Juan (2009). *Mística del siglo XVI. San Juan de la Cruz*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, tomo II.
- DE JESÚS, Santa Teresa (2009). *Mística del siglo XVI. Santa Teresa de Jesús*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, tomo I.

- DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.
- GRIMAL, Pierre (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*, Francisco Payarols (trad.). Barcelona, Paydós.
- HARRAUER, Christine y HUNGER, Herbert (2008). *Diccionario de Mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*, F. J. Fernández Nieto y A. Martínez Riu (eds.), J. Antonio Molina Gómez (trad.). Barcelona, Herder.
- LASSO DE LA VEGA, José S. (1967). «El mito clásico en la literatura contemporánea». *Helénismo y literatura contemporánea*, Madrid, 9- 59.
- LENNARTZ, Norbert (2009). «Icarian Romanticism – The Motif of Soaring and Falling in British Romantic Poetry». *Romanticism: The Journal of Romantic Culture and Criticism*, 15, 3: 213-224.
- LOSADA, José Manuel (1995). «La recepción francesa del ángel caído en la época romántica». *Tristán y su ángel. Diez ensayos de literatura general y comparada*. Kassel (Alemania), Reichenberger, 99-144.
- LOSADA, José Manuel (2008). «El mito del ángel caído y su tipología». *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, ed. P. Brunel [et al.]. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 253-271.
- MCLAUGHLIN, Philip G. (1986). «The Failure of Love: Transitional Experience in Pedro Salinas's *Largo Lamento*». *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 2: 65-81.
- OVIDIO NASÓN, Publio (2001). *Metamorfosis*, C. Álvarez y R. M<sup>a</sup> Iglesias (ed. y trad.). Madrid, Cátedra.
- OVIDIO NASÓN, Publio (2008). *Amores. Arte de Amar*. Madrid, Gredos.
- PRICE, Sandra (1984). «Verdad de mitos: Some aspects of the use of Classical Mythology in the Poetry of Pedro Salinas». *Forum for Modern Language Studies*, 20: 342-359.
- PUPPO, María Lucía (2006). «Destino de Ícaro: la presencia de un mito clásico en la poesía de Aníbal Núñez». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 26.1: 173-180.
- SALINAS, Pedro (2005). *Largo Lamento*, M. Escartín (ed.). Barcelona, Crítica.
- SALINAS, Pedro (2010). *La voz a ti debida. Razón de amor*, J. González Muela (ed.). Madrid, Castalia.
- SHELLEY, Percy Bysshe (2008). *Epipsychidion*. Visor Libros, Madrid.
- TURNER, John H. (1977). *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*. London, Tamesis Books.
- VALLEJO FORÉS, Guillermo (1997). *El tema mitológico en la poesía de Pedro Salinas*. Universidad de Barcelona, Barcelona.
- ZARDOYA, Concha (1961). «La otra realidad de Pedro Salinas». *Poesía española contemporánea: estudios temáticos y estilísticos*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 241-283.