

La música es fuego. Una metáfora de la armonía en la poesía de Antonio Colinas

Music is fire. A metaphor for harmony in the poetry of Antonio Colinas

ASUNCIÓN ESCRIBANO HERNÁNDEZ

Universidad Pontificia de Salamanca. Facultad de Comunicación. Henry Collet 90-98. 37007. Salamanca (España).

Dirección de correo electrónico: asuncionescribanohernandez64@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4414-2436>.

Recibido/Received: 16-1-2023. Aceptado/Accepted: 11-6-2023.

Cómo citar/How to cite: Escribano Hernández, Asunción (2023). “La música es fuego. Una metáfora de la armonía en la poesía de Antonio Colinas”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 109-135. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.109-135>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: En este artículo estudiamos la metáfora “la música es fuego” en la poesía del escritor castellano-leonés Antonio Colinas. Partimos de la hipótesis de que la metáfora conceptual que subyace a tal construcción transmite una vivencia de la armonía por parte del sujeto lírico que afecta tanto a sus sentimientos amorosos, en una primera etapa, pasando por la afectación del cosmos y de la naturaleza, en una segunda fase, hasta llegar, finalmente, en el tercer momento de la escritura, a ser experimentada como constituyente íntimo del yo lírico. Se concluye así que tal metáfora contribuye a fundar una estética de la mansedumbre que caracteriza la poesía de este escritor.

Palabras clave: metáfora; poesía; Antonio Colinas; música; fuego.

Abstract: In this article we study the metaphor “music is fire” in the poetry of the Leonese-Castilian writer Antonio Colinas from Leon. We start from the hypothesis that the conceptual metaphor that underlies such a construction transmits an experience of harmony on the part of the lyrical subject that affects both their loving feelings, in a first stage, going through the affectation of the cosmos and nature, in a second phase, until arriving, finally, in the third moment of writing, to be experienced as an intimate constituent of the lyrical self. It is concluded like this that such a metaphor contributes to constitute an aesthetic of meekness that characterizes the poetry of this writer.

Keywords: metaphor; poetry; Antonio Colinas; music; fire.

INTRODUCCIÓN

Antonio Colinas es un escritor leonés, nacido en La Bañeza en 1946. Con una amplísima trayectoria escritural que abarca todos los géneros, su poesía, en la que nos vamos a centrar en este estudio, ha obtenido los máximos reconocimientos nacionales e internacionales, con premios, entre otros muchos, como el “Premio de la Crítica de poesía castellana” en 1976 y en 2012, el “Premio Nacional de Literatura” en 1982, el “Premio Castilla y León de las Letras” en 1998, el “Premio de las Letras Teresa de Ávila” en 2014, o el “Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana” en 2016 (Colinas, s. f.).

Ha sido situado por los críticos, en sus primeros años, dentro de la estética novísima, corriente literaria que, en los 70, expresó el cansancio en relación con la anterior poesía social, protagonista de las publicaciones líricas a partir de los años 50. Sin embargo, Colinas manifestó, desde el principio, una personalidad propia y abrió en nuestro país cauces no transitados por la poesía anteriormente. De este modo lo afirma García de la Concha en las actas del I Congreso de Literatura Contemporánea en Castilla y León:

No hace mucho tiempo catalogaba yo entre los novísimos a un leonés que irrumpe en la poesía a finales de 1969: Antonio Colinas. [...] Un estudio más detenido y largos intercambios de puntos de vista con el mismo Colinas me han conducido a reformar mi categorización. En efecto, las raíces de su estética se hunden en un sentimiento asumido y no meramente trasposicional, cual se da en los novísimos, de la Naturaleza; a diferencia de ellos, profesa una fervorosa devoción a Antonio Machado, y, lo que todavía le distancia más, en tanto que la poesía de los novísimos es plenamente barroca, la suya entronca con el Romanticismo centroeuropeo y, con él y a través de él, con el pensamiento místico occidental y oriental (García de la Concha, 1986: 105-6).

En este sentido, Antonio Colinas ha defendido siempre la creación literaria por encima de teorías y grupos (Olivio Jiménez, 1984: 11). Y de él se ha escrito que es el más puro del grupo (Pereda, 1980). Lo cierto es que su estética está vinculada al romanticismo europeo y a la espiritualidad tanto occidental, como oriental, lo que le hace diferente, en esos años, de la predominante corriente poética novísima, hasta el punto que se le ha considerado un humanista de nuestro tiempo:

Antonio Colinas —ha escrito Martínez Fernández— es en la actualidad uno de los escritores más abiertos a un entendimiento y a una poetización de ese complejo humano, histórico, artístico y cultural que llamamos Renacimiento; pero conviene añadir que dicho movimiento le interesa no en cuanto tal, sino como uno más de los hitos históricos que marcan un sentido, armónico, global, universal “cósmico”, de la existencia; y dentro del periodo renacentista escoge las líneas o tendencias más significativas en la búsqueda armónica de la fusión de contrarios, en concreto, las tendencias neoplatónicas tocadas por la divinidad, es decir, la mística y nuestros grandes místicos (1997: 91).

Con una cuidada expresión lírica, suma en sus poemas elementos de corrientes y tradiciones muy diversas, y los hace suyos con un estilo personalísimo que suma forma y fondo (Olivio Jiménez, 2001: 20-23). Hay que señalar, también, que la obra de Colinas avanza desde el clasicismo y el romanticismo culturalista, en su más amplio sentido, de los primeros poemarios, hasta la reflexión meditativa y totalmente solidaria y, en cierto modo, panteísta de sus últimos libros, concretada en la necesidad de asimilar poesía y vida, pensamiento y emoción (Escribano, 2022: 26).

De esa fusión de contrarios deriva la armonía, experiencia primero vital y luego poética que —como señala el profesor Martínez Fernández— se identifica en el poeta leonés con la plenitud vital, con la serenidad del ánimo, con el equilibrio interior (2004: 137). Esta concepción, que se expresa desde el inicio de la escritura de Colinas, se formula en la traslación lírica de un universo en el que el hombre se integra plena y armónicamente, y del que éste forma parte de manera natural. El espacio poemático se concibe, por ello, como un territorio en el que se recupera y reivindica, hermosamente, esta unidad perdida. En este sentido, en toda la escritura de Antonio Colinas pueden rastrearse multitud de metáforas y símbolos con los que el escritor leonés construye la dimensión poética de la experiencia de la armonía, concepto fundamental en su vida y en su obra.

La poesía de este autor poseería, de esta manera, entre sus finalidades, la de comunicar, o recordar, al lector esa unidad universal y utópica de la que ha formado siempre parte. De este modo, refiriéndose a este horizonte deseado, y a su denominación, ha señalado el profesor Armando López Castro que: “Mientras la unidad es algo que preexiste, la armonía es algo a lo que se tiende” (2010: 103). De aquí la importancia de su construcción poemática.

Justamente, en la obra de Colinas la música se vuelve nudo y cauce que facilita esa comunicación entre el universo viviente y el hombre. Por ello, como símbolo universal de la armonía musical, Orfeo encarna en la obra del escritor esa idea de unidad rítmica. Sobre ese cantor mítico ha señalado la profesora Noguerol que “su advenimiento se asocia al sonido provocado por el giro de las esferas celestes” (2018: 85). Es más, al analizar la obra del escritor leonés, añade José Enrique Martínez que “Orfeo acumula en sí el rico simbolismo de una obra poética muy coherente: la armonía como fusión de contrarios, algo que pueden simbolizar la música y muchos otros signos de la naturaleza” (2017: 248).

No resulta extraño, por tanto, que, en toda la poesía de este escritor, la música se convierta en metáfora y símbolo de esa armonía buscada, de lo que deriva que se dé un recorrido consciente e íntimo cuya dirección va desde la descripción lírica de los sonidos hasta su simbolización última en el respirar armónico. En este sentido señala Rocío Badía Fumaz que, en Colinas, la respiración “introduce lo externo en lo interno y a la vez lo devuelve de un modo enriquecido, repitiendo a escala humana los grandes ciclos que dominan la naturaleza, erigiéndose en imagen palpable del paralelismo hermético y esotérico entre macrocosmo y microcosmo” (2018: 1019).

En la introducción a su *Obra poética completa*, y bajo el título “Un círculo que se cierra, un círculo que se abre” (2016: 9-26), manifestaba Colinas la razón final de su escritura:

Deseo por ello que, gracias a estas páginas, el lector pueda encontrar otra forma de conocimiento y de ver la realidad, que se abra a otro modo de ser y estar en el mundo, a esa plenitud de la palabra nueva, que yo he perseguido por medio del misterio y la música de los versos, de ese ritmo -la condición para mí primordial del poema- que es el de tener la palabra en armonía entre los labios (2016: 10).

En sus palabras se le concedía a la música la vinculación con una nueva manera de ser y de estar en el mundo y el logro rítmico de la armonía, una representación esencial de la palabra, que fusiona, de esta manera, la existencia y la escritura en este poeta.

1. METODOLOGÍA Y ASPECTOS TEÓRICOS

Entre las muchas manifestaciones de la música como reflejo de la armonía vital en la obra de Antonio Colinas, nos vamos a centrar en este

estudio en su realización metafórica “la música es fuego”. Esta asimilación le sirve al poeta para identificar la armonía musical con diferentes experiencias vehementemente emocionales, expresadas todas ellas con términos pertenecientes al campo semántico del fuego. La metáfora conceptual que subyace a tal construcción exterioriza una vivencia interior en la que la conmoción vital es, al tiempo, construida y comunicada mediante su reflejo en el poema.

Para llevar a cabo el análisis, hemos estudiado, en la poesía completa de Antonio Colinas, todos los poemas en los que aparece empleada la identificación “la música es fuego”. El estudio se ha realizado centrándonos, de este modo, en esta metáfora cuya aparición en la poesía de Antonio Colinas se lleva a cabo en fórmulas textuales distintas: bien como la realización atributiva original de la que partimos, o bien en otro tipo de fórmulas textuales que mantienen su identidad semántica a través de realizaciones morfológicas o sintácticas diferentes. En cualquier caso, en todas ellas hemos realizado un análisis de carácter cualitativo, mediante el estudio de su uso en el discurso poético, así como examinando detalladamente las distintas funciones y sentidos de dicha metáfora, para concluir su sentido final en la obra de este autor.

Definida la metáfora por Mortara Garavelli como “sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida” (1991: 181), este tropo subyace a numerosos procesos de designación, aunque en muchas ocasiones ya se haya perdido la referencia original de su uso, y la lexicalización sea su destino final. Sperber y Wilson (1986: 288-289), por su parte, consideran que en las metáforas cuanto más amplia sea la gama de implicaturas potenciales y mayor sea la responsabilidad del oyente a la hora de reconstruirlas, mayor será el efecto poético junto con el grado de creatividad de la metáfora.

Precisamente, una buena metáfora creativa es aquélla en la que se puede extraer a partir de su comprensión una amplia gama de efectos contextuales. En los casos de mayor riqueza, tanto el oyente como el lector pueden ir más allá de la simple exploración del contexto inmediato y de las entradas de los conceptos que participan en él, y acceder a una nueva área de conocimiento.

Lo cierto es que es este un recurso básico de nominación y de conocimiento de realidades nuevas por semejanza, de tanta importancia que un escritor como Borges ha llegado a escribir sobre ella que “quizás la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (1996: 14). La

metáfora ha despertado siempre un enorme interés por su aplicación a ámbitos temáticos diferentes, y los trabajos dedicados a su estudio, en no pocas ocasiones por parte de primeros espadas de la filología, la crítica y/o la hermenéutica, son numerosos (Le Guern, 1980; Martínez Dueñas, 1993; Preta, 1993; Barkin, 1998; Chamizo Domínguez, 1998; Bustos, 2000; Davidson, 2001; Ricoeur, 2001; Bobes Naves, 2004; Benczes, 2006; Trim, 2007; Sontag, 2008; Garrido Medina, 2010; Murena, 2012; Bustos, 2014; Lizcano, 2014; Burke y Troscianko, 2017; Alemán, 2019; Stockwell, 2020). La mayoría pueden, según Kurt Spang, incluirse en uno de los siguientes apartados:

1º La metáfora no se considera ya un simple recurso de sustitución, sino un fenómeno perteneciente a la semántica textual, es decir, para su estudio se abandona el nivel léxico y se pasa al nivel sintáctico y textual.

2º Por consiguiente, la metáfora se designa como “palabra en el contexto contradeterminante” [...], es decir, la formulación metafórica no corresponde a las expectativas que plantea el contexto, a la isotopía, en términos de la semántica estructural, sino que es contra-determinada por él.

3º La metáfora se halla, por tanto, en una triple dependencia: primero en la misma enunciación entre donante y receptor de la imagen [...]. En segundo lugar, surge una dependencia entre la interpretación literal y metafórica y, muy estrechamente vinculado con ello, una dependencia entre la identidad y la alteridad en elementos analógicamente utilizados [...].

4º La metáfora no es un mero elemento decorativo, sino un modelo de observación e interpretación de la realidad.

5º Las metáforas no reproducen analogías con la realidad, sino que las fundan. La metáfora ya no se entiende como comparación abreviada (1991: 222-223).

Situados en estos dos últimos grupos, la mayoría de los estudios actuales entienden la metáfora más que como un procedimiento estético o imitador, como un mecanismo de carácter cognitivo y conceptual que facilita el conocimiento y contribuye a una determinada percepción de la realidad, al tiempo que sirve para organizar “el discurso, pero también el pensamiento y la acción” (López García, 1996: 68). En este sentido, es muy relevante el desarrollo que realizaron Lakoff y Johnson de la metáfora como un mecanismo de percepción y comprensión cotidiana del mundo, como manera de estructurar el pensamiento (1995).

Estos autores analizaron tres posibles estructuras básicas en las que se organizan los modelos metafóricos más frecuentes. En todos los casos, su

uso busca facilitar la comprensión de una realidad en términos de otra que resulta, de este modo, más expresiva y cercana. Estos modelos son los siguientes: en primer lugar, las metáforas estructurales, aquellas que asimilan una actividad o experiencia en términos de otra. Las metáforas orientacionales, por su parte, organizan un sistema de conceptos con relación a otro y tienen que ver con la orientación espacial, que resulta connotada positiva o negativamente en su fórmula final. Finalmente, las metáforas ontológicas precisan como una entidad física algunas experiencias de carácter abstracto.

Por otro lado, a esto hay que añadir que estamos ante un tipo de tropos que tiende a organizarse siguiendo el modelo de redes semánticas, formando parte de una estructuración figurada hilada, con la que se consigue una coherencia (Le Guern, 1980: 52). En ellas se asocian, en la macroestructura que los integra, todos los términos metafóricos pertenecientes a un campo semántico concreto. De esta manera, los términos que forman parte de esta red suelen ser empleados en los mismos contextos para expresar emociones similares, como si unas tiraran de otras dando unidad a los textos.

En el caso de la metáfora “la música es el fuego”, objeto de nuestro estudio, la originalidad deriva de que a su constitución como metáfora ontológica (la música se manifiesta en los poemarios no como una realización concreta de sonidos, sino en su séptima acepción en el *Diccionario de la Lengua Española —DLE—* en línea, como “arte de combinar los sonidos”) se le suma su consideración semántica como sinestesia. De este modo, oído y tacto se complementan expresivamente para acentuar la intensidad de la experiencia. Igualmente, hay que añadir a su sentido final todos los matices semánticos que derivan de la simbología del fuego, tradicionalmente empleado en contextos comunicativos plurales.

El fuego está considerado, así, como un elemento central dentro de las cosmogonías occidentales (entendidas como las delimitadas por el espacio indoeuropeo, y, por lo tanto, la mazdeísta integrada en el contexto iranio), a la vez que es incluido como base física de la naturaleza en la concepción filosófica que los presocráticos tenían de la materia. Igualmente, es recogido en la mitología de todas las culturas, en términos generales, como elemento o símbolo clave para expresar la transformación en estados emocionales o espirituales intensos y elevados.

Como señala Cirlot (1979: 209-210), el fuego aparece ya en los jeroglíficos egipcios asociado a la idea de vida y de salud, a la vez que

implica el poder y la idea de superioridad de quien gobierna. Y para los alquimistas el fuego es el centro de todas las cosas, elemento de unificación y disgregación. El sol es, a su vez, como variante del fuego, imagen del triunfo y la vitalidad que vence las tinieblas. Y para Heráclito, por su parte, se trataba de aquel elemento del que todo proviene y todo lo transforma, identificándose con el rayo que todo lo gobierna (Heidegger, 2017: 13).

En la cultura hindú, el dios Agni evoca y encuentra su origen en el fuego (el *ignis* latino). Para Ramón Andrés “es lo ígneo sagrado, lo que purifica y eleva. En tanto que vinculado a la Creación cósmica, forma parte del sonido primordial, cuando las fuerzas se armonizaron para concebir el mundo” (Andrés, 2012: 44). Su vinculación con las melodías e himnos sagrados, sílabas místicas, se plasma en numerosos modos y, según el citado autor, “en tanto que fuego, Agni es un dios vinculado a la sonoridad engendradora” (2012: 45). Igualmente, en Roma, las sacerdotisas vestales que se encargaban del culto a la diosa Vesta, responsable del fuego del hogar, hermanaron para la eternidad el fuego y las canciones y danzas que llevaban a cabo a cabo en torno a él.

Por su parte, el simbolismo de la música es, a su vez, de suma complejidad. La música “penetra todos los elementos de la creación” (Cirlot, 1979: 318). “El canto, —continúa el mencionado crítico y poeta— como realización de la armonía de los elementos sucesivos y melódicos, es una imagen de la conexión natural de todas las cosas, a la vez que comunicación, delación y exaltación de esa relación interna de todo” (1979: 319). Asimismo la música se somete, de este modo, a este elemento de transformación real y simbólica, llevando al poeta a nombrar las experiencias vitalmente intensas, como veremos a continuación.

Por ello, asociar la música al fuego le permite al poeta decir apasionadamente la experiencia armónica que propicia la primera, ya que como señalan Chevalier y Gheerbrant, el fuego se considera a menudo el elemento motor, que anima, transforma y hace evolucionar de uno a otro los tres estados de la materia, ya que el fuego simboliza el agente de toda evolución (1988: 339-340). Desde esta perspectiva, dicha fusión de elementos que conduce a la imagen de *la música encendida, tocada por el fuego —nombrada por él*, diríamos, incluso—, constituye una metáfora poderosísima visual y semánticamente, constituyéndose en elemento vertebrador de la obra poética de este autor a lo largo del último medio siglo.

2. LA MÚSICA ES FUEGO, EN ANTONIO COLINAS

Como él mismo ha señalado en la introducción a su *Obra poética completa* (2016: 9-26)¹, podemos dividir la poesía de Antonio Colinas en tres bloques o etapas. Una primera dominada por el lirismo, la emoción, la intensidad y la pureza formal, que después se mantienen a lo largo de su obra, y que abarca desde el libro *Junto al lago* (1967) hasta *Sepulcro en Tarquinia* (1976). Una segunda etapa incluye los poemarios que van desde *Astrolabio* (1979) hasta *Jardín de Orfeo* (1988). En estos libros se incluyen los temas eternos: la naturaleza, el amor, el tiempo, la muerte, lo sagrado, el más allá, y también nuevos símbolos como son la isla, la mar, la luz, la noche, el bosque, la fuente, el camino, el muro, la nave, la gruta..., que expresan la alegría de vivir, manifestándose en ellos un profundo sentido órfico de la existencia. En la tercera etapa, según el autor, se incluyen los siguientes libros: *Los silencios de fuego* (1992), *Libro de la mansedumbre* (1997), *Tiempo y abismo* (2002) y *Desiertos de la luz* (2008).

En esta última etapa cabe incluir también, dado que la obra de Antonio Colinas continúa creciendo, el resto de poemarios publicados hasta la actualidad: *Canciones para una música silente* (2014) y *En los prados sembrados de ojos* (2020), donde se manifiesta plenamente esa fusión entre poesía y vida que caracteriza toda la escritura de Colinas, a la vez que una vuelta al humanismo y a la mística de carácter universal, integradora, que adiciona miradas distintas: oriente, los presocráticos, los clásicos del humanismo universal o, entre otros, los místicos cristianos.

2. 1. La música como fuego, metáfora de la pasión amorosa

Situada, sobre todo, en la primera etapa de la obra de Antonio Colinas, hay que señalar que es, especialmente, en los primeros libros donde la “música como fuego” se convierte en índice del amor. Y cuando hablamos de amor en Colinas, hay que señalar que, casi, habría que escribirlo con mayúsculas, puesto que como señala Nana Tadoun, en estos primeros libros este término “apunta a la vez al cuerpo femenino constantemente pintado, al sensualismo y a la Naturaleza ‘salvaje’” (2013: 3).

¹ A partir de ahora las citas de versos de Antonio Colinas se toman de esta obra, con excepción de los dos poemarios posteriores no incluidos en esta edición. Se evita la mención de páginas para aligerar el texto y su lectura.

Por otro lado, la identificación del amor como fuego (*ignis amoris*) es un tópico clásico que cruza la historia de la literatura hasta nuestros días para hablar de la pasión amorosa, tanto humana, como divina. En el Barroco, entre otras obras, el tópico emerge de nuevo, precisamente en el *Orfeo* de Juan de Jáuregui, de la mano del “fuego abrasador” como una de las “ideas fatalistas” sobre el amor utilizadas por el autor (Gamechogicoechea, 2011: 107-9). Pero su originalidad en la literatura de Antonio Colinas deriva de su cruzamiento con la música para constituir, así, un eje significador de tres hebras, de profunda originalidad lírica.

Es en este contexto en el que en la poesía de este escritor los sonidos, acordados con el interior del hombre que los acoge y deja reverberar en su interior, se vuelven una forma indicativa de la ausencia amada, cuya lejanía o pérdida percute en la unidad del paisaje que rodea o ha rodeado en el pasado a los amantes, pero —a la vez— también señala su presencia y cercanía. Es entonces cuando el panorama del alma acaba coincidiendo con el que contemplan los ojos. De tal manera que acabamos no sabiendo con qué ojos miramos la realidad que nos circunda, señala Martí García (2005: 53).

Así lo vemos en el poema X de *Junto al lago*, donde el sujeto lírico se dirige a una segunda persona a la que invoca recordándole el amor compartido. Ella, alejada (“Bien sé que aunque estás lejos no me olvidas”) escucha por encima del tiempo y el espacio la canción que el sujeto lírico cantó para ella (“entoné para ti con voz medrosa”). El amor vence al paso de los minutos gracias a la música que se torna, de este modo, espacio de superación de las barreras humanas, gracias a aquella pasión simbolizada con la llama y con el fuego. Termina el poema con estas palabras:

Sigues siendo la música de entonces,
el fuego que sentí, la llama roja
que alimenté con besos encendidos,
la llama en la que ardí, tan melodiosa,
cántico en plenitud que puebla el aire
con el que vivo y muero en tu memoria.

Llama y memoria se anudan a la pasión, de este modo, para actualizar los sentimientos verdaderos, dándole presencia a ese espacio sintiente del hombre que es la memoria.

Algunos poemas más en estos primeros libros señalan esta asociación. Entre ellos, igualmente, el poema v de *En el bosque perdido* en el que la música se identifica con el espacio ardiente que separa y, a la vez, une:

No sé tu nombre y, sin embargo, sé
que tu sangre alimenta esa música
que incendia lentamente el espacio
imposible que arde entre los dos.

De manera pareja, en el poema XIII de este mismo libro, la brisa hace de nudo ardiente entre la presencia amada y su ausencia. Asume, de este modo, el propio ardor emocional del sujeto lírico:

sin llegar, sensación de infinitud,
con esta suave brisa encendida
de amistosa ansiedad, inflamada
de música y de luz incandescentes.

Esta metáfora de la luz, sumada en los versos anteriores a la del fuego en el término “incandescentes”, lleva siglos alimentando nuestro inconsciente colectivo y es de gran eficacia comunicativa, quizá porque, como afirma Frye, la luz —como encarnación de inteligencia, gracia, alegría, inspiración, amor... — es uno de los arquetipos acendrados en las sociedades humanas. Como sucede con otros símbolos, la luminosidad indica elementos comunes a los hombres y atesora un poder comunicable potencialmente ilimitado (1977: 159). De aquí que acompañe a la música como tándem perfecto de pasión amorosa.

Vemos, entonces, que el fuego se asocia en estos primeros poemas a la pasión, y la música es símbolo del sentimiento amoroso vuelto en armonía física, un amor que se extiende a todo el universo que rodea a los amantes. Como si su propio sentimiento reverberara en el mundo y en las cosas, anticipando una mirada, que será la protagonista en la segunda forma de representarse la imagen: “la música es fuego” en la escritura de nuestro autor.

2. 2. La música incendiada del universo

El segundo modo de expresión metafórica que enlaza el fuego a la música se manifiesta en aquellos textos que hablan de la armonía del

universo, de los astros y de la naturaleza. En este sentido ha señalado el propio autor que “hay otra música en sentido órfico, esa música que está en todo. Esa música que inflama la realidad que nos rodea, pero no oímos” (Delgado Batista, 2002). Reflejada, por tanto, en la concepción órfica y pitagórica, esta percepción acerca de la armonía presente en toda la materia y la vida cruza la obra de este escritor configurándose, así, como una condición de identidad estética unificadora de tiempos, espacios y vivencias en la escritura del poeta. Señala, en esta dirección, el propio Colinas:

Durante siglos se ha ironizado con la música de los astros, de la que hace ya tantos siglos hablaron órficos y pitagóricos. Y, más tarde, Juan de la Cruz, en hermosos versos, con su “música callada”, Tanta ironía sobre los ritmos y la armonía del Universo cuando ahora la astrofísica habla, científicamente, de ese mismo sonido. Nadie se extraña hoy de que los científicos aludan al “ruido de las estrellas”, a “escuchar el espacio”, a la “canción radioeléctrica”, al “zumbido de las galaxias”. Los poetas no lo hubieran dicho mejor (2022: 15).

Es a lo que el crítico Paulino Ayuso se ha referido al afirmar que el espacio que va de la realidad inmediata del paisaje hacia una realidad trascendida, a través de la emoción, de la estética y de los mitos, converge en la “marsedumbre” que es una actitud humana devenida y decantada en actitud poética que otorga una radical apertura (receptiva) y disponibilidad ante el mundo (2002: 134-135).

Los objetos expresan, de este modo, en su materia la armonía que los constituye y, así, nos encontramos, entonces, con la “música enfebrecida” (*Truenos y flautas en un templo*) que contiene en sí la pasión incendiada en la emoción de aquél que la escucha; o la que se evapora desde los campos en llamas: “Humedades y música: tesoro/ de los campos en llamas y sin mieses” (*La viña salvaje*), que deposita sobre la horizontalidad de los sembrados la verticalidad de los ojos de quien los contempla con serenidad emocionada.

Pero, sobre todo, la armonía surge de los grandes elementos de la naturaleza, con los que el hombre se comunica en hermandad. Y para ello, tomado de los místicos castellanos, se recurre al oxímoron intenso (“fuego de frío”) que le sirve al poeta para hablar del ímpetu incommunicable de la experiencia contemplativa:

Y esa presencia enorme de la mar,
ese fuego de frío, esa plata fundida,
esa hoguera de música (*En lo oscuro*).

Desde el mar, desde el campo, desde las montañas se transita hacia el corazón, donde se aposenta la unidad experimentada, la mansedumbre agradecida: “ascender con la savia, hasta el techo del mundo,/ el corazón del agua, una música ardiente” (*Noche más allá de la noche*).

Esta vivencia recóndita se revela en la actitud de quien contempla manso el mundo, y lo nombra con la conciencia de la sacralidad de la vida. El escritor experimenta la atención participante y armónica. No es el poeta el que percibe un universo silencioso rodeándole, ni el que comunica sus emociones a través del paisaje, sino que, entre ambos, se establece una energía solidaria que los ata y hace saber que se está acorde con el orbe, del que forma parte, mansamente, como un todo unificado. De hecho, la noción de “mansedumbre” está implícita en vocablos tan frecuentemente empleados por Antonio Colinas como “llama” o “amor” (Balcells, 1998: 290).

Y a ese fuego se ha referido, precisamente, Susana Agustín Fernández:

El fuego adquiere para Colinas un carácter dulce, gozoso, irrenunciable. [...] El fuego adopta una dimensión cósmica e individual al mismo tiempo y se perfila como, la lumbre gozosa de amor y de silencio” (2009: 1999).

En esta avenencia armónica del mundo, el paisaje coliniano comunica su fusión con quien lo contempla empleándose, para ello, la música ardorosa como cauce: “en ese orbe remoto que se expande, fundido/ bajo su negro y turbio gran fuego musical” (*Noche más allá de la noche*).

En estos textos el fondo y la forma del poema se funden para expresar este conocimiento íntimo en el que, mediante esa metáfora verbal, se alude a la combustión cadenciosa y a su resultado purificador sobre la vida y la materia. De aquí, esa doble armonía que afecta tanto a lo externo como al interior de quien la experimenta:

¿Sabes dónde te puede conducir
el dormirte arrullado por la música
de las cigarras, por su vibración
que inflama el firmamento y lo sume
en una doble armonía? (*Canciones para una música silente*).

El hombre siente, de este modo, la experiencia de la unificación con la armonía musical que cruza la Historia y se expresa en el momento, de manera sólo aparentemente extraña, como una melodía que se oye sin oírse, puesto que ya se lleva dentro y lo abraza todo:

como candelabros, se incendiarán los bosques
de las cuatro laderas, y oiremos una música
mágica sin oírse, y abrasarán en ella
tus labios (*Noche más allá de la noche*).

Por ello, los poemas se cargan de expresiones paradójicas (“luz negra”) y sensualidad para poder nombrar la inteligencia extrema como entonación de lo más elevado del hombre, manifestándose ésta, en algunos casos, también, como oscuridad musical: “astro sumo o la nieve, luz negra que quemara,/ verdad total o límite, música del aroma” (*Noche más allá de la noche*).

Esa contradicción forma parte de la vida: el día y la noche, la oscuridad y la luz. Fuego blanco (“En este espacio hay un fuego blanco/ en el que viene a expirar la música”, en *Desiertos de la luz*), frente a sombras nocturnas. Y es en esa eterna batalla de contrarios donde la música se vuelve esencia. Ante la posibilidad del triunfo de las sombras, al poeta sólo le queda una certeza, ser arrebatado antes de ceder a la oscuridad:

Si un día las Sombras
quisieran derrotar la mar en llamas
de la música, si ellas
viniesen a abrasar esta ebriedad
que gozamos,
querrá decir que el mar
nos habrá sepultado a nosotros
en la música de sus abismos.
Y si hubiese un final,
Arrebátanos
Luz
del violín,
antes de que tus cuerdas
rompan la noche (*Canciones para una música silente*).

2. 3. La música que inflama el interior del hombre

Finalmente, en una tercera (y actual) etapa dentro de la poesía de Antonio Colinas, y coincidiendo con un *in crescendo* evolutivo de la intensidad del contenido de la metáfora, la música como fuego se convierte en un espacio de dicción de la interioridad del hombre. Cauce y señal de la propia armonía, este conocimiento personal, conseguido en un viaje hacia la intimidad del poeta, está ubicada en el lugar céntrico y luminoso del espíritu. Es ésta una expresión poético-musical que trasluce la consonancia presente en el universo, de la que el hombre es reflejo, aunque para lograr esa refracción íntima hay que “arder” y hacerse “llama”, hay que participar de la naturaleza simbólica de ese fuego alentado por el viento, atributo, en distintas tradiciones, del espíritu, puesto que es “asimilado al hálito o soplo creador” (Cirlot, 1979: 464).

Esa Llama visitada por Colinas en sus poemas es la que nos vuelve a los lectores testigos de la cima final en el proceso de unión con la luz, entendida como uno de los más altos símbolos espirituales (Escribano, 2021: 114). Así lo señala Colinas en algún poema:

Tu música y la música del mundo
son una sola música, pero hay
que arder para encenderla en tu interior,
que ser llama que escucha el vendaval (“Desiertos de la luz”).

“Llama que escucha el vendaval”, indica el escritor, con una personificación hermosamente comunicativa, pues pareciera que es el hombre, o su voluntad, los que se han vuelto llama.

También el vendaval asume aquí su propia simbolización, pues éste es la “síntesis y conjunción de los cuatro elementos”, y a él se le atribuye “poder fecundador y renovador de la vida” (Cirlot, 1979: 464). En consecuencia, el sujeto lírico asume su transitoriedad, su fugacidad, asimilada a partir de la propia brevedad musical, para permanecer, de nuevo, en un aparente contrasentido, de otra manera más auténtica:

Sé que soy yo el que pasa,
mas la música quiere
que perdure apurando
su hermosa
fugacidad.

Lo que soy aún no muere
en la música que arde en los álamos. (*Canciones para una música silente*).

Es, así, como entre poeta y vida se establece una energía solidaria que los ata y hace saber al escritor que está acorde —en sintonía— con el mundo que le rodea, que forma parte de un todo unificado. La intensidad de la experiencia se extiende, de este modo, a la experiencia ígnea. De ahí que, tanto el cuerpo (“Aunque abraza la música su cuerpo” en *Astrolabio*), como el alma (“Me está abrasando el alma un milenio de música” en *Noche más allá de la noche*), son rozados por esa intensidad afectiva que se identifica con el fuego. La encendida armonía musical se exterioriza en quien contempla manso el mundo, y lo nombra con la conciencia de la sacralidad de la vida.

El poeta reconoce y asume, tras la prueba, que la mansedumbre unitiva constituye la parte más auténtica de la existencia y con ella concuerda en ánimo. De este modo, en el poema IV de *Noche más allá de la noche* describe Colinas el viaje interior del hombre a través de esa unidad musical hasta su centro, donde se vuelve hoguera melodiosa en la que calentar la vida:

Suavísimamente crepitaba el pinar
tras nosotros, pasaba al oído su música
de vibraciones leves, de apagados murmullos.
El aire penetraba hasta la misma médula
de los huesos y hacía arder muy lentamente,
en el centro del pecho, una hoguera de música. (*Noche más allá de la noche*).

Se acalla, así, el ruido interior y todos los bullicios del mundo, y se escucha —y nombra— la música del silencio. De esta suerte, el “silencio sonoro”, tan característicamente expresivo en la mística castellana, ofrece en la obra de Colinas un cañamazo unificador sobre el que se asienta su concepción vital y su poesía: “que logró detener con su silencio/ la música encendida” (*Libro de la mansedumbre*).

No se trata, simplemente de establecer el poema sobre un juego retórico paradójico sin más, sino que, por el contrario, este recurso se vuelve en el modo expresivo que mejor comunica la experiencia límite de la fusión conceptual de aspectos que, desde la lógica, podrían parecer contrarios, pero que, sin embargo, planteados desde la vida, se experimentan como unitarios. Justamente, esta certeza hace que el escritor

se pregunte: “¿Y si fuese la música el silencio?” (*Canciones para una música silente*). Y añade, matizando tal oposición, para concluir:

Silencio y música.
Música y palabra
que calla, que debe callar
por medio de silencios que hablan. (*Canciones para una música silente*).

Superados los contrarios, se instala en el interior la unidad. No en vano ha insistido Antonio Colinas, en una entrevista con el profesor Aroca Iniesta, que:

En la vida, sí, se da la dualidad, los “contrarios” sanjuanistas; pero quizás misión del poeta es deshacer esos contrarios poniéndonos en sintonía con el mundo, hasta donde nos sea posible, buscar la Unidad de ser, y como yo digo últimamente, la plenitud de ser (2020: 15).

Esta plenitud se identifica con la experiencia amorosa en el sentido pleno de la palabra:

¡Tanto se han preguntado
después por el secreto de su música!
Amor es la respuesta,
amor que en el amor va abriendo fuego
con sus notas. Sólo amor es la clave de las claves. (*Libro de la mansedumbre*).

De nuevo, en este viaje hacia la armonía interior, como ocurriera en los espacios poéticos que nombraban la concordia del cosmos, la oposición entre ideas, u oxímoron, parece ser el mejor mecanismo de dicción de la unidad a la que ha llegado el hombre. Así se manifiesta la suma del “ser” y el “no ser” como expresión de la conciencia (“esa música vuestra en la que arde/ la lúcida consciencia del ser y del no ser”, en *Desiertos de la luz*). También, la “música que arde/ sin consumirse”, que “suena/ para aquel que no escucha”, “que le habla/ a quien no habla”, y que

muy dulcemente
le abre los ojos para siempre a aquel
que los tiene cerrados a la luz
porque se abisma en otra Luz”, en *Desiertos de la luz*;

o aquella otra sonoridad —en el mismo poemario— que se reverbera en el silencio:

sólo música
pronunciada y ardida,
que oímos sin oír,

manifiestan un uso de la paradoja profundamente expresivo, que habla de lo que no es posible comunicar de otra manera, y que deshace todo, dogmas y ritos.

El poeta asume, de esta manera, su propia unificación mediante la superación de las oposiciones aparentes, invocada por todas las corrientes espirituales orientales como modo de acceso a la conciencia y la unidad. Es entonces cuando se produce la identidad con la percepción del instante, con el presente, como experiencia única y verdadera, y todo el cuerpo participa de ese conocimiento inflamado:

Los huesos te cantaban, ardías con la música
y tu cerebro era un bosque de órganos
y de los tubos de éstos brotaban infinitos (*Desiertos de la luz*).

Esa llama que lo abrasa todo está profundamente vinculada a la experiencia sanjuanista; aparece como símbolo divino, entre otros, en Platón, Boecio, Parménides, Plotino..., y también en pensadores cristianos como San Pablo, Santiago o San Agustín, quien la considera, de manera absoluta, como el “nombre propio de Dios” (Ynduráin, 1990: 53). Esa llama que procede de lo alto no sólo se refleja en las criaturas, sino que las constituye, las crea,

lo cual significa —en palabras del crítico Domingo Ynduráin— que toda la creación forma parte de una unidad superior. En definitiva, las cosas creadas son luces y son espejos por los que resbala [...] la luz hasta el fondo” (1990: 58).

Por ello, el poeta acaba haciendo desaparecer la distancia entre el fuego exterior y el interior:

Enciendo el fuego
y yo soy el que arde
en noche, en nieve, en música, en silencio. (*Canciones para una música
silente*).

Estos versos, muy significativos de la última etapa de la escritura de nuestro poeta, finalizan lentamente, mediante un consciente y cuidado ascenso semántico, desde lo más terreno (aroma, tierra, labio, beso) hacia lo más etéreo y, casi, espiritual (luz, canto y silencio) y, con esa acumulación estremecida, nos recuerdan aquel otro final gongorino del poema “Mientras por competir con tu cabello” que, contrario a este, en lugar de ascender, descendía partiendo de la tierra y terminando en la nada (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”).

Por tanto, la inspiración, y su expresión en la palabra poética parecen estar condicionadas a la realización de ese fin último de lograr esa unidad luminosa. Por lo que, alcanzada ésta, la consecuencia es el silencio. Precisamente de esa fusión entre la luz y el silencio ha escrito Francisco Estévez:

La poesía, ya lo sabe Colinas, nos abre para siempre los ojos a otra luz que nos deja en la blanca ceguera de ser. La poesía se distingue aquí por el intento de conformar un lenguaje que fulge, que ofrece un contenido oculto siendo el poeta quien revela tal mensaje (2015: 7).

La palabra poética ha cumplido su misión y por tanto debe desaparecer (Badía Fumaz, 2017: 12). De aquí que, en ocasiones, se apele al silencio como realización última de esa inspiración, en tanto se ha alcanzado ya el fin perseguido. Por eso Antonio Colinas, invocando ese silencio que permite la conciencia atenta, construido tanto por la cesación de la vista como por la de la palabra, escribe:

Vuelve tu rostro hacia el muro, cierra
los ojos y los labios: sólo escucha.
¿Es que no oyes la música que sana?
Se trata de una música que está
dormida en tu interior, mas que despierta
con el silencio y arde muy adentro. (*Desiertos de la luz*).

Termina el poema con unos versos que podrían resumir la vida y obra de nuestro escritor, y que manifiestan, con rotundidad, la contundencia de la certeza y la plenitud alcanzadas:

Si la oyeras, al fin conocerías
la alegría: el goce de ser llama.

Oirías el sonido de la Luz. (*Desiertos de la luz*).

Oír ese “sonido de la luz”, después de haber llegado a “ser llama” es la justificación —estética al menos— de toda una vida y de toda una obra, la vida y obra de Antonio Colinas.

CONCLUSIONES

Terminamos este texto concluyendo que, en la obra de Antonio Colinas, la metáfora “la música es fuego” aparece con frecuencia, y con ella se señala una manera de experimentar la intensidad afectiva que implica todo el universo de las cosas que le rodean, y que avanza, según lo hace también el tiempo, de lo exterior a lo interior arrastrando consigo un gradual incremento de intensidad. De nombrar el amor pasa al cosmos, y de éste, hasta el interior del hombre que queda tatuado, así, por la armonía musical plasmada en su espíritu. De esta manera, puede señalarse cómo, en la primera etapa escritural, esta imagen se asocia a la pasión amorosa, y la música se vuelve, de este modo, símbolo del sentimiento amoroso, de la armonía física, y desde aquí reverbera en el mundo y en las cosas, anticipando una mirada, que será la protagonista en la segunda forma de ser la “música es fuego”.

Ese segundo modo de expresión metafórica que enlaza el fuego a la música se manifiesta en aquellos textos que hablan de la armonía del universo, de los astros y de la naturaleza. Planteados estos poemas bajo una mirada órfica y pitagórica, en ellos se refleja la mansedumbre, vivencia que expresa la concepción armónica presente en toda la materia que se configura, así, como una condición de identidad estética unificadora de tiempos, espacios y vivencias en la escritura del poeta.

Finalmente, en una última etapa —la actual, por el momento—, la armonía expresada por esta metáfora se instala en el interior del sujeto lírico, que experimenta a través de ella una suerte de unidad con todo lo que le rodea, una identidad con el universo, del que siente que forma parte,

como un reflejo de la propia armonía. Esta vivencia de la unidad, simbolizada en la llama y expresada, con frecuencia, mediante la paradoja, se ubica en el centro de uno mismo, en el propio corazón.

Recientemente, con motivo del cincuenta aniversario de la impartición por parte de Leonard Bernstein de las célebres conferencias Norton en Harvard, en 1973, escribía Félix de Azúa (2022: 254) lo siguiente:

En opinión de Bernstein, la música sería algo así como unos sonidos que obedecen a una gramática universal y dan como resultado una semántica, sin que sean construcciones lingüísticas. Una metáfora del lenguaje en forma sonora. Pero ése es el enigma: que la música significa, sí, pero no habla.

A pesar de que las metáforas entre lenguajes [...] siempre sugieren ángulos de sentido fascinantes, en realidad, son sólo eso, metáforas. Dicho aún más brutalmente, el modo de significar de la música sigue siendo una incógnita. Que algo significa no cabe duda, y que sus significados afectan a los sentimientos, seguro, pero que esos significados emocionales tengan una traducción lingüística es dudoso.

Hemos creído pertinente traer estas palabras al término de este estudio sobre el significado en la poesía de Antonio Colinas de la metáfora “la música es fuego” porque, si bien nuestro análisis no desdice la propia conclusión con la que el filósofo cierra el texto anterior, no es menos cierto que las conclusiones de este artículo reafirman la idea de que los significados de la música “afectan a los sentimientos”, y que si no tienen una traducción lingüística sí que generan o contribuyen a dar cuerpo, en este caso al menos así ha sido, a un cuerpo poético verdaderamente auténtico y original.

La metáfora “la música es fuego” representa en la poesía de Antonio Colinas una triple experiencia armónica que avanza desde el ámbito afectivo amoroso más externo, pasando por la expresión de la concordia cósmica, hasta llegar a ser esa fusión una experiencia íntima que define la idea de mansedumbre, nudo significativo que caracteriza la obra de este gran poeta y sin el cual esta obra no tendría la talla y la calidad que hoy tiene.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín Fernández, Susana (2009), *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología II, Madrid, 2009.
- Alemán, Araceli (2019), “Poética cognitiva: un campo de estudio en la intersección”, *Diseminaciones*, 2:4, pp. 53-77.
- Andrés, Ramón (2012), *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acanalado.
- Aroca Iniesta, Francisco (2020), “Diálogos con Antonio Colinas sobre lo inmanente y lo metafísico”, en Aroca Iniesta, Francisco (coord.), *Antonio Colinas, entre inmanencia y trascendencia*, Binges, Centre d’Études Hispaniques d’Amiens (CEHA) de l’Université de Picardie Jules Verne / Éditions Orbis Tertius.
- Azúa, Félix de (2022), *El arte del futuro. Ensayos sobre música*, Barcelona, Debate.
- Badía Fumaz, Rocío (2017), “Inspiración poética y respiración en la obra de Antonio Colinas”, *Revista chilena de literatura*, 95, pp. 7-31.
- Badía Fumaz, Rocío (2018), “La música en la obra de Antonio Colinas”, *Bulletin of Spanish Studies*, 95:8, pp.1019-1040.
- Balcells, José María (1998), “Libro de la mansedumbre”, *Estudios humanísticos. Filología*, 20, pp. 289-293.
- Balkin, Jack M. (1998), “Metaphor, metonymy, and cognitive models”, en *Cultural software: A theory of ideology*, New Haven & London, Yale University Press, pp. 242-58.
- Benczes, Réca (2006), *Creative compounding in English: The semantics of metaphorical and metonymical noun-noun combinations*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (2004), *La metáfora*, Madrid, Gredos.

- Burke, Michael y Troscianko, Emily T. (2017). *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*. Nueva York: Oxford University Press.
- Borges, Jorge Luis (1996), *Obras Completas*, 4 vols., Barcelona, Emecé.
- Bustos, Eduardo de (2000), *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*. Madrid: FCE / UNED.
- Bustos, Eduardo de (2014), *Metáfora y argumentación; Teoría y práctica*, Madrid, Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo (1979), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- Colinas, Antonio (2001), *Del pensamiento inspirado I*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Colinas, Antonio (2002), “Verdad y misterio en la palabra”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17, pp. 137-145.
- Colinas, Antonio (2011), *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (2014), *Canciones para una música silente*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (2016a), *Obra poética completa*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (2016b), *Poesía y vida*, León, Universidad de León.
- Colinas, Antonio (2020), *En los prados sembrados de ojos*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (2022), *Tratados de armonía*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (s. f.), *antoniocolinas.com*. <https://www.antoniocolinas.com> [10/01/2023].

- Chamizo Domínguez, Pedro J. (1998), *Metáfora y conocimiento*, Málaga, *Analecta Malacitana*. Anejo 16.
- Chevalier, Jacques y Gheerbrant, Alain (1988), *Diccionario de símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder.
- Davidson, Donald (2001), *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*, Barcelona, Gedisa.
- Delgado Batista, Yolanda (2002), “Antonio Colinas o el poeta tranquilo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 20, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/colinas.html> [10/01/2023].
- Escribano Hernández, Asunción (2021), “Lenguaje y simbología en Llama de amor viva”, en Javier Sancho Fermín y Romualdo Cuartas Londoño (Dirs.), *Llama de Amor Viva. Actas de IV Congreso Mundial Sanjuanista*, Burgos, Grupo Editorial Fonte, pp. 113-140.
- Escribano Hernández, Asunción, “La poesía castellana y leonesa del siglo XXI. Miradas y palabras”, en María Ángeles Pérez López, Borja Cano Vidal, Marta Pascua Canelo, Vega Sánchez-Aparicio (eds.), *Poesía (Literatura actual en Castilla y León, 5)*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua/ Junta de Castilla y León/ Universidad de Salamanca, 2022, pp. 21-45.
- Estévez, Francisco (2015), “La conciencia en la poesía. Notas críticas a los inéditos”, *Duende. Suplemento virtual de Quaderni Ibero Americani*, marzo, 11, pp. 5-22.
- Frye, Northrop (1977), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- García de la Concha, Víctor (1986), “El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León”, en VVAA, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 95-110.
- Garrido Medina, Joaquín (2010), “La metáfora en la construcción del discurso: niveles de interpretación de la metáfora de movimiento”, en

Pablo Cano, Soraya Cortiñas, Beatriz Dieste, Luz Zas (Eds. lit.), *XXXIX Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, p. 46.

Gamechogicoechea Llopis, Ane (2011), *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Heidegger, Martín, y Fink, Eugen (2017), *Heráclito*, México, Fondo de Cultura Económico, 2017.

Lakoff, George y Johnson, Mark (1995), *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.

Le Guern, Michel (1980), *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.

Lizcano, Emmanuel (2014), *Metáforas que nos piensan*, Madrid, Traficantes de sueños.

López Castro, Armando (2010), “El hilo musical en la obra de Antonio Colinas”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 35, pp. 103-136.

López García, Ángel (1996), *Escritura e información. La estructura del lenguaje periodístico*, Madrid, Cátedra.

Martí García, Miguel Ángel (2005), *El silencio. Un espacio para la intimidad*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

Martínez Dueñas, José Luis (1993), *La metáfora*, Barcelona, Octaedro.

Martínez Fernández, José Enrique (1997), “La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas: tradición y actualidad”, en VVAA, *El viaje hacia el centro: (la poesía de Antonio Colinas)*, Valencia, Calambur, pp. 91-102.

Martínez Fernández, José Enrique (2017), “Un jardín para Orfeo (Lectura e interpretación de “Órfica” de Antonio Colinas)”, en *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº extra (Homenaje a José Antonio Pérez Bowie) 2, pp. 248.266.

- Martínez Fernández, José Enrique (2004), “Armonía y ritmo en Antonio Colinas: Ajustes métricos en *Noche más allá de la noche*”, *Rhythmica*, II, 2, pp. 137-158.
- Mortara Garavelli, Bice (1991), *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- Murena, Héctor A. (2012), *La metáfora y lo sagrado*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Nana Tadoun, Guy Merlin (2013), “Poesía e isotopía en la viña salvaje de Antonio Colinas: lectura léxico-semiótica”, en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 25, pp. 1-22.
- Noguerol, Francisca (2018), “Orfeo en su jardín”, en María Sánchez-Pérez (ed.), *Memoria, verdad y belleza: El universo poético de Antonio Colinas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Olivio Jiménez, José (1984), “La poesía de Antonio Colinas”, en *Antonio Colinas, Poesía 1967-1981*, Madrid, Visor, pp. 9-49.
- Olivio Jiménez, José (2001), “Nueva poesía española (1960-1970)”, en *Ínsula*, “Vigencia y balance de «Nueve novísimos poetas españoles»”, 652, pp. 20-23.
- Paulino Ayuso, José (2002), “Antonio Colinas”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17, pp. 131-135.
- Pereda, Rosa María (1980), “Antonio Colinas: La única misión del poeta es escribir buena poesía”, *El País*, 4-9-1980, https://elpais.com/diario/1980/01/04/cultura/315788409_850215.html. [08/01/2023].
- Preta, Lorena (1993), *Imágenes y metáforas de la ciencia*, Madrid, Alianza.
- Ricoeur, Paul (2001), *La metáfora viva*, Madrid, Trotta.

Sontag, Susan (2008), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid, Debolsillo.

Spang, Kurt (1991), *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*, Pamplona, Eunsa.

Sperber, Dan y Wilson, Deirdre (1986), *La relevancia*, Madrid, Visor.

Stockwell, Peter (2020), *Cognitive Poetics. An introduction*, London, Routledge

Trim, Richard (2007), *Metaphor networks. The comparative evolution of figurative language*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

Ynduráin, Domingo (1990), *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra.