

EL POEMA LARGO EN ANTONIO COLINAS. “SEPULCRO EN TARQUINIA” Y “LA TUMBA NEGRA”

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN
UNED

El poema largo o poema extenso contemporáneo es un concepto de difícil definición y sobre el que no ha habido, en el ámbito hispánico, una reflexión teórica sistemática, si bien es cierto que el panorama comienza progresivamente a cambiar.¹ Uno de los primeros, y mejores textos que aborda el problema es el estudio de Octavio Paz “Contar y cantar (sobre el poema extenso)” publicado por primera vez en 1976. En él se evidencia el carácter escurridizo de esta forma poética, remarcando, además, la relatividad del adjetivo “extenso” según las distintas tradiciones literarias.

Sin embargo, la amplitud no sería la única característica propia de este tipo de composiciones contemporáneas. Otras, como su esencia al mismo tiempo fragmentaria y unitaria, enlazada con recurrencias y sorpresas, la pretensión de reflejar todo un mundo, etc., son características que han sido señaladas por Paz y por la mayor parte de la crítica posterior. Rastrollo Torres afirmaba: “Hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento” (2011: 107).

Este carácter fragmentario, señalado por varios estudiosos (Paz, 1990: 12-13; Graña, 2006b: 13), está en relación directa con otro

¹ El panorama está empezando a cambiar con interesantes trabajos como los de Mesa Gancedo (2006, 2008), Graña (2006a y 2006b y otros posteriores) o con grupos como el encabezado por Modesta Suárez que desde el seminario permanente “POP -Poésie... Ou Poésie” de ToulouseII-Le Mirail, dedicado a esta forma poética larga, y que organiza diferentes charlas y coloquios.

rasgo distintivo de este tipo de poemas: su ausencia de un centro compositivo y a veces incluso temático claro,² como destaca Carlos Pardo (2013). El autor pone en relación estas composiciones con la música de John Cage o Morton Feldman, destacando que son formas que habrían “perdido para siempre el centro de gravedad de la narración” (2013: 87).

El propósito de este estudio es acercarnos y profundizar en los dos poemas largos fundamentales de la obra de Antonio Colinas. Estos dos poemas marcan en cierto modo su obra, ya que cada uno pertenece a una época muy distinta y cada uno define una concepción diferente de la poesía. En ellos se es posible, además, observar la evolución del pensamiento y del quehacer poético del autor. En la opinión de algunos críticos, como Díez de Revenga, Antonio Colinas “es uno de los poetas españoles contemporáneos más capaces para enfrentarse al poema largo” (1997: 236). Vamos a ver las distintas formas en las que el autor se enfrenta a este tipo de composición.

Los poemas que vamos a examinar son “Sepulcro en Tarquinia” publicado en 1976 en el libro homónimo, y “La tumba negra”, publicado en 1997 dentro de *El libro de la mansedumbre*. Lo cierto es que se podría ampliar la lista a algunas otras composiciones, que podríamos incluir, asimismo, bajo el nombre de poemas extensos. Nos referimos a *La muerte de armonía* o *Noche más allá de la noche*. Sin embargo, la primera de estas obras se escribió a modo de libreto operístico, por lo que su naturaleza es bien distinta a la de un poema convencional, incluso muy distinta de la poesía de Colinas del momento. Por otra parte, *Noche más allá de la noche* es un libro que se divide en treinta y cinco cantos más un “Post-scriptum”, por lo que su carácter de poema largo resulta más cuestionable. Nos centraremos, visto esto, en los dos poemas que hemos enunciado, cada uno de una época distinta y ambos con un número mayor a cuatrocientos versos.

“Sepulcro en Tarquinia” y “La tumba negra” son dos obras bastante alejadas en tiempo y forma, que, sin embargo, tienen una serie de elementos comunes. En un acercamiento preliminar a los dos poemas se aprecia fácilmente que la forma de avanzar que ambos proponen es muy distinta. Si en el primero encontramos una historia

² Para Edgar Allan Poe, que reflexiona sobre este hecho ya en 1846, este sería, de hecho, uno de los grandes problemas del poema extenso, puesto que la sensación que se consigue es la de una sucesión de “poemas breves, vale decir, de breves efectos poéticos”, perdiéndose la “totalidad o unidad de efecto” (1973: 68).

únicamente perfilada y que avanza a saltos entre repeticiones, paralelismos, y enumeraciones de corte irracional, en el segundo vemos más bien el gusto por el lenguaje sencillo, por la anécdota. En “Sepulcro” nos enfrentamos a un poema de carácter muy íntimo y de un hondo lirismo. “La tumba negra” deja entrar elementos mucho más narrativos y hasta ensayísticos y su carácter es más amplio, abarca temas históricos, culturales, etc. Las similitudes, que también las hay, han sido señaladas por la crítica:

Su extensión, el estar motivados por sendas tumbas: aquél por la de un guerrero; el de este último libro por la de J.S. Bach; sus apoyaturas rítmicas en reiteraciones semánticas y sintácticas; sus visiones llenas de dualismos y contrastes: en aquél la del amor y la muerte, en éste la de la plenitud de las realizaciones (musicales, literarias, artísticas...) humanas, contrapuestas con los desastres de la Historia en la que se producen (Puerto, 1997: 23)

Desarrollaremos aquí estos argumentos profundizando, uno por uno en estos dos poemas extensos.

1. “SEPULCRO EN TARQUINIA”

Es quizás la obra que más conocida de Colinas, y la que ha marcado, por tanto, un antes y un después en su poesía. No en vano fue merecedor del Premio de la Crítica de poesía, uno de los galardones literarios más prestigiosos de España. Este poema fue escrito en la época en la que el escritor trabaja y vive en Italia, entre las ciudades de Milán y Bérgamo, como lector de español; por eso lo italiano, lo “latino”, que constituye una nueva visión, un nuevo deslumbramiento en la vida del poeta, forma parte como tema y como expresión. De hecho, el propio Colinas cuenta que Jorge Guillén dijo de este poemario que era “el libro con más Italia” que conocía (Colinas, 1990: 28).

“Sepulcro en Tarquinia” se incluye en un poemario con el mismo título, y es un libro que fue muy bien acogido por la crítica y supuso para el poeta el paso a una mayor relevancia dentro de la escena poética. Afirmaba, por ejemplo, José Olivio Jiménez que esta obra suponía “la decantación hasta hoy más depurada y a la vez humanamente temblorosa del lirismo total de su autor” (1998: 181). Y añadía: “Lirismo total, entiéndase: impregnación incisiva, y de acento sin temores romántico (si bien, y para su suerte, no al «hispanico

modo»), que el espíritu obra sobre todos los materiales que contempla, palpa o maneja” (1998: 189).

“Sepulcro en Tarquinia” llamó la atención primeramente por su extensión, según comenta Rozas, autor del quizás mejor estudio sobre este poema, “en una época en que los poetas escriben cada vez poemas más cortos” (Rozas, 1989: 1). Así lo manifiesta también Pilar Yagüe:

Una marca distintiva no obstante, singulariza de nuevo a Colinas respecto de otros poetas: en una época en que se está comenzando a imponer una retórica de la supresión y se escriben cada vez poemas más cortos, el poema «Sepulcro en Tarquinia», que da título al libro, tiene alrededor de cuatrocientos versos. (1997: 146)

El poema se divide en diecinueve secciones³ separadas simplemente entre ellas por un espacio en blanco. Rozas señala que los segmentos que componen el poema “tienen un valor por ellos mismos. Cualquiera de estos poemas podría leerse con un sentido pleno y creo que podrían quedar con un valor por sí mismo, aunque desde luego hay un hilo argumental” (1989: 1), por lo que estamos ante un poema fragmentario pero con unidad en sí mismo, característica definitoria del poema extenso contemporáneo.

Sí es destacable para nuestro propósito subrayar que “la mayoría de los poemas [de las secciones] se mueven entre los catorce y los veintinueve versos, que es precisamente la medida que a Colinas le gusta para escribir” (Rozas, 1989: 1). La única característica rítmica o métrica que hemos podido observar que coincide en la división de estas 19 secciones es que se corresponden siempre con la sintaxis, es decir, no hay ningún encabalgamiento entre los diferentes fragmentos del poema. Dicho de otra manera, los espacios gráficos que se utilizan para separar las diferentes partes están motivados sintácticamente. Cabe señalar, asimismo, que no hay ninguna simetría ni nada semejante entre las distintas secciones.

El poema ha sido comparado con otros de similar factura: por ejemplo, “por su empeño y tensión lírica a *Piedra de sol* (1957), de Octavio Paz” (García Martín, 1992: 100). Antonio Colinas, cuando ha sido preguntado, sin embargo, apunta en otra dirección: “En la forma yo tenía presente –inconscientemente presente– un texto de Neruda

³ Rozas parece haber olvidado alguna pues habla de 18, al igual que habla de 387 versos (1989: 1).

(*Tentativa del hombre infinito*, 1925), y no algún texto de Octavio Paz, como ha creído erróneamente algún crítico” (Colinas, 1990: 33).

El poema cuenta con 426 versos y como dijimos se publica en 1976. La presencia de múltiples nombres propios de la música, la pintura, la literatura, etc., hace que se hable de culturalismo, que se le achaca, como sabemos, a toda esa generación.⁴

“Sepulcro en Tarquinia” surge en una época de plenitud intelectual y personal para el autor. Se percibe claramente el influjo de la literatura italiana, tanto a nivel temático, de motivos y símbolos, como a nivel métrico. Antonio Colinas, que tantos estudios y traducciones ha realizado sobre el poeta italiano Giacomo Leopardi,⁵ publica su primer libro dedicado a este poeta romántico en 1974, un año antes de que vea la luz *Sepulcro en Tarquinia*. El poeta leonés publica también en 1975 la traducción de *Wirrwarr* de Edoardo Sanguineti. La métrica de Leopardi, basada sobre todo en endecasílabos y heptasílabos sin ningún esquema predeterminado y libremente rimados o incluso sueltos, es decir, sin ningún tipo de rima, enlaza perfectamente con la voz lírica coliniana de esta época.

El hilo temático de “Sepulcro” parece ser una historia de amor fatídica solamente sugerida en ciertas imágenes obsesivas diseminadas a lo largo del poema. Se ha relacionado en muchas ocasiones este poema con su posterior novela *Larga carta a Francesca* en la que se nos cuenta más claramente una historia de amor semejante.⁶ En ella la protagonista sufre ciertos acontecimientos que la llevan a una creciente locura de la que no consigue recuperarse. En el poema parece que ese desenlace se aproxima más a la muerte.

Hay evidentes relaciones temáticas entre este poema y la narración,⁷ en ambos textos encontramos la historia de amor fallida, la evidente alusión a la locura, a la enfermedad y los espacios también se repiten (Milán, Bérgamo, e incluso otros como la villa romana de Sirmio o Venecia). Para José Olivio Jiménez, la composición no narra,

⁴ Cabe señalar que es una etiqueta que Antonio Colinas siempre ha rechazado

⁵ Una recapitulación de todos ellos, junto con su historia y la valoración de cada uno, nos la da el propio autor en su artículo “Leopardi y mis Leopardis: un testimonio” (2001, I: 180-190).

⁶ Uno de los trabajos que más claramente enlaza ambas obras es el de María Fellie (2009).

⁷ Martínez Fernández (2004: 80) dice al respecto: “Tal historia de amor aparece desarrollada, narrada, y sometida a la configuración ficcional correspondiente, según mi punto de vista, en *Larga carta a Francesca*”.

sino que sus versos “sólo sugieren la sofocada pero restallante sustancia de un vivo recuerdo amoroso, con su destino inexorable hacia la muerte” (1981: 25). Como la carta que escribe Jano, el protagonista de la novela, el poema “Sepulcro en Tarquinia” va dirigido a una segunda persona, al tú amoroso, que podemos identificar con la mujer amada.

Hagamos una breve descripción métrica, ya que nos vamos a ir aproximando a través de ella a una interpretación más ajustada del poema: de sus 426 versos 405 son endecasílabos, es decir, más del 95%. Los demás son heptasílabos y versos menores que el heptasílabo, por lo que se podría decir que se trata de un poema endecasilábico interrumpido por algunos versos breves. De los 21 versos restantes cinco son heptasílabos, y los 16 que quedan son menores y su función es crear una intensificación expresiva. Como vamos a ver son versos de gran importancia para la composición. Es el caso del breve verso “si llorabas”, que se repite cuatro veces en un mismo fragmento del poema, y que el crítico Martínez Fernández (2004: 82) señala como clave, pues domina las secciones cinco y seis de la composición (vv.78-121). Reproducimos aquí algunos de estos versos para que se vea cómo la utilización de este tipo de versos breves a modo de *letimotiv* es una de las estrategias básicas de estructuración de este poema:

si llorabas las calles empedradas te sentían pasar,	85
había un eco puro si llorabas, algún jardín que daba pena verlo, si llorabas la ciudad encendía sus bujías, todo era de metal, la Vía Láctea	90
crujía si llorabas, el abrigo azul marino, la capucha alzada, bajando muy despacio cada losa, muy deprisa frente a las hornacinas, si llorabas...	95
no eras feliz entonces, yo diría, después de los conciertos, yo diría que tu piel era suave como un cetro, como un cetro preciada y dura y firme, qué caja de viola todo el vientre, yo diría	100

que un órgano sonaba por tus venas,
 quién lo diría, todos te miraban
 cruzando las murallas, bordeando
 el teatro romano, si llorabas 105
 adelfas en la sombra te sentían
 pasar, cuánta frescura, crepitaba
 la grava del sendero, eran tus pasos
 si llorabas, eran tus ojos de ágata
 los que soñaban una escena fúnebre 110
 entre aquellas columnas abrasadas,
 si llorabas
 había rojas túnicas prendidas
 en las zarzas, un bosque amaneciendo,
 un bosque de cipreses encendidos 115
 y sangre en aquel busto destrozado,
 después del río te perdías lenta,
 llovía lentamente si llorabas
 o un huracán reinaba en la ciudad
 y yo nunca sabía a dónde ibas 120
 si llorabas

En la mayoría de las ocasiones estos versos breves recogen pensamientos insistentes que se repiten a lo largo del poema, bien dentro de un verso endecasílabo o bien como verso aislado. El caso más claro es este “si llorabas”, enunciado que se repite diez veces a lo largo del poema, cuatro de ellas como versos tetrasílabos aislados. Pero encontramos también “si me vieras”, “si supieras”, “Yo diría”, etc. (“si me vieras” vv. 36, 42 y 94; “si supieras” v.43; “si llorabas” vv. 84, 86, 88, 91, 95, 105, 109, 112, 118 y 121). Es decir, tal y como aparecen en este poema estos versos breves buscan, distintos *tempos de lectura*, así como resaltar, intensificar ciertas palabras y sentidos, y por supuesto, crear una fuerte trabazón lírica. Podríamos asimilarlos al tan traído y llevado ritmo de pensamiento. Son fundamentales para la estructuración poemática, y permiten que la composición avance de manera discontinua; son “versos obsesivamente recurrentes que permiten unir determinadas secciones y facilitar la interpretación de un poema complejo” (Martínez Fernández, 2004: 82).

Se consigue, por medio de estos versos un efecto cíclico, de avance y de vuelta al comienzo. Estos versos que actúan casi como estribillo y que aparecen de manera no sistemática sirven también para que se sucedan y se relacionen imágenes aparentemente no

conectadas, dando la sensación de flujo de conciencia, de irrealismo. Esto viene además reforzado por el paralelismo sintáctico.

En general, este poema tiende a una estructuración tal que, además del ritmo de los endecasílabos, se percibe también un cierto ritmo de pensamiento, provocado por un fluir de los versos a través de repeticiones, enumeraciones, etc., como ahora veremos.

Empecemos por los primeros versos. La esticomitia (unidad sintáctica por verso, no encabalgamientos) de los primeros versos es uno de los recursos junto con el corte surrealista de la composición que lleva a pensar en un ritmo de pensamiento. Como decíamos, esta sensación se refuerza por los abundantes paralelismos:

se abrieron las cancelas de la noche,
salieron los caballos a la noche,
campo de hielos, de astros, de violines,
la noche sumergió pechos y rosas,
noche de madurez envuelta en nieve
después del sueño lento del otoño,
después del largo sorbo del otoño,
después del huracán de las estrellas,
del otoño con árboles de oro,
con torres incendiadas y columnas, (ST, “Sepulcro en Tarquinia”,
vv.1-10).

Ayuda a crear el ritmo, este tipo de ritmo, la falta de puntuación. En todo el poema solo encontramos comas. Las mayúsculas no aparecen tampoco excepto en nombres propios. Este hecho afecta a varios niveles: sintáctico, entonacional y, evidentemente, visual.

El metricista Bělič liga la no utilización de puntuación en literatura a la intención de generar una contraposición entre la entonación y la sintaxis: “dado que en los versos citados faltan señales gráficas (la puntuación) de la segmentación sintáctica, para nuestra percepción es decisiva la segmentación –y la entonación- versal”, es decir, al suprimir la puntuación “la entonación versal se pone «al desnudo» de un modo muy llamativo, y a la vez se recalca su función estructural” (2000: 556). Para Bělič, aunque siempre existe una tensión entre la entonación versal y la sintáctica (pensemos en cualquier caso de encabalgamiento), esta tensión es diferente en los versos en los que se omite la puntuación u otras señales gráficas como las mayúsculas: “cuando la puntuación falta, es sólo a posteriori que nos damos cuenta de la entonación sintáctica (sintiendo al mismo

tiempo que nuestro modo de entonar es sólo uno de los posibles, que pueden ser varios)” (2000: 556). Así, cabe la posibilidad de que realizando la supresión de la puntuación se encubra, acaso intencionalmente, la entonación sintáctica, dejándonos varias posibilidades entonativas y, quizás, semánticas.

La supresión de la puntuación en poesía se suele ligar al versolibrismo, a un intento por destacar el verso como unidad, con independencia de la sintaxis, como ya apuntaba Gili Gaya: “Hasta tal punto el verso libre desborda la sintaxis, que con frecuencia los autores prescinden de la puntuación ortográfica, como indicándonos que en su versículo las unidades de sentido son otras” (1993: 94), o como señala Bělič:

este tipo de verso (el verso libre), producto de la segmentación rítmico-melódica, es una entidad autónoma con respecto a las estructuras oracionales prosarias, en particular a la sintaxis «normal» y sus moldes. Este hecho se manifiesta, a veces, en la supresión de la puntuación y las mayúsculas (2000: 554).

Hemos de recordar, en todo caso, que no estamos ante un poema versolibrista. Nos encontramos ante una versificación regular que utiliza algunas de las estrategias innovadoras típicas del versolibrismo y acumula varios tipos de ritmos.

Siguiendo con la falta de puntuación cabe decir que también Martínez Fernández ve claras consecuencias semánticas en la supresión de la puntuación y la relaciona con la “posibilidad de diferentes lecturas –y aun de diferentes ritmos de lectura” (1996: 74). Es decir, se produce un enriquecimiento semántico. En la misma línea se pronuncia Domínguez Caparrós:

[La supresión de la puntuación] tiene grandes repercusiones en la delimitación de las frases. En tanto en cuanto borra las fronteras entre frase y frase, la libertad de entonación e interpretación del texto es mayor, lo que exige un esfuerzo de lectura acrecentado. Todo esto supone el centrar la atención en el mensaje, en las posibles lecturas y significados de la palabra, y, en este sentido, la diferencia respecto a la escritura convencional es evidente. (2008: 94)

Además, este hecho se liga a cierta estructuración sintáctica característica: “La ausencia de puntuación suele llevar aparejada la eliminación de nexos sintácticos y la sustitución de la organización

temporal del discurso por la yuxtaposición nominal” (Martínez Fernández, 1996: 74). Esto es precisamente, lo que ocurre en los versos que hemos ido viendo de “Sepulcro”. La acumulación sucesiva de imágenes viene favorecida, entonces, por el paralelismo, la existencia de esos versos “estribillo” y por la falta de puntuación.

Pero además no hay que olvidar señalar también las consecuencias rítmicas de esta eliminación de la puntuación ortográfica, ya que la tendencia es que se perciba una aceleración del *tempo de lectura*, y se consiga “subrayar la imagen del poema como totalidad sin rupturas y la mayor iniciativa del lector en la ejecución oral del poema y en la construcción del sentido” (Martínez Fernández, 1996: 75).

Otro rasgo particular es la frecuente aparición de puntos suspensivos⁸ (vv. 95, 232, 270, 296, 321 y 370), como elemento que permite, ante una acumulación de imágenes, ante la enumeración, que las palabras se desborden, conseguir “extender interminablemente su sentido” (López Soto, 2012: 31). Son todas estas características que se dan en muchos poemas de Colinas, pero en éste en concreto presentan la particularidad de aparecer el conjunto de todos ellos, dándole así un carácter fragmentario, que se aprecia tanto temática como formalmente. Veamos la concepción de este fragmentarismo que propone un crítico, Martínez Fernández, para poder comparar así los rasgos propuestos con el poema en cuestión:

me refiero al fragmentarismo más que como falta de coherencia lógica y sintáctica como fenómeno que hace aparecer el poema ante el lector con apariencia de texto verbal poético incompleto, para lo cual el poeta se vale de variados recursos: la supresión de la mayúscula al comienzo del poema, la supresión del punto final, los puntos suspensivos al inicio o al final, comienzos «in media res», sucesión de poemas sin título, etc. (1996: 82).

Como vemos, la gran mayoría de ellos coincide perfectamente con “Sepulcro”. Es este carácter fragmentario el que le otorga un toque onírico o surrealista. Prieto de Paula lo resume así: “El caos de los sentimientos ha venido provocando, a lo largo del poema, una

⁸ La aparición de los tres puntos como elemento ampliatorio, unido a la velocidad de la enumeración, ha sido destacada también en un estudio de “Piedra de sol” de Octavio Paz, en el que se dice: “el verso se ha tornado vertiginoso para perderse al infinito con los tres puntos al final de la estrofa” (López Soto, 2012: 30).

enumeración caótica discursiva, a un paso de la escritura automática, contenida o encauzada por la métrica” (1996: 221). Este carácter fragmentario liga la poesía de Colinas con la poesía de su época, que también se hace eco de este tipo de características.

Hagamos un resumen, entonces, de todos los elementos que, como hemos ido viendo, consiguen imprimir un tipo de ritmo muy característico a esta composición:

1. Métrica: todos los versos son endecasílabos (405) excepto 21 que son versos breves. Esos versos breves actúan como una especie de *leitmotiv* o estribillo que hace que avance el poema de manera cíclica, ya que entre ellos también guardan relación por tener estructuras semejantes o incluso anafóricas: “si me vieras”, “si supieras”, “yo diría”, “si llorabas”, etc.
2. Recursos sintácticos de repetición como el paralelismo, enumeración, anáfora, etc. El poema es reiterativo, redundante, y sobre todo, acumulativo.
3. Tendencia a la esticomitía.
4. Ausencia de puntuación: contribuye a un *tempo de lectura* mucho más rápido, a una ambigüedad sintáctica y entonacional. Existencia de gran cantidad de puntos suspensivos.
5. Sucesión rápida de imágenes, reforzada por el paralelismo sintáctico, la falta de nexos, etc. Imágenes densas, profusas, que dan la impresión de un flujo de conciencia, de un irrealismo.

Lo realmente interesante de este poema a nivel rítmico es que se apoya en una gran cantidad de recursos. Es decir, la métrica clásica no es la única productora del ritmo poemático, el poema no basa su cadencia únicamente en el nivel acústico o fonético, se vuelve sobre estructuras sintácticas, sobre imágenes, estados afectivos, etc. consiguiendo efectos de recurrencia densos y notables (Gili Gaya, 1993: 55).

De alguna manera las abundantes recurrencias que se dan en varios niveles, como hemos visto, consiguen que se cree una clara unidad poemática, incluso podríamos hablar de una circularidad, puesto que las imágenes obsesivas no desaparecen y el poema termina confirmando cómo continuarán puesto que “jamás llegará nadie a este lugar”.

2. “LA TUMBA NEGRA”

La fascinación que produjo *Sepulcro en Tarquinia* en los críticos ha supuesto un reconocimiento positivo para el autor, que, sin embargo, pensaría que otros de sus libros no se han valorado de la misma manera. A la pregunta en una entrevista — “¿Siente la misma predilección que sintió la crítica por *Sepulcro en Tarquinia* o prefiere alguna otra obra?” (Delgado, 2002) —, el poeta responde así:

Es un libro muy especial, muy significativo, muy importante en determinados momentos. Es un libro que ha supuesto mucho para determinados lectores, ha influido mucho, pero hay otros libros míos que no tienen por qué ponerse detrás, como Noche más allá de la Noche, o Jardín de Orfeo, o éste último, Tiempo y abismo, o el Libro de la mansedumbre... Yo creo que son libros que están a la misma altura, lo que sucede es que ese libro tiene un fulgor especial. (Delgado, 2002).

El poema “La tumba negra” se inserta dentro de uno de estos libros significativos e importantes para el autor, *El libro de la mansedumbre* (1997), poemario central de la que se ha dado en llamar “Trilogía de la mansedumbre” junto a *Los silencios de fuego* (1992) y *Tiempo y abismo* (2002).

Es una etapa que en principio no fue muy bien recibida por sus lectores y críticos por el intenso cambio percibido. Precisamente, Antonio Colinas destaca precisamente el extenso poema “La tumba negra” como fundamental para entender esta nueva poesía (2008: 287). El cambio se perpetúa, y no sólo eso, va encontrando además una voz más pura, más simple, dentro de su profunda elaboración. En palabras de José Luis Puerto:

Logra Antonio Colinas en esta obra una ascesis en su lenguaje, a través de un proceso de selección y depuración de todo elemento innecesario. Proceso de desnudez («Desnuda va quedando la palabra», p.17) que se acompaña con otro en el que la claridad se alía con una musicalidad muy nítida y perfilada que siempre ha caracterizado, y sigue caracterizando, a Antonio Colinas. (1997: 23)

Estos poemarios se diferencian de los anteriores visiblemente en los temas que tratan. La naturaleza, que siempre ha jugado un papel de elemento esencial en la poética coliniana, pasa a preocupar de otra

manera, ahora por el ataque que a ella se hace, por lo que encontramos un cierto ecologismo. La preocupación por ciertos temas de la realidad en la que vive se notan asimismo en otros ámbitos: guerras, política, injusticias, etc., aunque también encontramos muchas composiciones de tema íntimo y continúa la importancia de lo cultural. Por ejemplo en “La tumba negra” hay una gran profusión de alusiones a la literatura y la música alemanas.

Del nacimiento y circunstancias de este poema nos da parte el propio poeta en un ensayo publicado posteriormente:

En realidad, fue a la salida de la iglesia de santo Tomás cuando surgió ese primer verso que, luego, al nacer un poema, suele ir tirando de los otros versos. Cuando salía, sonó también inesperadamente en el órgano de la Iglesia, como a modo de despedida o señal, unas notas de una melodía del siglo XX, agria, chirriante. De la serenidad de la contemplación de la tumba y de esa especie de llamada brusca — respuesta a mi largo silencio frente a la tumba— surgieron los primeros versos del poema, que yo comencé a escribir esa misma noche, a mi regreso a Halle, y que terminé en Ibiza, en junio de 1996. (Colinas, 2001, II: 126-129)

Es difícil presentar un poema como “La tumba negra”. Podríamos resumirlo diciendo que se trata de la visita del sujeto poético a la tumba de Bach, en una iglesia de Leipzig. Es la experiencia del yo poético a través de un viaje por varias ciudades de Alemania del Este (Weimar, Köthen, Turingia, Magdeburg, Brandenburg y principalmente Leipzig). Este viaje es también un viaje interior, en el que se van cuestionando las incoherencias del mundo contemporáneo y contraponiendo distintos hechos. Colinas, que ha destacado precisamente el poder de las oposiciones como modo de llegar a una verdad, a un equilibrio, se valdrá en este poema principalmente de contrastes entre lo “bueno” representado principalmente por la cultura, y lo “malo”, representado por las guerras, especialmente por la Segunda Guerra Mundial. Se destaca cómo en los mismos lugares, cuna de la literatura y la música más elevada (representados por nombres propios sobre los que se desarrolla su historia: Bach, Goethe, Hölderlin, Tieck, Novalis, Friedmann, Liszt, Kleist, etc.), han sido cuna también de uno de los horrores más recientes para la humanidad: el nazismo, los campos de concentración y la guerra.

Es la penetración (ya comenzada en el libro anterior), de la poesía de Antonio Colinas en las circunstancias de su tiempo. En una entrevista al autor encontramos las siguientes palabras:

-Pregunta: Aunque la buena Literatura esté por encima del paso del tiempo, ¿se considera usted un escritor comprometido con el tiempo que le ha tocado vivir?

-Respuesta: Yo creo que sí. Es muy difícil no ser un escritor que viva los problemas de su tiempo. Lo que ocurre es que para los temas testimoniales he utilizado más el periodismo o los libros de ensayo. [...]

También tengo un poema muy largo, titulado “La tumba negra”, que es un poema sobre nuestro tiempo. Lo escribí en Alemania, a raíz de mi visita a la tumba de Bach. En él hablo sobre las dos Alemanias, sobre los totalitarismos y otros temas de nuestros tiempos. (Vera, 2003)

Esta nueva temática, centrada en la vida y las preocupaciones actuales, y que contrasta claramente con la encontrada en “Sepulcro”, mucho más intimista, va acompañada por un tipo de lenguaje también nuevo, que tiende a la simplificación retórica e incluso rítmica, siempre, claro está, con una elaboración de fondo. En palabras de Francisco Aroca:

A esta nueva temática, centrada en la vida estrictamente contemporánea, le sigue una simplificación -muy elaborada- del lenguaje que se traduce, por una parte, en una clara disminución de los artificios retóricos, habitualmente muy abundantes en la poesía de Antonio Colinas y, por otra parte, en la adopción, hasta ahora muy excepcional, de expresiones coloquiales. (2011: 36)

Rastrollo Torres formulaba como características definitorias del poema extenso los dos aspectos siguientes: “el reflejo de la complejidad del hombre contemporáneo y su naturaleza inextricable al viaje interior de la memoria” (2011: 108). Es, precisamente, lo que propone “La tumba negra”: un viaje físico e intelectual a través de la historia, adentrándose en las contradicciones humanas.

El poema es una sucesión de contrastes, en los que entra de lleno la historia del siglo pasado, sus guerras, sus ideologías totalitarias, enfrentadas a la cultura, y a su poder de unión y sabiduría. El poema se estructura, de hecho, mediante el contraste histórico entre varios

tiempos, principalmente el pasado glorioso cultural alemán (barroco y romántico), el pasado más reciente (principalmente la Segunda Guerra Mundial), y el presente del yo poético en su viaje. Al ser preguntado por las alusiones culturales en este poema contesta Colinas:

Cuando en el poema estoy hablando de Bach estoy refiriéndome, ante todo, a un ser humano. Cuando hablo de la casa de Händel o del museo de las Biblias de los pietistas en Halle, estoy poniendo en comunicación esos temas con los campos de concentración. El paseo por los espacios “cultos” de Weimar, acaba frente al Hotel del Elefante, donde se alojó Hitler. Cuando recuerdo templos que se utilizaron como “almacén” estoy pensando en el stalinismo. (Aroca, 2012)

Esto provoca un movimiento, una dualidad temática y rítmica que forman el esqueleto compositivo del poema. El texto se mueve entre polos opuestos: la unidad y la diversidad, la reflexión y la ironía, lo universal y lo particular. López Soto, en su estudio sobre el poema extenso “Piedra de sol” de Octavio Paz observa también estas oposiciones y afirma: “La dualidad rítmica [...] son tan sólo nombres equívocos o provisionales de dos pulsaciones que, en algún momento, se reconcilian” (2012: 35). Esta fusión de contrarios como medio para lograr la armonía es una de las ideas básicas en la poesía coliniana de la última etapa, idea ligada al pensamiento pitagórico –recogido luego por María Zambrano,⁹ pero también al orfismo, y al taoísmo. Este binarismo, este ir y volver en la historia, colabora con la creación de un tiempo no lineal. Como en “Sepulcro en Tarquinia” observamos cómo hay elementos temáticos que hacen avanzar el discurso (el viaje del yo poético) y otros que lo detienen, especialmente la reflexión histórica, creando una lógica cíclica, circular. Encontramos, asimismo, una dualidad de registros. Por una parte el tono poético trascendental que acompaña a las reflexiones de carácter más atemporal. Por otra el discurso poético toma en ciertos puntos convenciones del habla social para orientarse hacia lo particular, hacia lo aparentemente anecdótico.

Desde el punto de vista métrico cabe apuntar que “La tumba negra” se compone de 471 versos, de los que hay 204 endecasílabos

⁹ El pensamiento coliniano toma mucho de esta pensadora. Dice Beuchot: “María Zambrano supo captar y destacar la idea de armonía en los pitagóricos. Era lo más central de su cosmovisión, y consistiría en la proporcionalidad o analogía, esto es, en la mediación o fusión de contrarios” (2004: 33)

(casi la mitad), 127 alejandrinos y 79 heptasílabos. Es decir, estos tres metros son los que acaparan la mayor parte de la obra, y son metros muy relacionados y que se suelen dar combinados en la poesía. De hecho, este tipo de versolibrismo de ritmo endecasilábico, que se ha dado en llamar “verso libre de base tradicional” (Paraíso, 1985: 395) o silva libre impar, es el tipo versolibrista más abundante en la poesía contemporánea” (Paraíso, 1985: 205).

¿Qué funda el ritmo en “La tumba negra”? ¿Es esta métrica de tendencia endecasilábica? ¿Son también recursos sintácticos como el paralelismo? ¿Podemos hablar de un ritmo de pensamiento aquí? Preguntado el poeta por cómo se sustenta el ritmo en este extenso poema contesta:

A.C. “La tumba negra” es un poema bastante libre en su forma. Algunos versos están medidos, pero otros no responden a una medida preestablecida, aunque no carecen de ritmo. Es un poema sorprendente también para mí, porque a veces tiene un tono coloquial muy sencillo; pero he procurado que siempre tenga su ritmo, su música (Martínez Fernández, 2007: 91).

En “Sepulcro en Tarquinia” vimos el papel esencial que tenían los versos breves, que actuaban como estribillo guiando y haciendo avanzar el poema. En “La tumba negra” también encontramos catorce versos de cinco sílabas o menos. Sin embargo, aquí su rol es bien distinto, y no tan primordial. Pueden, por una parte, actuar destacándose por su brevedad y contenido profundo:

¿Cómo entender?
Huracán en el tiempo de ideas y pasiones (“La tumba negra”, vv.92-93).

Aquí este contenido se ve reforzado por la pregunta retórica, de la que hablaremos más adelante, pues supone un recurso utilizado abundantemente en esta composición.

Pero sigamos hablando del verso breve. En “La tumba negra” la mayoría de versos breves tienen la función de completar al verso anterior cortando el fluir versal para quedar así realizados rítmica y semánticamente:

Amor es la respuesta,
Amor que en el amor va abriendo fuego

con sus notas (“La tumba negra”, vv.163-165).

y así ya nunca más habrán de levantarse
contrarios
contra contrarios (“La tumba negra”, vv.417-419).

Vemos en este último ejemplo cómo mediante la separación en un verso breve se intuye justamente esta violencia de la que se está hablando.

Así, lo que nos encontramos más abundantemente después de los metros hasta ahora comentados, son versos largos de más de catorce sílabas. También estos versos siguen en su mayor parte el ritmo endecasílabico, ya que casi todos pueden ser analizados como versos compuestos:

Acaso solo fuera un fácil abismarse en paraísos (“La tumba negra”, v.43).

Medida 17 sílabas= 7+11

Para morir un poco cada día y esa soledad (“La tumba negra”, v.51).

Medida 17 sílabas= 11+7

del furioso combate de razones que supone el vivir (“La tumba negra”, v.61).

Medida 18 sílabas= 11+7

de los ferrocarriles fronterizos, se abrió el atardecer (“La tumba negra”, v.431).

Medida 18 sílabas= 11+7 / 7+11

Es interesante el hecho de que algunos de estos versos largos, sin embargo, no responden a la medida de versos compuestos, sino más bien a la de una versificación anapéstica:

¿hasta cuándo tendrá que rodar la cabeza de Orfeo (“La tumba negra”, v.134).

Esto es extensible no sólo a versos largos como el anterior, sino también a gran parte de los versos decasílabos del poema. En los escasos decasílabos que aparecen en el poema observamos que siempre se encuentra acentuada, además de la novena sílaba, la sexta, por lo que el verso se asemeja al endecasílabo al compartir la posición

del acento secundario (en el endecasílabo a maiori), pero a su vez cobra un ritmo anapéstico¹⁰ a partir de este acento de sexta:

en la estación en obras de Leipzig (“La tumba negra”, v.18).
 hay una negra tumba de acero (“La tumba negra”, v.20).
 su adiós a la Razón de las Luces (“La tumba negra”, v.79).
 palomas en las torres del río, (“La tumba negra”, v.154).

El ritmo poemático se va manteniendo, entonces, de distintas maneras. El acento es un elemento fundamental en todas ellas.

Ya antes habíamos hecho alusión a la importancia de las preguntas retóricas. La pregunta retórica es un recurso muy rico que se utiliza muchísimo en esta composición. Por una parte hemos de pensar que se trata de un acto de habla indirecto, por lo que se involucra de alguna manera al lector, le interpela haciendo que considere lo que se está proponiendo. Por otra, su fuerza radica en afirmar preguntando.

Las preguntas retóricas son, además, rítmicamente un elemento clave en este poema, puesto que involucran varios factores. Este tipo de interrogaciones afecta por una parte a la entonación, ya que los intervalos entre los tonos graves o agudos se incrementan, y, por otra parte “se refuerza la tensión articuladora de los sonidos, retardando en ocasiones la pronunciación para expresar una emoción honda y refrenada” (Hidalgo Navarro, 2006: 30). Por otra parte, hemos de pensar que muchas veces van además acompañadas de otros recursos que las destacan aún más, como el paralelismo o la anáfora:

¿Y para qué sus sueños?
 ¿Para qué aquella ofrenda solemne y musical?
 Nuevos chirridos, muros que se alzan
 después del Muro, que cayó agotado
 las reventadas fábricas de ayer
 como heridas sin sangre en el paisaje.
 Otra vez a empezar, pues que el vivir
 es un libro que se abre y se lee y se padece.
 ¿Hasta que llegue el fin de la ardua espera?
 ¿Hasta que nos remanse la armonía? (“La tumba negra”, vv. 23-31).

¹⁰ Este tipo de versos decasílabos es estudiado en el apartado correspondiente a él en este trabajo. En este fragmento destacamos únicamente la alta frecuencia de este tipo de versos en esta composición.

Particularmente en este poema, dichas interrogaciones consiguen crear ese estado de desasosiego del que trata el poema, de perturbación. Además cortan el elemento narrativo de la composición, a la que hacen detenerse, relajar su ritmo, aportando lirismo. En la última sección del poema (vv. 445-471) el yo poético se encuentra de nuevo en el calor de su hogar, ha vuelto de su viaje enriquecedor pero también perturbador, y está de nuevo en equilibrio. Resulta esclarecedor que precisamente en esa sección desaparezcan absolutamente dichas interrogaciones. La voz poética vuelve “al centro de sí misma”, a la mansedumbre de la que había sido forzado a salir durante su viaje.

Lo que se observa claramente en este poema como recurso creador de ritmo es la existencia de oposiciones semánticas (muchas veces acompañadas de una simetría sintáctica). La dualidad, la fusión de contrarios a la que aludíamos en párrafos anteriores, se configura también como un elemento rítmico. Veamos algunos ejemplos:

Canta la hormigonera y calla el órgano.
Calla la tumba negra de la música blanca (vv.33-34).

Aun así, me llegaron unas notas
muy débiles del centro del acero,
del centro de la herida de este siglo,
de los soberbios muros deshechos del ayer,
de los soberbios muros de cristales de hoy (vv.140-144).

En términos generales, lo que observamos en este poema, especialmente en su producción de ritmo, es que se busca llegar a una poesía más fluida, en apariencia menos encerrada en reglas métricas, o en un lenguaje “puramente poético”, o incluso en una temática intimista. Aunque pueda parecer lo contrario estamos ante un mayor atrevimiento tanto a nivel rítmico como temático. Resulta arriesgado alejarse de esa “torre de marfil” de la poesía “pura” y los temas únicamente artísticos para entrar en otro tipo de motivos más sociales, ideológicos o incluso temas de la vida diaria. Se mezclan en “La tumba negra”, una gran cantidad de discursos: literario, religioso, anecdótico, histórico, autorreflexivo, etc. Lo que dota al poema de una gran densidad. El propio autor es consciente de esta plurisignificación: “Como todo poema de poemas, «La tumba negra» es también un poema abierto. Me refiero a que el lector puede extraer de él las

propias consecuencias y los propios significados seguramente tan válidos como los del propio autor” (2001, II: 129).

También hay una toma de riesgos mayor en el ritmo: se aleja de los recursos más evidentes (isosilabismo, esticomitia en los versos, paralelismos claros, etc.), para avanzar hacia un ritmo más libre.

3. REFLEXIONES FINALES

Cerramos este estudio con unas breves reflexiones sobre las diferencias que hemos encontrado entre estas dos composiciones claves, esenciales en la obra del autor. Las diferencias se establecen a múltiples niveles:

- Hemos explorado fundamentalmente el ritmo, los diferentes recursos que se utilizan para la producción rítmica. Sin pasar a repetirnos sí cabe señalar que en “Sepulcro” el ritmo se marca de muy diversas maneras (métricamente, sintácticamente, semánticamente), creando una composición muy, muy cadenciosa, con un fuerte impulso rítmico que hace pensar casi en un poema en el que abundan las repeticiones de todo tipo. Este ritmo marcado consigue crear una atmósfera casi ritual y muy ligada al sonido y a la oralidad. “La tumba negra” tiene un ritmo mucho menos evidente, más *natural*, que se aproxima más a un lenguaje narrativo (menor tendencia a la esticomitia, paralelismos versales que abarcan pocos versos, mientras que en “Sepulcro” pueden continuar durante muchos, etc.). Así, cada uno tiene una distinta textura. Mientras que “Sepulcro en Tarquinia” resulta altamente musical, en “La tumba negra” observamos un poema que aporta la sensación de una mayor flexibilidad, de un poema que da cabida a todo.
- Esta mayor flexibilidad se percibe también en el tono del poema y en la temática. Mientras que en el primero nos encontramos ante una composición de tono muy íntimo (destacado por el uso de la segunda persona) y centrado principalmente en lo que parece ser una historia de amor fallida y los sentimientos del yo poético, en “La tumba negra” el enfoque es mucho más universalista. Se parte de las sensaciones de inarmonía del yo poético ante un mundo caótico, para hacer una reflexión de carácter histórico, social, etc., sobre las incoherencias humanas,

sobre la coexistencia del bien (representado principalmente por el arte) y del mal.

- Estas diferencias se reflejan también en el carácter más narrativo de “La tumba negra”, en el que tiene cabida incluso lo circunstancial (recordemos lo reproducido al principio, o, una de las anécdotas más simbólicas, en la que el poeta pide, ante el desasosiego que siente, que haya alguna palabra, algo que le salve y empieza a sonar el órgano con una melodía estridente, “del siglo en que vivimos”).

Cabe concluir que, sin entrar en valoraciones subjetivas, quizás sea “La tumba negra” un poema más actual, de corte menos clásico y que se aproxima más a las características típicas del poema extenso de nuestro tiempo (mezcla de géneros, intención globalizadora, temática del viaje y de la memoria histórica).

Aunque cabría decir mucho más, dejamos aquí el estudio comparativo de los dos poemas largos por excelencia de Antonio Colinas. Resulta esclarecedor pensar que, a pesar de ser tan solo dos composiciones, ambas marcan visiblemente la poesía del autor, son determinantes y de alguna manera constituyen una poética de cada una de las dos épocas en que se escriben, y por tanto, también de la evolución del poeta.¹¹ Se cumple la idea de Rastrollo Torres en la que expresa que en este tipo de poemas “subyace la idea de un alto en el camino en la trayectoria poética del autor [...] un punto de inflexión del poeta que se embarca en un proyecto ambicioso y sale resarcido de esa experiencia” (Rastrollo, 2011: 112). El poema largo se constituye, por lo tanto, como esencial para entrar en su mundo, para entender la obra de Antonio Colinas.

¹¹ Mesa Gancedo da cuenta de cómo los poemas extensos, desde el romanticismo pretenden conjugar “irónica, paradójicamente, estos dos principios lo «grande» y lo «excelente»” (2008: 88).

BIBLIOGRAFÍA

- Aroca, Francisco (2011), “Apuntes sobre el poema «La tumba negra» de Antonio Colinas”, en Antonio Colinas, *La tumba negra.*, ed. de Francisco Aroca, La Isla de Siltolá, Sevilla, pp. 29-71.
- (2012), “Entrevista con Antonio Colinas, un poeta órfico”, en <<https://sites.google.com/site/leslangueneolatinas/entretien-avec-antonio-colinas-par-francisco-arroca-iniesta>> [5-12-2013].
- Bělič, Oldrich (2000), *Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Beuchot, Mauricio (2004), “Los pitagóricos y la analogía. La visión de María Zambrano”, *Contrastes: Revista interdisciplinar de filosofía*, 9, pp. 27-40.
- Colinas, Antonio (1976), *Sepulcro en Tarquinia*, Barcelona, Lumen.
- (1990), “El arte de escribir: mi experiencia personal (Autopercepción intelectual de un proceso histórico)”, *Anthropos*, 105, pp. 20-38.
- (1997), *Libro de la mansedumbre*, Barcelona, Tusquets.
- (2001), *Del pensamiento inspirado*, vol. I y II, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- (2008), *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela.
- Delgado Batista, Yolanda (2002), “Antonio Colinas o el poeta tranquilo. Entrevista a Antonio Colinas”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 20, disponible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/colinas.html>> [11-03-2014].
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1997), “Antonio Colinas: tiempo en jardines”, en Antonio Colinas et alii, *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Calambur, Madrid, pp. 229-236.
- Domínguez Caparrós, José (2008), *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Fellie, Marie (2009), *Antonio Colinas: The re-writing of "Sepulcro en Tarquinia" in "Larga carta a Francesca"*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2009.

- García Martín, José Luis (1992), “La poesía”, en Francisco Rico (ed.), *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, pp. 94-124.
- Gili Gaya, Samuel (1993), *Estudios sobre el ritmo*, ed. de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo.
- Graña, María Cecilia (2006a), “Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso”, *Cuadernos americanos*, 117, pp. 191-213.
- (2006b): “Introducción”, en María Cecilia Graña (comp.), *La suma que lo es todo y que no cesa*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Hidalgo Navarro, Antonio (2006), *Aspectos de la entonación española: viejos y nuevos enfoques*, Madrid, Arco Libros.
- Jiménez, José Olivio (1982), “Prólogo” a Antonio Colinas, *Poesía, 1967-1981*, Madrid, Visor.
- (1998), *Poetas contemporáneos de España y América: (ensayos críticos)*, Madrid, Verbum.
- López Soto, Luis Alberto (2012), “Ritmo y sentido en Piedra de sol de Octavio Paz”, *Actas del XXXVIII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)*, disponible en <<http://www.iilgeorgetown2010.com/2/pdf/Lopez-Soto.pdf>> [2-12-2013], Universidad de Georgetown.
- Martínez Fernández, José Enrique (1996), *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León.
- (2004), “Introducción a *En la luz respirada*”, en Antonio Colinas, *En la luz respirada*, Madrid, Cátedra, pp. 11-134.
- (2007), “La fidelidad a una voz. (Conversación con Antonio Colinas)”, en Susana Agustín Fernández: *Inventario de Antonio Colinas*, Segovia, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, pp. 83-93 (publicado anteriormente en *Quimera: Revista de literatura*, 251, pp. 46-51).
- Mesa Gancedo, Daniel, (2008), “El poema extenso como institución cultural forma poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echeverría”, *Nueva revista de filología hispánica*, tomo 56, n. 1, pp. 87-122.
- Paraíso, Isabel (1985), *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- Pardo, Carlos (2013), “Wagner en Carrefour: efectos secundarios del simbolismo musical” en Luis Bagué Quílez y Alberto

- Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp.79-92.
- Paz, Octavio (1990), “Contar y cantar (sobre el poema extenso)” en Octavio Paz, *La otra voz: Poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix-Barral, pp.11-30.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1996), *Musa del 68*, Madrid, Hiperión.
- Poe, Edgar Allan (1973), *Filosofía de la composición*, trad. Julio Cortazar, Madrid, Alianza.
- Puerto, José Luis (1997), “Hacia otra luz”, *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, 607, julio, pp.22-23.
- Rastrollo Torres, Juan José (2011), “Hacia una caracterización del poema extenso moderno”, *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 4, pp. 103-115.
- Rozas, Juan Manuel (1989), “Mi visión del poema «Sepulcro en Tarquinia»”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 508, pp. 1-2.
- Vera, Pascual (2003), “Entrevista a Antonio Colinas”, en <<http://www.um.es/campusdigital/entrevistas/Colinas.htm>> [27-12-2013].
- Yagüe López, Pilar (1997), *La poesía en los setenta: los "Novísimos", referencia de una época*, La Coruña, Universidade da Coruña.