

# Huellas neoplatónicas en la poesía contemporánea

Antonio Colinas

---

**Rocío Badía Fumaz<sup>1</sup>**

Resumen. Parte de la poesía española contemporánea, fundamentalmente la poesía del silencio y la poesía de tendencia más hermética, ha recuperado la influencia del neoplatonismo alejandrino de la Antigüedad y el neoplatonismo florentino renacentista. En Antonio Colinas, ambas corrientes filosóficas contribuyen a construir el pensamiento poético del autor, no sólo bajo el influjo de nombres particulares como Plotino o Marsilio Ficino sino también bajo ideas clave como las de unidad, totalidad y armonía o las referencias a obras pictóricas renacentistas. Este trabajo busca indagar en el proceso poético por el que Colinas articula conceptos opuestos en busca de su armonización, tales como luz/oscuridad, vida/muerte, divino/humano, al abrigo de esta influencia neoplatónica<sup>2</sup>.

Palabras clave: poesía española del siglo xx, Antonio Colinas, neoplatonismo, armonía, totalidad

Abstract. Both Alexandrian Neoplatonism (Hellenistic and Roman periods) and Florentine Neoplatonism (Renaissance) live on Spanish Contemporary Poetry, particularly in the poetry of silence and the Hermeticism in poetry. Antonio Colinas combines in his poetry and in his literary thought both traditions of Philosophy, not only under the influence of its main exponents as Plotinus or Marsilio Ficino, but under key ideas such as Unity, Totality and Harmonia or extensive references to Renaissance painting. In this work, we aim to deep into this Neoplatonic influence through binomials as light/darkness, life/death, the divine/the human.

Keywords: xx Century Spanish Poetry, Antonio Colinas, Neoplatonism, Harmonia, Totality

Divide el poeta Antonio Colinas la realidad en dos instancias, la primera aparente y engañosa; la segunda, inaprensible de forma directa, «enquistada en el misterio» (Colinas, 2008: 18), dota de trascendencia al ser humano y solo es accesible por medio de la poesía o del pensamiento.

Esta segunda realidad suscita una permanente reflexión de tipo hermético, continua y constante en el tiempo; una cadena iniciática que, siguiendo a Mircea Eliade, «no es sino un canon, un desarrollo en el tiempo y en las culturas de la idea presocrática de la unidad y de la infinitud del Universo» (Colinas, 2008: 25). Estos dos principios herméticos —el Uno y el Todo, lo Uno y lo diverso— sugieren de qué material está hecha la cadena. Hinduismo, taoísmo, budismo, orfismo, los presocráticos, los pitagóricos, Platón, el neoplatonismo pagano y renacentista, la mística árabe, judía y cristiana, el romanticismo centroeuropeo y hasta la estricta contemporaneidad de María Zambrano son, para Antonio Colinas, eslabones unidos entre sí por un mismo afán. De todos ellos escogemos hoy uno, el neoplatonismo, que estrechamente unido en el poeta leonés al taoísmo y a la mística, despliega un sistema simbólico concreto, pero cuyo significado, en el fondo, es común a todo el pensamiento hermético.

## 1. Necesidad y fusión de contrarios

El intento de reunir lo uno y lo diverso, el hombre con el cosmos, produce un desgarramiento del yo, a menos que se busque el camino de la revelación interior que tradicionalmente supone el reconocimiento y la reconciliación de los contrarios. Según el taoísmo, el pitagorismo o el pensamiento platónico, la armonía es engendrada en el espacio no de la negación sino del acuerdo.

Esta reflexión se manifiesta en la poesía de Antonio Colinas en forma de fértiles binomios, a veces extremadamente explícitos y sintéticos —«Cuando Todo es Uno / y cuando Uno es Todo» (Colinas, 2004: 494) —, en ocasiones sutiles, y a menudo como reflexiones abstractas.

La utilización de estas antítesis donde los dos términos contrapuestos en alguno de sus sentidos se encuentran tan próximos sugiere, inevitablemente, una relación de continuidad, proximidad o identificación, según los casos. Sobre este recurso literario orbitan las más importantes dicotomías antropológicas, así como sus formalizaciones poéticas en la obra del autor, más de una tomada de la tradición literaria, que reseñamos a continuación:

- Lo natural y lo artificial: «el alma frente a la geometría»; «sólo tu mármol palpaba cálido»; «[el sol] deja su oro mejor entre las cúpulas del Arno»; «del otoño con árboles de oro / con torres incendiadas y columnas»; «he visto arder tus oros [de Tiziano] en los otoños de Murano».
- La vida y la muerte: «Poseidonia es semilla y hecatombe»; «son ramos o racimos esos ramos»; «el orbe gira tenso y contiene, / por igual, vida y muerte»; «serás el fuerte polen de la noche».
- Lo de arriba y lo de abajo, y otras referencias espaciales: «Oh Noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa / en astros y en luciérnagas, tan ebria de perfumes»; «y de la tierra subirá la luz por las raíces»; «el agua reflejaba los cielos: la verdad transparente»; «verás entre la casa y el mar / los cabrilleantes faroles amarillos sobre las ramas frías»; «el cuerpo del desierto y el cuerpo de la mar»; «ese sol abatido que es la nieve».
- El hombre y el dios: «cuánto éxtasis / entre pagano y místico en los ojos»; «se desgarran los hombres y los dioses / que a lo

largo del tiempo han sido, y que serán»; «el canto de la lechuza / es un hilo invisible que une lo divino con lo humano».

- La luz y la oscuridad: «Siempre la luz completa germina en las negruras. / Siempre viene lo negro horadando la luz»; «que inspirando la luz va espirando la sombra, / que renueva los días y desprende la noche»; «Si abris las piedras negras, brota luz. / Si abris la luz, brotan cuchillos negros»; «abrirse a lo difuso y a lo informe / a lo blanco y lo negro»; «Lo negro más lo blanco, / unidad de contrarios».
- El conocimiento y el desconocimiento: «Sólo saber que no se sabe nada / y que no se desea saber nada. / (Aunque, sintiendo así, sepamos *todo*.); «esa honda sed del no saber sabiendo».
- Otras contraposiciones: «el orden y la locura de las estrellas»; «un aullido de placer y de muerte»; «socavaré el silencio sonoro con mi calma»; «sonido que nos hierde / y, al herir, dulcifica»; «sus dos ojos inocentes y maduros»; «razón y corazón»; «De Tántalos y Sísifos tiene lleno su pecho»; «somos lo que no somos».

Lo de arriba y lo de abajo se unen por medio de imágenes de una naturaleza donde cada elemento encuentra su correspondiente terrestre o celestial, o también por medio de un motivo de unión ascendente o descendente como pueden serlo una lechuza, un muro, una raíz.

Lo natural y lo artificial diluyen sus fronteras en el ámbito de lo artístico. Lo natural dota de belleza lo artificial —el sol que hace resplandecer la arquitectura humana—, pero también, en la otra dirección, la belleza del artificio es camino de reconocimiento de una similar belleza en lo natural.

Otra de las frecuentes oposiciones que aparecen en la poesía de Colinas llama la atención por ser prácticamente la única que se

ofrece como una tríada, es decir, que incorpora su unificación de forma explícita: se trata del binomio inspirar/espír, reunido en el respirar. En efecto, lo de dentro y lo de fuera se mantienen en constante movimiento, en un intercambio equilibrado, sobre el que Colinas se apoya también, no ya de forma poética sino eminentemente práctica, a la hora de buscar la armonía. Es la «eterna dualidad unificada/en el instante pleno y fugitivo/de la respiración» (Colinas, 2004: 601). Inspiración y respiración de la palabra son conceptos básicos en sus reflexiones sobre la creación poética<sup>3</sup>, pues, afirma, «nos acordamos con el Todo respirando la palabra, respirando rítmicamente, musicalmente. Y nos acordamos con el Todo cuando estamos *inspirados*» (Colinas, 1991: 31-32; ver también Colinas, 2008: 32-33).

La última oposición, la de la vida y la muerte, se resuelve de una manera más matizada, requiere de cierta madurez poética, en cierto modo quizá por el ansia del poeta de experimentar, de abarcar más y más, de incorporar en sí la mayor cuota de totalidad posible que observamos en sus primeros libros. Hay que sentir la savia, pero hay que sentir también la ceniza. Si en *Sepulcro en Tarquinia* la ciudad es un espacio en decadencia, exquisitamente bello pero enfermizo, de una hermosura que exhala vapores nauseabundos, la muerte —la muerta— será «el fuerte polen de la noche»: muerte sí, pero densa, perfumada y con un germen de vida en potencia. En el mismo sentido van los siguientes versos del poema homónimo:

abres los muslos, abres las dos manos,  
tus dos pechos apuntan a la nieve,  
tu vientre es una zarza a medio arder,  
¿son ramos o racimos esos labios?  
morir sin estrujarlos qué delicia

Luis Miguel Alonso (2000: 156) ha llamado la atención sobre estos versos como muestra del culturalismo o venecianismo del autor, mencionándolos como ejemplo de una simbiosis entre la vida y la muerte. En ellos

Colinas aúna y exprime el significado del conocidísimo final del poema «Lo fatal», de Rubén Darío («Y la carne que tiente con sus frescos racimos / Y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos»), giro intertextual también reconocido por Susana Agustín Fernández (2004: 179). Nieve y fuego aparecen aquí como variantes amenazadoras de la luz, como formas extremas, cegadoras, no armónicas, de la claridad. Si en Marsilio Ficino, exponente del neoplatonismo florentino, amor y muerte están cercanos porque en ambos instantes se anula la temporalidad, en estos ejemplos esa atemporalidad se ha convertido en un instante eterno pero pesado, grávido de conflicto irresoluto.

En los libros posteriores esta tensión unificadora entre vida y muerte se vuelve menos conflictiva, más desposeída de pasión. La muerte se convierte, simplemente, en dadora de vida, pero no por sí ni en sí, sino apenas como inaprensible instante que es sucedido por otro instante:

Tenéis que perdonar mi ingenuidad  
al deciros que se nos va otro año,  
que dentro de muy poco un viento amargo  
sacudirá en las ramas los caracoles secos,  
los hongos cenicientos de los frutos podridos,  
y de la tierra subirá la luz por las raíces  
para llenar de yemas las cortezas heridas,  
para enturbiar las venas con un fuego furioso.

En este poema titulado «Nochebuena en Atzaró» perteneciente al poemario *Astrolabio* ya no hay esfuerzo ni tensión, sólo continuidad, asimilación de un ciclo vital que, por serlo, prácticamente ha engullido a la muerte y la ha hecho, si no desaparecer, sí devenir un estadio más en el continuar circular de la vida.

## 2. Totalidad

El símbolo por antonomasia de la totalidad en la poesía de Colinas va a ser el de la luz,

fuerza que se presenta a un mismo tiempo como unidad y como multiplicidad física en el neoplatonismo. El rayo de luz único y el espectro de luz múltiple son una y la misma cosa. Esta interpretación, tomada de Ficino, amplía sus límites con otra segunda que también llega hasta nuestro poeta. Rocío de la Villa Ardura (2008: XXII) recuerda en el estudio preliminar de su edición del *De Amore* que Pico della Mirandola señalaba en *Commenta alla Canzone d'amore* cómo Plotino deducía una etimología errada para el término *eros*, errada pero muy sugerente. Según Plotino, *eros* proviene de *orasis*, 'visión'. La relación de la visión con el enamoramiento es clara en las abundantísimas teorías del amor renacentistas; visión y amor se convierten en amor y luz, amor hacia la totalidad y como totalidad. Afirma Colinas que la mística occidental encuentra en el amor la armonía suprema, en oposición a la mística oriental, que tiende a la huida, a la búsqueda constante.

El símbolo de la luz como totalidad se despliega en diferentes términos próximos para expresar uno u otro matiz, creando un amplio campo semántico que articula invariablemente su poesía alrededor de la luz o de la ausencia de luz.

Mientras que la luz en sí, como unidad primera, es plenitud, totalidad, conocimiento absoluto que deviene al yo, el fuego sería el equilibrio en la lucha, la armonía dialéctica, activa; no en vano el fuego es el elemento elegido por Heráclito como principio de lo real. Depende de su propia lucha, de su arder y convertir en sí mismo todo lo que arde (Alonso, 2000: 34). La vida se trasmuta en un arder que recuerda el mito de Meleagro, pero que sin embargo guarda un orden y un equilibrio ciertos, una coherencia intrínseca, por lo que el deseo final del poeta es transformarse en «esfera de fuego musical».

Por otro lado, el sol se toma como encarnación objetual de la luz abstracta, por lo que adquiere también de ella sus significa-

ciones. La mayor realidad permite al poeta poder identificarse con el sol, más que con la abstracción de la luz, a la hora de nombrarse como totalidad. Nos recuerda aquí la identificación neoplatónica entre macrocosmos y microcosmos, al proclamar «yo era un gran sol que respiraba, / Pulmón el firmamento, contenido en mi pecho» (Colinas, 2004: 343); el hombre es el Cosmos y a la vez lo posee en sí. Incluso llega a renunciar a la palabra al sentirse pleno de luz, apenas vacilación breve, pues en seguida se recupera de nuevo la identidad entre luz y palabra, hipóstasis simbólicas de la omnipotencia desde el *fiat lux* divino (Durand, 2005: 160)<sup>4</sup>.

Sin esta tensión que comprende lucha y antagonismo, la luz como fuego desaparece y se transforma en Colinas en nieve. El reflejo de la luz, mejor aún, la contención de ella en su interior espumoso convierte a la nieve en el equivalente al fuego que ya ha ardidido. Lo que queda de él no son cenizas, sino la misma fuerza sin el componente activo: la quietud mística, igual de poderosa que la acción (Colinas, 2004: 653), a la que asistimos en el poema «Letanía del ciego que no ve», recogido en *Tiempo y abismo*:

que si cierro los ojos y venzo sin luchar  
(victoria en la que nada soy ni obtengo),  
te tenga a ti, silencio de mi cumbre,  
o a ese sol abatido que es la nieve,  
donde la nada es todo.

Es a este proceso al que se refiere Susana Agustín Fernández (2004: 443) cuando revela cómo el inicial misticismo del autor desemboca con el tiempo en la poética de la mansedumbre, hecho que tampoco logra anular por completo el deseo de luz. Deseo que le lleva a exclamar doloridamente en boca de Casanova «y yo sólo deseo salvar mi claridad», en uno de sus poemas más conocidos de *Sepulcro en Tarquinia*, «Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein».

### 3. Poesía y pintura

Varios estudios han destacado ya el interés de Colinas por la cultura del Renacimiento italiano<sup>5</sup>. Además de las continuas citas y alusiones en sus poemas, algunos textos se construyen, además, según las referencias iconográficas típicas del Cinquecento. La más significativa de ellas proviene en parte del *De amore* de Marsilio Ficino, de cuya teoría sobre las dos Venus (Ficino, 2008: 38-40), una símbolo del amor humano y otra símbolo del amor divino, bebió Sandro Botticelli en abundancia.

Ambas referencias, Botticelli y Ficino, tiene en cuenta Colinas en su conocido poema a la cortesana florentina Simonetta Vespucci, símbolo para el poeta de la idea neoplatónica de belleza y verdad (Martínez Fernández, 2008: 243):

Simonetta,  
por tu delicadeza  
la tarde se hace lágrima,  
funeral oración,  
música detenida.  
Simonetta Vespucci,  
tienes el alma frágil  
de virgen o de amante.  
Ya Judith despeinada  
o Venus húmeda  
tienes el alma fina de mimbre  
y la asustada inocencia  
del soto de olivos.  
Simonetta Vespucci,  
por tus dos ojos verdes  
Sandro Botticelli  
te ha sacado del mar,  
y por tus trenzas largas  
y por tus largos muslos,  
Simonetta Vespucci  
que has nacido en Florencia.

Es en esta imagen donde el poeta aún los dos tipos de amor ficinianos, cuyo texto *De amore* utiliza para presidir su libro *Sobre la vida nueva*, aludiendo a rasgos pictóricos de dos cuadros complementarios: *El nacimiento de Venus* y *La primavera*, además del

*Retorno de Judith*, obras para las que posó, según algunos estudios, la propia Simonetta.

Según la interpretación propuesta por Panofsky (2006: 275-278 y 284-286), en estos cuadros el rostro de las dos Venus es el mismo, pero una aparece desnuda, símbolo de pureza y eternidad, mientras que la otra aparece vestida con la caducidad de lo humano. Amor humano y percedero, y amor celestial, ambos son, a pesar de todo, legítimos (no lo será en cambio el tercer tipo de amor, el amor bestial), pues en Ficino, al contrario que en Platón, encontramos al filósofo reconciliado con la creación entera. Lo terreno puede ser visto de forma positiva, algo que se consigue a partir de un cierto instante decisivo (momento de conversión, de iniciación) que desemboca en una profunda interioridad.

Una segunda referencia iconográfica que aparece de forma reiterada en el Renacimiento, y que reelabora Colinas literariamente, es el conjunto de las tres Gracias. Estas divinidades de la naturaleza se presentan desnudas, cogidas entre sí por los hombros, dos de ellas mirando en una dirección y la tercera en su contraria. Parece no ser así en el poema «Las dos Gracias» contenido en *Jardín de Orfeo*, donde ya desde el mismo título se rompe la trinidad. Pero solo en apariencia, pues es el poeta quien va a ocupar el lugar de la tercera Gracia y a componer la figura de unidad; a sumergirse en la acción continua, donde desde una perspectiva neoplatónica «el universo es un enorme organismo. El mundo entero es un dar, un recibir, un devolver» (de la Villa, 2008: XX-VIII) a un mismo tiempo:

Así que los tres, con naturalidad, sumergimos  
a la vez los dedos de nuestra mano derecha en  
el pocillo de la fuente y luego, con gozo infinito,  
cada uno fue humedeciendo los labios de  
los otros dos, como deseando saciar y sellar  
con aquel gesto una antigua sed de belleza y  
Verdad. Yo mojé con mis dedos los labios de  
las dos Gracias y cada una de ellas mojé los

labios de la otra y ambas humedecieron los míos.

Estas nuevas tres Gracias comulgan entre sí a través del agua y de un acto de amor: la sed de uno no la puede calmar él mismo, sino la mano cierta que se ofrece. Así, cada parte de la tríada se sacia ofreciéndose, creando lo Uno sin perder de vista la individualidad.

Según Pierre Grimal (2009: 87), las Cárites son además las creadoras del manto de flores de Harmonía, la mujer de Cadmo, diosa que las leyendas tardías tienden a confundir con la abstracción Armonía. Esta sí es una feliz y fructífera asociación en Colinas, para quien el concepto de armonía cobra más y más importancia a lo largo de los años, y más y más espacio poético en sus obras.

## 4. La Armonía

Buena parte del pensamiento cosmológico griego se halla fundamentado en la idea de la armonía cósmica, idea que se filtra al neoplatonismo florentino y que Colinas, fiel observador de la armonía, no puede dejar de considerar. Para los pitagóricos, las esferas celestes están situadas a distancias proporcionales a la relación que existe entre el sonido y la longitud de las cuerdas sonoras. De ello deriva una armonía celeste, materializada en la música de los astros, a modo de sinfonía imperceptible.

La percepción de esta armonía cósmica proviene de la contemplación de la naturaleza, contemplación finísima, donde el hombre ha de haberse ejercitado previamente para poder captarla pues, aunque atronadora, la música de las esferas es apenas audible. Esta referencia pitagórica cristaliza en la obra de Colinas en los momentos de completa identificación con la naturaleza, con el cosmos; es entonces cuando la música se hace audible, cuando las esferas se dibujan con más fuerza en lo alto.

En esos instantes, el poeta desea detener el tiempo, expresar la intensidad pura del instante («Novalis», *Sepulcro en Tarquinia*):

Deteneos, esferas, y que arrecie la música.  
Noche, Noche dulcísima, pues que aún he de  
[volver  
al mundo de los hombres, deja caer un astro,  
clava un arpón ardiente entre mis ojos tristes  
o déjame reinar en ti como una luna.

Evidentemente no lo consigue y, aun así, ese huracán de penetrante música dulcifica el ser, aunque lo hiera, y le permite formar parte de lo infinito.

Además de la armonía cósmica pitagórica, Colinas incorpora la armonía taoísta que concilia los opuestos: todo necesita de su contrario. Símbolos de la armonía en su poesía son la luz (que como ya hemos visto es símbolo del conocimiento infuso, que sabe sin saber, relacionado con la armonía interior), la música (a la que llama poesía dolorida, y que es por eso mismo fuente de revelación y conocimiento) y el personaje mítico de Orfeo (figura total donde lo sublime y lo trágico se aúnan). Precisamente el poemario titulado *Jardín de Orfeo* está poblado de binomios antitéticos que se armonizan al amparo de la invocación órfica.

Lo fragmentado y roto de la vida y el mundo, la escisión entre realidad y deseo, queda superado en los breves accesos al don de la armonía, pese a que el hombre jamás vuelva a tener acceso a la armonía primigenia, encarnada para Colinas en la mítica Edad de Oro y en el espacio fundacional.

La última de las contradicciones que Colinas pretende salvar se encuentra en el propio corazón de su poética. Recordemos que la Razón, encarnada en la figura de Mercurio, está ausente en la pareja de cuadros de Botticelli. Ausente físicamente en *El nacimiento de Venus*, porque está excluido de ese cuadro sobre el amor celestial, y ausente en *La primavera*, donde Mercurio, vuelto el rostro hacia

arriba, se abstrae de lo que ocurre en la Tierra, se automargina del amor humano (Panofsky, 2006: 286). Colinas comprende en su poesía el dolor de esta escisión y lo refleja así en el libreto operístico *La muerte de Armonía*:

Bien sé que os conocéis. ¡Os he hablado  
a los dos tantas veces; tantos años  
con vosotros sentí y he razonado,  
tantas veces luché para fundiros,  
razón y corazón, razón-poesía,  
para ser vuestra madre, para  
ser vuestra hija y sentirme yo armonía!

Pero también entiende que hay esferas del conocimiento que están vedadas a una eficaz penetración cognoscitiva a través de la vía racional. La reflexión sobre el misterio es esencial en el conocimiento de la realidad por parte del hombre y por ello el misterio, paradójicamente, genera conocimiento. El pensamiento se vuelve inspirado, poético, grávido. La sospecha y la imaginación se vuelven herramientas rigurosas. Pero, ¿es esto posible? Volvamos al principio, a los eslabones de nuestra cadena iniciática. ¿Qué tienen en común Parménides, Juan de la Cruz, Novalis, Antonio Machado? La feliz conjunción de pensamiento y poesía. Conocimiento y sintonía con la palabra iniciada. Esto es a lo que Colinas, el poeta, tiende en sus últimos libros; esto es lo que su admiradísima María Zambrano, la filósofa, consiguió partiendo desde el otro lado. Confluencia de extremos para alcanzar un significado absoluto.

## Bibliografía

AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana. *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas, (1967-1988)*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 2004 [<http://eprints.ucm.es/9489/1/T27641.pdf>].

ALONSO, Luis Miguel. *Antonio Colinas. Un clásico del siglo XXI*, León, Universidad de León, 2000.

BADÍA FUMAZ, Rocío. «Inspiración poética y respiración en la obra de Antonio Colinas», *Revista Chilena de Literatura* (en prensa).



COLINAS, Antonio. *Tratado de Armonía*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991.

*Sobre la vida nueva*, Oviedo, Nobel, 1996.

*El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía 1967-2002*, Madrid, Visor, 2004.

*El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008.

DE LA VILLA ARDURA, Rocío. «Introducción», en *Marsilio Ficino, De amore*, Madrid, Tecnos, 2008.

EGIDO, Aurora. «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique* n.º 88.1, 1986, pp. 93-120.

FICINO, Marsilio. *De Amore*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2008.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología*, Barcelona, RBA, 2008.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. «La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas: tradición y actualidad», en Antonio Colinas et al., *El viaje hacia el centro. La poesía de Antonio Colinas*, Madrid, Calambur, 1997, pp. 91-102.

«La recepción del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas», en Juan Matas (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. II, León, Universidad de León, 1998, pp. 487-494.

«Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas», *Signa* n.º 17, 2008, pp. 225-248.

MOLINER, Luis. «Respirar (En torno a un verso de Antonio Colinas)», en *Respirar. La palabra poética de Antonio Colinas*, Madrid, Devenir, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 2006.

[3] Para comprender la relevancia de la respiración en el pensamiento poético del poeta leonés puede acudirse a los artículos «Respirar (En torno a un verso de Antonio Colinas)» de Luis Moliner (2007) e «Inspiración poética y respiración en la obra de Antonio Colinas» de Rocío Badía Fumaz (en prensa).

[4] Aurora Egido ha abordado la relación del neoplatonismo y la poesía del silencio en su artículo «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia» (1986: 93-120).

[5] Ver por ejemplo «La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas: tradición y actualidad» y «La recepción del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas», ambos de José Enrique Martínez Fernández (1997 y 1998, respectivamente).

## Notas

[1] Westfälische Wilhelms-Universität Münster.

Contacto con la autora: rociobadia@yahoo.es

[2] Una primera aproximación a esta cuestión se presentó en el congreso «Neoplatonismo y modernidad», organizado por el grupo de investigación de la Universidad Complutense Teoría y Retórica de la Ficción en el marco del proyecto *Pervivencia de la cosmovisión neoplatónica renacentista en la literatura contemporánea*.