

# El mito de Orfeo en el *Jardín de Orfeo* de Antonio Colinas

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ GARCÍA

## PREÁMBULO

Cuatro comentarios sobre los mitos antes de pasar a su estudio en un autor concreto:

1. No los conocemos más que en las distintas elaboraciones literarias personales de escritores con nombre propio, generalmente conocido. De modo que no podemos separar mito y literatura, pues el propio mito depende en gran medida de las posibilidades de la expresión oral o escrita. Y esto es así desde sus orígenes. ¿Quién puede afirmar que lo que conocía sobre Apolo un griego de Tesalia era lo mismo que un ateniense? E incluso ¿quién afirmará que un ateniense del siglo V y uno del VI conocían los mismos relatos sobre Atenea? Desde luego, si el del siglo V ha visto *Las Euménides* de Ésquilo, sabe que a esta diosa se le atribuye la institución del Areópago, no así uno del siglo VI. ¿Es Dionisos el antiguo dios de Asia Menor o el Liber Pater romano, o acaso el extraño Dionisos Zagreo de los misterios? ¿Y Zeus?, ¿nos quedamos con el poderoso e inconstante de Homero o con el símbolo de la justicia que propone Hesíodo? Literatura. El mito

con que nosotros trabajamos es materia literaria, propia de un espacio y un tiempo concreto, el del autor del relato que conocemos. Y una de sus características es la “no fijeza”.

2. Por otro lado, pese a conocerlo por la obra de un autor, el mito no tiene autor. Es cambiante y reutilizable. Como los grandes temas (amor, muerte...) el mito está sujeto a cambios. Es continuamente revisado y transformado. Los escritores, creyendo crearlo, lo transforman. Y esa facilidad que ofrece a la transformación me lleva a lo siguiente.

3. Es atemporal. Emerge en todas las épocas, cada vez con mayor riqueza, fruto de la acumulación de relatos y variaciones que motiva. Y nunca son anacrónicos, sino que se despiertan nuevos en cada obra, progresivamente enriquecidos por el tiempo y por el interés de escritores y lectores (digamos también espectadores, pues el teatro y el cine han hecho numerosas incursiones en él).

4. Pero, ¿qué es lo que los hombres ven en ellos para traerlos a colación tan a menudo? Tal vez que no son accidentales, sino símbolos de todo lo humano genérico, tienen sencillez y son imaginativos. Además no son racionales, sino intuitivos, evocadores, duraderos. No van dirigidos a nuestra inteligencia, sino a nuestra aceptación y comprensión. Por ello, el escritor acude a ellos no para copiar, sino para reflejarse, para aportar su vivencia y crear sobre el cimiento sólido de lo perenne.

Además de temas, los mitos aportan al autor más cosas. Por el hecho de trabajar con relatos conocidos, el escritor ahorra en personajes, tanto en su creación como en su caracterización. Es como trabajar sobre una imagen ya hecha de barro fresco. Lo mismo cabe decir de los pasajes conocidos que utilice. Esto le facilita la ambientación de su propia creación, puede suponerle un gran ahorro expresivo e incluso facilitarle potenciales contrastes.

La propia historia, por extensión, es tratada con frecuencia como un gran relato, literariamente reutilizable y, como tal, confluyente en algún punto con el mito<sup>1</sup>.

Tras estas breves reflexiones, acompañaré a Antonio Colinas a través de sus páginas viendo cómo se sirve del mito que da título a su libro y a este artículo.

<sup>1</sup> Para una visión general de la novela histórica ambientada en la antigüedad puede consultarse GARCÍA GUAL, C. *La antigüedad novelada*, Barcelona 1995 o el artículo que, a manera de apéndice, ha publicado en *El País*, titulado “Otro manejo de novelas históricas”, *Babelia* nº 281, p. 14 (15-II-97).

COLINAS, A. *JARDÍN DE ORFEO*, MADRID 1988 (VISOR DE POESÍA)<sup>2</sup>

Después de leer y disfrutar la poesía de este buen autor leonés, entro a rastrear lo que de Orfeo hay en su libro o en él. Los porqués irán apareciendo a medida que profundicemos en la comprensión del libro.

Una primera lectura nos aporta el disfrute con lo esencialmente “poemático” como él dice, sin necesidad de entrar en excesivas interpretaciones, sino aceptando la propia lógica de la emoción.

Sin querer mermar lo más mínimo ese nivel de comprensión, trataremos de aumentarlo mediante la reflexión.

La obra se articula en tres partes, o tal vez son tres obras muy bien engarzadas: *Jardín-Leteo*, *Jardín de la sangre* y *Jardín de Orfeo*. La resonancia de los títulos es suficiente para, sin más, crear un ambiente de escenarios conocidos. Colinas crea una predisposición en el lector. Se nos vienen a la memoria diversos escenarios míticos: El rey tracio Orfeo y los múltiples relatos que conocemos sobre sus andanzas, desde la bajada al mundo de los muertos en busca de Eurídice hasta su participación en la aventura del Argos en viaje a la Cólquide. Pero el nombre de Orfeo es más que eso: su solo nombre ya preludia “lo verdaderamente poético”, pues es venerado como símbolo de la música y la poesía. En el siglo V a.C. (aunque su origen se remonta a un siglo antes, o tal vez dos) ya circulaban por Atenas himnos llamados “órficos”<sup>3</sup> que, relacionados con el dionisismo y el pitagorismo, certificaban una vida de ultratumba mejor que la conocida por la tradición. Al movimiento religioso que se inició con esta creencia se le llamó orfismo. Según el orfismo, el cantor tracio trajo informes del mundo de Hades que servían a los *μύσται* o iniciados para acceder a un lugar privilegiado tras la muerte.

Por otro lado, el Leteo es el río del olvido. Su nombre griego es Λήθη. Estaba situado en los infiernos. De él bebían los muertos al llegar para olvidar su vida anterior.

Esta doble alusión a Orfeo y al Leteo nos sitúa en el ámbito mítico en que ambos confluyen: el momento en que el hijo de Eagro

<sup>2</sup> Todas las citas de la obra son de esta edición. A lo largo del artículo se verán como simples indicaciones de página.

<sup>3</sup> Los textos órficos pueden consultarse en la monumental obra KERN, O., *Orphicorum Fragmenta*, Berlín 1922 y en ABEL, E., *Orphica*, Hildesheim 1971 (1ª ed. 1885).

estuvo en los infiernos. Este relato se desarrolló en época helenística y ofrece su versión más rica y acabada en la *Geórgica IV* de Virgilio<sup>4</sup>, aunque no es la única: Ovidio<sup>5</sup> e Higino<sup>6</sup>, por citar algún autor más, trataron también el tema del descenso.

En cuanto al otro elemento del título, *Jardín*, es una referencia local. El lugar en que se desarrollan los poemas. Pero, hablando de poesía, no podemos quedarnos en lo estrictamente localizado en el espacio, sino que debemos estar abiertos a una localización anímica, a un estado incluso. Porque, ¿qué es un jardín sino un lugar de reposo, una metáfora del pensamiento atemporal y estático, paz y serenidad? Sin embargo, no hay un único jardín, sino tres: *Leteo*, el *de la sangre* y el *de Orfeo*. Más probablemente parecen ser tres estadios de un mismo lugar, tres enfoques diferentes de un mismo sitio.

Entremos sin más en el primero de ellos: el *Jardín Leteo*.

Se abre con un enigmático poema que da nombre a la sección. Cuando digo enigmático quiero decir conceptualmente difícil. Está lleno de símbolos, el pinar, la estatua y su espacio, el desierto, cipreses, las islas... Es un poema estático, de situación. Nos habla de dos lugares: allá y aquí.

Allá, a lo lejos,  
donde el pecho del hombre  
ha entablado una furiosa guerra  
con el otoño moribundo,  
el pinar es una gran fosa en llamas<sup>7</sup>

Sin embargo, en el lugar desde el que él nos habla es distinto, un jardín, el del estío, que no se esfuerza en describir, al menos en este momento. Todo el primer bloque de poemas es de situación. Como si se hallara en un lugar o estado que le proporciona una visión excepcional y quisiera dar la perspectiva. Desde luego, parece la antesala del olvido. El paso del tiempo, las cosas que ocurren en el mundo no importan, el agua del Leteo hace efecto porque

<sup>4</sup> Virg., *Georg. IV*, p. 453 y ss.

<sup>5</sup> Ov., *Met.*, X, 8 s.

<sup>6</sup> Hig. *Astr. Poet.* II, 6 s.

<sup>7</sup> P. 11.

¿Y la Historia qué es, qué supone la historia?  
 La Historia es ese pozo del huerto,  
 ese pozo cegado y sin secretos  
 al final de un sendero con rebaños eternos<sup>8</sup>.

Avanzando por ese mundo constatado, lejano de la historia, del pasado, nos encontramos con el poeta en ese jardín, situado

Entre el robledal con aullidos  
 y el pinar lleno de cantos melódicos<sup>9</sup>

que está, él lo dice, en el centro del mundo. Pinos y robles son símbolos de dos estados, de dos lugares. Luego hablaré de los árboles, que tan a menudo aparecen en el jardín y fuera de él. De momento baste pensar que para un lector, movido por el título del libro, resulta fácil imaginar estar en una suerte de mundo de los muertos, y no se equivoca, como más tarde se verá. Pero no se trata de una muerte física, sino de los sentidos, y aceptada gustosamente.

Con poco visto, Colinas nos muestra una letra para las “Variations” de Edward Elgar. En medio del Leteo, aparece, como por encanto, una ficción, casi la única que se permite el autor en el trasunto poemático del libro. No es estrictamente una ficción, sino una variación sobre el mismo tema. Si el tema es el poeta como Orfeo, esta línea adyacente es, cómo no, una derivación del tema del descenso. Una letra para unas variaciones que muestra un lenguaje más suave, más romántico del usado hasta el momento. Ahora hace el poeta gala de un registro más musical y menos tenso, una evocación, con más sencillez y sin la tensión del verso conceptual tan buscada hasta el momento:

Jamás olvidaré aquel lejano país  
 donde las estrellas  
 se enredaban en los prados  
 y en ellos tus pies desnudos  
 sentían el rocío abundante de la hierba  
 y el delicioso abismo de la noche enamorada<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Íd.

<sup>9</sup> P. 13.

<sup>10</sup> P. 14.

País lejano, los prados, tus pies desnudos, el abismo, el amor. Así, despojados de conexiones, los términos citados que aparecen al principio del poema no pueden dejar de sustraernos del entorno de Colinas para llevarnos a aquél del cantor tracio. Más aún algunos de los versos siguientes:

Jamás podré regresar  
de aquel extenso viaje que hicimos en la sombra<sup>11</sup>

Los planos mítico y poético se superponen. De un lado está la referencia clásica, de otro la experiencia del creador. Experiencia poética, por supuesto. Así, si en la memoria tenemos que Eurídice jamás podrá regresar, en el poema es el narrador el que no podrá hacerlo. ¿Regresar de dónde? Eurídice del país de los muertos, el poeta del viaje, del momento en que estuvieron juntos. Porque desde aquel momento “caballos de música” cabalgan por su sangre. Caballos que, se apresura a aclarar, son “de tu música nocturna”. Nueva alusión, nueva superposición y doble la riqueza del poema, si no en claridad, sí en el plano expresivo. El contraste es una herramienta de que se está sirviendo desde el principio del libro para aumentar, con las sugerencias de los términos clásicos, la duración y la intensidad de su aportación. Ahora bien, al ser usado así el mito, en sentido global, también es suyo. Lo aumenta, lo hace personal, le da el contenido necesario para revivir.

y hasta los cementerios campesinos,  
sembrados de luciérnagas,  
proclamaban la magia y la santidad de conocerte<sup>12</sup>.

Cementerios, magia y santidad. Como quedó visto, en el plano léxico, lo romántico resalta, si bien creativamente, sin derroches. Es de nuevo la oposición la que nos deja perplejos y aumenta nuestro esfuerzo (y disfrute) lector. De nuevo en clave de variación, el término magia se separa del cantor y se va al hecho mismo de conocerte. Por último, la pena de Orfeo también queda marcada por los caballos que pisotean:

cada instante que no vivo a tu lado<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> P. 14.

<sup>12</sup> Id.

Y, tras esta variación, el universo visto desde ese mundo de deseado Leteo, olvido buscado (recordemos a Orfeo sumido en sí mismo tras el rescate fracasado de su mujer, olvidando el mundo, ajeno a él), se nos muestra como un desierto de lluvia, una paradoja visual muy efectiva a la que ahora recurre nuestro autor<sup>14</sup>. Desde su retiro, su jardín, revisa lo que hay fuera:

He salido a la noche  
y he entrevisto las grandes piedras negras  
bordeando los caminos de la isla<sup>15</sup>,

Es ahora el jardín una isla rodeada de piedras. ¿Por qué piedras? La piedra es dura, sólida, un símbolo de la realidad, de la realidad más material, puesto que su jardín también es real. Imaginamos un mundo de los muertos oscuro, subterráneo, y sin embargo, así es el mundo habitual para el poeta. Lo que dice haber visto fuera de la isla, la piedra, es la noche, “carne torturada por la noche sin astros”<sup>16</sup>. Lo que hay fuera de su isla, su jardín, su “costa de los sueños extraviados”<sup>17</sup>, no es extraño que lo desee olvidar. Véase la perspectiva:

¡Oh, Dios, qué mundo,  
qué carne torturada por la noche sin astros,  
qué inmensa desazón de las almas,  
qué negro desierto de soledad,  
qué sucesión de lluvias malditas!<sup>18</sup>

La angustia, la soledad, la carne torturada. Eso es lo que se busca olvidar<sup>19</sup>. En su jardín sin duda hay estrellas, a las que sin cesar menciona como símbolo de los sueños. Y no es preciso esperar mucho para leer:

<sup>13</sup> P. 15.

<sup>14</sup> La lluvia como sinónimo de tristeza se ha utilizado mucho en nuestra poesía. Como para muestra vale un botón, véase la metáfora de Carlos Bousoño que retrata tu dicha: “Es tu alma un espacio / donde no llueve”. En *Invasión de la realidad*, Madrid 1962, p. 82.

<sup>15</sup> P. 16.

<sup>16</sup> Id.

<sup>17</sup> P. 16.

<sup>18</sup> Id.

<sup>19</sup> Aquel poeta que vio Madrid como la ciudad de un millón de muertos, Dámaso ALONSO, también sublima el olvido: *Hombre y Dios*, Madrid 1959, p. 111:

Discurre en río de estrellas a través de los troncos<sup>20</sup>,

Estamos en el poema “Otoñal”. Insistiendo en la descripción metafórica de su interior, la geografía del lugar, del jardín, nos habla de un bosque en cuyo fondo el canto de la lechuza vacía el mundo. El vacío que trae es inmenso y silencioso.

En el fondo del bosque, el canto de la lechuza  
es un hilo invisible que une lo divino con lo humano,  
es la muerte que discurre por el río de la sabiduría,  
es la sabiduría que discurre por el río de la muerte<sup>21</sup>.

No es negativo el vacío, ni el silencio. Al contrario, es el lógico efecto que trae beber de las aguas del Leteo<sup>22</sup>. Pero el olvido buscado no es un olvido pasivo, pues la vaciedad y el silencio vienen de la mano del canto de la lechuza. Qué apropiado que sea un canto. El canto es el

---

*“Disuélveme, mi tierna miopía,  
con tu neblina suave, de este mundo  
la dura traza, y lábrame un segundo  
mundo de deshilada fantasía,  
tierno más, y más dulce; y todavía  
adénsame la noche en que me hundo,  
en vuelo hacia el tercer mundo profundo:  
exacta luz y clara poesía.  
Dios a mí (como a un niño que a horcadas  
alza un padre, lo aípa sólo al pecho  
antes, porque el ímpetu no tema)  
Me veló la estructura de estas nadas,  
para –a través de lo real, deshecho–  
auparme a su verdad, a su poema”.*

Las relaciones de concepción del mundo y la poesía se tocan con las de Colinas. No así el estilo. La fluidez, la resignada búsqueda, la delicada exactitud de Dámaso son la tiranía del verso en el autor leonés, que nos arrastra a su mundo hecho de palabra propia. Lejos de compartir, impone un ritmo duro, imperioso, de tregua imposible, salpicado de conocimiento y sensación, rico y tenso, como una soga hecha de piedra.

<sup>20</sup> P. 17.

<sup>21</sup> Id.

<sup>22</sup> También deseado, en forma de jardín, por CERNUDA en *La realidad y el deseo*, Madrid 1987, p. 167.

*“Donde habite el olvido,  
en lo vastos jardines sin aurora;  
donde yo sólo sea  
memoria de una piedra sepultada entre ortigas  
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios”.*



verbo mínimo de lo poético, el símbolo por excelencia, el hilo que, como hemos reproducido, une lo divino con lo humano. Es la sabiduría y es la muerte. No es descabellado interpretar que es la sabiduría porque es la lechuza, y la lechuza es la representación de Atenea, diosa del conocimiento. Colinas la conoce sobradamente. Incluso en este mismo libro hay un poema titulado “Atenea”. Y es la muerte. En ella estábamos, en el punto del leteo. Pero ya Hesíodo nos hizo ver que muerte, sueño y noche están emparentadas<sup>23</sup> (Sueño y Muerte fueron engendradas por la Noche).

El lugar es un bosque. ¿Por qué? El bosque es un lugar cargado de romanticismo. Oculta lo que hay en su interior, puede ser misterioso, es el escenario de numerosísimos momentos excelentes de la literatura. Pero, aparte de eso, los árboles hunden sus raíces en la tierra para remontarse hacia lo alto, como el hilo-canto de la lechuza que une lo divino con lo humano. Son, como las Hamadriades de la mitología griega, mediadores entre los mortales y los inmortales. Cada Hamadriade un árbol, una conexión. Mucho más un bosque entero. Y, en su centro, el canto de Atenea<sup>24</sup>.

Avanzamos con el simbolismo de los árboles por dos nuevos poemas: “la casa” e “Invierno tardío”. Aparentemente están desconectados del ambiente de olvido de los anteriores, y se sitúan fuera del jardín. Quizá por eso son dolorosos. Qué poca es la fe en el mundo. Cuánto dolor por la realidad.

Sobre la casa cae con brusquedad  
el bosque de los pinos y lo arrastra  
al torrente reseco  
donde la arañan pitas y zarzales,  
polvo de leña ardida, humo con un aroma<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Teog. 211-2:

“Νύξ δ' ἔτεκε στυγερόν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν  
καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῶλον Ὀνειρόν.”

y 226-27.

“Ἀὐτὰρ Ἔρις στυρεγὴ τέκε μὲν Πόνον ἀλγινόεντα  
Λήθην τε Λιμόν τε καὶ Ἄλγεα δακρυόεντα”

HESIODI, *Theogonia, Opera et dies, Scutum, fragmenta selecta*, “Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis”, Oxford 1970.

<sup>24</sup> Atenea es considerada también por los órficos “madre de las artes”. Vid. El himno órfico XXXII, a Atenea.

<sup>25</sup> P. 18.

Pero ¿no habíamos dicho que los árboles son conectores con la divinidad, seres del dichoso jardín de Leteo? ¿Por qué entonces son los pinos los que caen sobre la casa? En primer lugar, entendemos la casa, despojándola de todo lo superfluo, como el lugar en que vivir, fuera por supuesto del jardín. Usa la casa porque es lo más efectivo para no andar con explicaciones, por otro lado odiosas en poesía, donde la concreción es valiosísima.

En segundo lugar, incluso al mayor amante de los árboles habrá alguno que le traiga sensaciones diferentes de mucha fuerza. ¿Acaso no es frecuente asociar el ciprés con los cementerios y considerarlo un árbol relacionado con los muertos? El pino es en Colinas un reflejo de la dureza de la existencia externa al jardín. Cae con brusquedad el bosque de pinos. (¿Como la odiosa lluvia?). Es el pino un árbol oscuro, para algunos triste. En la mitología griega está asociado a sucesos dramáticos: la metamorfosis de Dríope, como castigo, en pino. Apolo cuelga a Marsias de un pino. Sísifo instauró los juegos Ístmicos como juegos fúnebres por la muerte de Meliorcetes, cuyo cuerpo un delfín colgó de un pino o, según otras versiones, el propio Sísifo lo enterró junto a un pino. Penteo se escondía en un pino cuando las bacantes lo buscaban, y allí lo encontraron y descuartizaron, el bandido Sinis (Σίνις = pino) usaba pinos para descuartizar a sus víctimas...

Esta lluvia de pinos trae destrucción. Ahora sí aparece el resto de los árboles como polvo de leña ardida, árboles cortados. Jilgueros los picotean y sus trinos traen el fulgor del almendro florido. No es necesario que yo siga con el simbolismo de este árbol, pues el propio poeta coloca unos definitorios dos puntos tras la palabra:

Almendro: sol de nieve que arde  
para quemar los lomos de los libros,  
para abrasar las ansias de vana realidad.  
Y un silencio enorme e inhumano,  
o el zumbido febril de las abejas,  
vacía de contenido la música que oímos<sup>26</sup>.

La vaciedad, el silencio enorme e inhumano está contrapuesto al zumbido febril de las abejas. Es lógico si lo entendemos en los dos

<sup>26</sup> Id.

sentidos de actividad material, las abejas son modelo del quehacer trabajoso y constante. Por otro lado, su zumbido febril ni es música ni silencio.

Y, como preludeo al siguiente jardín, dos poemas, dos saltos del olvido al mundo, transición del sufrimiento: “La noche de los ruiseñores africanos” y “Diapasón infinito”. El primero, tan breve que lo reproduzco íntegro, es un desasosegado volver a lo real, incomprensible.

Cayó el alma en el pozo de la noche  
y desde abajo, desde lo más hondo,  
ve la luna de junio madurar  
en la brisa, que trae enloquecidos  
Cantos de ruiseñores africanos.

“El diapasón infinito es un soneto rimado de sentido quasi críptico. Bajo el más rancio molde se desarrolla un contenido simbólico y de difícil acceso:

Los cantos de los gallos son las llamas  
del monte amordazado por la piedra<sup>27</sup>.

El título sugiere la nota eterna, la música incesante, la poesía duradera. Y esto queda subrayado por el concepto céntrico en torno al cual gira todo el poema:

El gigantesco ónfalo de piedra<sup>28</sup>.

El ónfalo (ὄμφαλος) era la roca que tragó el padre de Zeus en su lugar, engañado por Hera, su esposa. Estaba en Delfos, en el sancta-sanctorum del santuario, en la misma habitación donde la Pitia hablaba por boca del dios Apolo, sentada en el trípode consagrado. El ónfalo señalaba que Delfos era el centro del mundo. También es la palabra para el ombligo y para la varilla en torno a la cual se enrolla el pergamino. En cualquier caso, centro. Era piedra, pero no la piedra terrena, símbolo de la realidad, sino perteneciente al mundo de lo divino. Con estos dos sentidos trabaja aquí Colinas. Una piedra contra la otra. Y alrededor de ambas se articula la poesía. Así, los cantos de los gallos,

<sup>27</sup> P. 21.

<sup>28</sup> Íd.

no cantos poéticos, sino tremendamente reales en cuanto que nos llevan del mundo del sueño al día<sup>29</sup>, a lo habitual, son las llamas del monte que la piedra-real tapa. Y, llevado por el impulso de la metáfora, llega a convertirlo todo en relaciones con la piedra, hasta hablar de “tigres-piedra”. La piedra, como un diapasón infinito, nos da el tono.

“Jardín de la sangre” es la segunda parte de la obra. El Leteo, el olvido, cede su poder al tremendo empuje del pasado. Es derrotado temporalmente. La sangre es lo que nos diferencia de la piedra, dura y sin vida<sup>30</sup>. Lo que se avecina es una realidad asumida, no tan dolorosa como el presente rechazado, sino más enraizada. “A Venecia” es el primero de los poemas, que se abre con un tremendo

Apartadme de ese cáliz rebosante de sangre verdosa<sup>31</sup>.

Si la asunción de beber el cáliz significa la aceptación del sufrimiento, beber la sangre, el cáliz de sangre verdosa es un brebaje adulterado. Una vida verdosa, un algo irreal que se rechaza, el Leteo que se rechaza. No es el olvido de la sangre, de la vida, lo que se busca, sino su asunción para superarla, dignificarla, cosa que sólo la poesía puede hacer: Orfeo. El olvido es noche, y las estrellas que trae, las nuevas esperanzas, no son doradas y brillantes, sino húmedas. Y aunque dulce, porque dulce es el olvido, es también piedra, un contener las lágrimas:

Apartadme de ese cáliz rebosante de sangre verdosa,  
de ese racimo de labios a punto de corromperse,  
de ese sol de oro derrotado y fundido  
entre unas brasas de mármoles y de hierros.

<sup>29</sup> No es ajeno a nuestra cultura el simbolismo del gallo, pues es el animal que nos saca de la placidez del sueño para enfrentarnos a la realidad. Uno de los momentos más dramáticos en que nos encontramos al gallo-realidad, opuesto al sueño o ensoñación-huida es en *Mateo* 26, 74-5. Pedro despierta de su sueño con el canto del gallo. De nuevo está en la realidad, tras el escape de su negación: “y, saliendo fuera, rompió a llorar amargamente”. Este pasaje, con la figura del gallo, se encuentra en los cuatro textos evangélicos. No aparece el animal en ningún otro pasaje de los evangelios ni de los Hechos. Y, ¿quién no recuerda la ofrenda de Sócrates ante la suprema realidad de la muerte al final del *Fedón*? Un gallo para Esculapio.

<sup>30</sup> Queda superado el sentimiento de lucha con el mundo, cuyo dolor propicia el olvido. En la sangre está el nuevo contacto y en Orfeo la superación. Pero la tentación del olvido yace a un lado. Si el sueño y la muerte son aceptadas, aquél se rechaza. Y es que no nacen de la misma fuente: Sueño y Muerte son hijas de la Noche, el Olvido lo es de la Discordia. Cf. Hes., *Teog.*, 226-7.

<sup>31</sup> P. 25.

Apartadme de su noche, que llena hasta los bordes  
mi corazón con sus estrellas húmedas;  
apartadme de sus dulces piedras, enfermizas  
como carne de joven moribunda<sup>32</sup>.

Se va formando, además, la idea del paraíso del sueño, que aparecerá en la tercera parte, como un jardín dulce:

para dejarla flotando en el espacio sonámbulo  
Como un perfume de otros días,  
como una música de otro mundo,  
como el recuerdo de la mirada piadosa  
de aquella que nos enamoró hasta su muerte<sup>33</sup>.

El paso es decisivo: a partir de este momento el poeta se siente en la sangre. Y así lo manifiesta en la poesía titulada, precisamente, “El poeta”. Se ha rechazado el olvido, como dijimos, y se asume que todo madura y se corrompe, que el orbe contiene vida y muerte, así como que para el que ha soñado intensamente, el mundo arde.

Siente la savia y siente la ceniza  
Aquel que osa hablar con el Misterio<sup>34</sup>.

El que osa hablar con el Misterio es el poeta, pero no cualquier poeta, sino el que conoce la vida y la muerte, la felicidad y el sufrimiento, en este mundo dual que Colinas nos presenta. En alguna otra ocasión nos encontraremos con ese Misterio con mayúsculas, siempre referido al Más Allá de la vida. El sabor de la ceniza es el del sufrimiento, la savia es el nutriente de los árboles, por extensión de lo vivo. No obstante, es el árbol, símbolo muy usado por nuestro poeta, un ser que, pese a estar sobre la tierra, hunde sus raíces en las profundidades: de nuevo el concepto de lo dual. Lo que madura y se corrompe es, quizá, un recuerdo a todo lo que es Eurídice: Colinas eleva el detalle a lo general, no habla de una mujer, de un amor, sino de lo vivo. Eurídice es un nombre propio menor para él, porque el mito lo asume como verdad esencial, no particular. Toda referencia se hace en este sentido. Del

<sup>32</sup> Íd.

<sup>33</sup> P. 26.

<sup>34</sup> P. 27.

mismo modo, aunque sabemos que el poeta que habló con el Misterio fue Orfeo, tampoco lo nombra en este instante, porque todo verdadero poeta habla con el misterio, y todo verdadero poeta es Orfeo y conocedor de que el orbe contiene en su tensión vida y muerte. De su boca sale el fuego y la oscuridad en su doble y único conocimiento. Demos la palabra al verso, con sus resonancias homéricas:

Llamas negras se escapan del cerco de los labios<sup>35</sup>

En algún poema, como “En Granada”, se vuelve a presentar el deseo del sueño como fuente de paz, pero aún no ha fraguado, pues las dudas asaltan al autor: acaso el agua de nieve refrescante sólo sea sangre y la música misericordiosa que ha de salvarle le traiga sufrimiento. Pero ¿no era amor y sufrimiento al mismo tiempo aquél virgiliano “oh miseram Eurydicen” del Poeta? Con este recuerdo partimos, veinte años después, en un viaje hacia el pasado enfocado “Veinte años después”. Es el paseo por una ciudad casi olvidada en la que estuvo el gran amor. Es difícil recordar, pues viaja en un estado de semi-sueño, como sonámbulo. Pero el sueño debe ceder para recordar. El olvido bienhechor es aquí malhechor pues, como una máscara, tapó el sufrimiento y el amor, y si algo recuerda es porque

ruidosamente van precipitándose las máscaras del sueño<sup>36</sup>

El argumento, porque éste es casi un poema narrativo, es fácilmente relacionable con el descenso de Orfeo en busca de su esposa al mundo de los muertos. Aquí ya no es el Hades, sino, simplemente, el pasado. Lo real, lo presente, es suficiente mirada atrás para perderla. Juego de tiempos, pues es precisamente el mirar al pasado lo que la revive en el recuerdo. Pero ya nos vamos acostumbrando a las superposiciones de lo anecdótico (el relato mítico) con lo permanente (su rica y novedosa lectura).

<sup>35</sup> P. 27.

<sup>36</sup> P. 29.

Insiste en la misma idea en la “Carta al sur” en que, tras señalar las coordenadas temporales con un “cuando”, “agua verde” y “negra roca”, vuelve a desear las estrellas<sup>37</sup> en el recuerdo:

que el tiempo se detenga<sup>38</sup>

Y más en la bella y tristísima “Elegía en Toledo”, con una primera parte en que se insiste en el recuerdo como vía hacia Eurídice (quede claro que no la nombra, por las razones antedichas) y el regreso del Hades se recuerda aquí en versos como

¡Por qué abandonaríamos la altura  
de aquel monte calcáreo!  
¡Qué cerca de aquel místico cielo  
estaban nuestros rostros,  
que dirigiéramos hacia la luz fogosa de la tarde!<sup>39</sup>

Y una segunda parte, descripción de la despedida de los amantes (¿en el recuerdo?) que es todo un homenaje a Virgilio, lleno de adioses, de pena y de instante. El final revela el ser del jardín en que está el poeta:

¡Quién me diría a mí que aquél sueño lejano  
revelaría amor, revelaría  
esta luz silenciosa que refluye,  
que es sangre de tu sangre y de mi sangre,  
inflamación de música no oída,  
amor que en el amor resiste y sueña,  
amor que en el amor su muerte ignora!<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Juan GIL-ALBERT nos dice que las estrellas son, como en Colinas, un jardín. *Fuentes de la constancia*, Madrid 1884, p. 107:

*“Cuando anochece, tras esa neblina paliducha,  
restos flotantes, de una respiración poderosa,  
se va como abriendo en la comba de los cielos  
el centelleo de unos jardines oscuros.  
Al principio, espectrales como perlas,  
miles de luces avanzan de sus nebulosos confines  
y comienzan a palpitar como seres extraordinarios  
prendidos en no se sabe qué divino aliento.”*

<sup>38</sup> P. 31.

<sup>39</sup> P. 32.

<sup>40</sup> P. 35.

Amor que en el amor resiste y sueña. Colinas está sacando el amor del recuerdo, que es su vía de existencia para mostrar su duración en un instante real, que es, como real, piedra:

toda la piedra de la ciudad se tornaba en carne  
y toda la carne de nuestros cuerpos se tornaba en piedra<sup>41</sup>.

Y la gracia de ese instante es ya una estrella que, en palabras del autor, respiraba muy despacio.

Los siguientes poemas son más anecdóticos: la descripción del poder de Orfeo en “Palabras de Mozart a Salieri”, o el porqué de las búsquedas interiores en “Retrato”, en que nos habla de sus viajes y cómo atesora con celo las palabras de Rumi el sufí: “Sólo en tu corazón está la dicha”. Siguen apareciendo árboles, esta vez chopos y álamos, muy numerosos en las tierras de León, de donde es Colinas.

A partir de este momento nos movemos en un nuevo regreso (todo es Orfeo), esta vez a la tierra de sus raíces. Los momentos en que siendo niño tenía, puros, grandes sueños. De aquellos días habla como de los que vivió como niño-dios<sup>42</sup>. El poema lleva, como no, el nombre de un árbol, “frente al encinar”. Es una petición para que regrese aquel niño-dios que fue. La petición se dirige al Encinar de Dodona, que hablaba por boca de los dioses. Su aroma le llega en sus “tierras altas”. Y los vínculos de la tierra emergen haciendo circular la sangre. Qué lejos aquel olvido deseado, aquel Leteo. Ahora todo es recuerdo, todo regreso. “Regreso a Petavonium”, la ciudad romano-leonesa (aparece en el *Itinerarium Antoninum*)<sup>43</sup>.

Aquí, en su tierra, la búsqueda y el verso ganan en tensión, sencillez, desnudez. Y qué diferencia de aquella letea búsqueda de olvido a la presente asunción de lo que fue. Cómo gana en potencia y en viveza (y en vivencia) inmerso en el pasado asimilado. El verso se enardece,

<sup>41</sup> P. 37.

<sup>42</sup> “La constante sensación de novedad, extensión y misterio del mundo, es otra impresión de la infancia” ESPINOSA, M., *Asklepios, el último griego*, Murcia 1986<sup>2</sup>, p. 43. y un poco más adelante aún niño y dios: “El viento, la lluvia, la nube, los animales, las vegetaciones, la oscuridad y la luz, las sombras, aparecen ante el niño como si acacieran por vez primera. ¡Qué placer el de ese conocimiento! La capacidad de asombro origina sabiduría cuando puede comunicarse; cuando la comunicación es imposible, genera un entorno aislado y suficiente. Tal es el mundo de los dioses y de los niños, que a sí mismos se bastan”.

<sup>43</sup> Sus restos se pueden ver en el pueblo de Rosinos de Vidriales.



se hace tenso, la pluma canta en el monte conocido, revivido y asumido en todo lo que fue (y es)

Y en la cima, bravo como un espino, el viento  
haciendo sonar el arpa de las rocas.  
Es como el aliento de un dios  
propagando armonía entre mis pestañas y las nubes<sup>44</sup>.

El olvido cedió su puesto a la sangre. La sangre ahora fluye equilibrada con la música. El espacio del poeta, del hombre es, al menos, dual. Y la música de los antepasados que suena en el monte donde reposaría a gusto no deja de ser piedra: “piedra-musgo”, “piedra-nieve” o “piedra-lobo”<sup>45</sup>. Y es que, finalmente, también el corazón es piedra. El equilibrio entre ambas realidades se busca más en la parte VIII del “Madrugada en Teotihuacán”.

Yo tenía mis pies clavados en la piedra,  
mis pies se habían vuelto de piedra,  
mas mis pupilas ardían muy lentas,  
con un fuego secreto,  
en la altitud más sublime,  
allá arriba, allá arriba<sup>46</sup>.

Y, como preludeo al último jardín:

Al fin, el más allá:  
el Misterio ardiendo invisible  
en las yemas de mis dedos  
alzados.  
Al fin, la Luz posada  
como ave de Luz  
en mi luz mortal<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> P. 44.

<sup>45</sup> Id.

<sup>46</sup> P. 49. La pertenencia a dos mundos, simbolizados por ese símbolo tan frecuente que es en Colinas el árbol, y su reflejo en la música, ha sido varias veces utilizado. Aquí hay resonancias de Rilke que, en otra gran obra dedicada al músico de Tracia, sus “Sonetos a Orfeo” dice:

*Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación!  
¡Oh, canta Orfeo!, ¡alto árbol en el oído!*

RILKE, R.M., *Sonetos a Orfeo*, Madrid 1993, p. 129.

<sup>47</sup> P. 50.

De nuevo el Misterio es la mayúscula. Porque el Más Allá es también, junto a la muerte, Orfeo, divina canción, divino equilibrio en la poesía<sup>48</sup>. Luz con mayúsculas que volando, en mi luz, misterio con minúscula, poeta imperfecto, se posará. Con anterioridad había llegado a calificarse, en broma, poeta inexistente. Una cosmogonía y un himno a Atenea cierran esta parte de la obra. Aunque son los referentes clásicos más evidentes, los poemas en que aparece nombrada la antigüedad o sus dioses y lugares no son en los que más presente está su esencia, de modo que paso volando sobre ellos. Una simple inspección de términos, que ya es una interpretación, para los tres lugares de que habla en su Cosmogonía:

Micenas: vasijas quebradas, cabezas de dioses que ruedan, cielo en llamas, mar de espadas.

Epidauro: la palabra, la brisa, agua de la pasión enferma, se inflama la sangre.

Delfos: la música, el agua, aura besada, el tiempo se dispersa.

Desde luego, es Delfos el lugar más “de Orfeo”, a tenor de lo leído, y no es de extrañar: es el lugar de Apolo, músico, según una tradición padre del propio Orfeo. También es Delfos el lugar de contacto con el dios. Y la conexión entre los mundos, pasado y presente, vida y muerte a través de la poesía es el jardín de la sangre. Tal es el equilibrio que junto a lo irracional aparece, en un último poema, Atenea, la razón. Aunque no hay que olvidar que en la poesía parnasiana era el gran símbolo de la poesía.

Y, tras el doloroso paso por el olvido y por la sangre, entramos en el último de los jardines: el de Orfeo. A diferencia de los anteriores, los poemas alternan con prosa. Pero hay, también es novedad, una numeración que nos indica que hay una progresión y, por tanto, relación entre poemas y prosas. Si el Leteo era lento, contemplativo, interpretativo, casi un examen del mundo que se olvida, el de la sangre<sup>49</sup> supuso un

<sup>48</sup> Y es la búsqueda y la comprensión del misterio un lugar importante en otro gran jardín cerrado del alma, el de Emilio PRADOS, *Jardín cerrado*, en *Poesías Completas II*, México 1976, p. 336:

“El misterio nos hace vivir”  
lo sé, jardín cerrado;  
pero... ¿en dónde tu misterio?”.

<sup>49</sup> También Emilio PRADOS, en sus búsquedas por el jardín cerrado, atraviesa diversos estados, y uno de ellos es el de la sangre, de ahí el título del libro IV de su *Jardín cerrado*: *La sangre abierta*.

regreso al amor pasado, a la tierra ancestral, lleno de interrogaciones, de sentimientos pasionales hasta llegar a la Luz que huye de la luz.

El de Orfeo es la concentración iluminadora interior. Empieza con un poema titulado “Muro con fuego”. Aquel muro que separa al hombre de la realidad exterior por el olvido, en el Jardín Leteo vuelve a aparecer, pero su naturaleza es diferente: es el muro de la obstinación. No hay olvido, sino un supremo esfuerzo de aislamiento:

Cerrad el alto muro del jardín  
que yo cerraré todos mis sentidos  
al mundo y, cerrándolos de golpe,  
sabré todo del mundo y de mí mismo<sup>50</sup>.

Esfuerzo de cierre que se logra. A partir de este momento, el poeta es el jardín que deseaba y lo que ocurra partirá de un conocimiento interior, logrado con unos nuevos sentidos que nada tiene que ver con los que nos mantienen en contacto con lo sensible, en su sentido más material. De esta voluntad nace un nuevo mundo (éste sí, aceptado) que lo llena de dicha, hasta el punto de verter lágrimas de alegría. El fuego del jardín es su propio fuego, el de su aislamiento del exterior para lograr el misterio.

“La voz” es un poema en prosa metafísico, como todo a partir de este momento. Lo real es lo interno, lo personal. Y una voz, la tuya, llegó. ¿Cómo? Si toda conexión estaba cerrada, si el amor había quedado fuera. Pues porque los sentidos se han vuelto a formar como brazos hacia el interior.

Todo era igual y todo era distinto. Ya nada tenía que temer del mundo, del mundo de otros días, pues tu voz me llamaba. De nuevo mis sentidos –que ya no eran los míos– quedaron en libertad<sup>51</sup>.

Su mundo, el mundo del nuevo poeta, así conformado, no está limitado, pese al fuego de su obstinación, sino que es más rico, más productivo, y lleno de dicha. Aparecen de nuevo las estrellas, los deseos, los sueños, esta vez perfumados, a la vista. La felicidad. Y es esta dicha-Orfeo tan grande que incluso pide:

<sup>50</sup> P. 57.

<sup>51</sup> P. 59.

No insistas más con tu voz, no insistas más con tu música;  
aparta de mí ese cáliz de dulzura, pues podría enloquecer<sup>52</sup>;

Y es esta vida pariente de la muerte, pariente del olvido, centro del jardín cerrado del amor que lo hiere con sus flechas<sup>53</sup>. La noche, antes dura, está ahora perfumada de azahar. Todo supura felicidad y dulzura. El estado, el jardín, es casi místico. Qué cerca estás ahora, Colinas, del Misterio.

Misterio tras misterio, el alma va desgranando lo que puede ofrecer. Primero aparecen las musas bajo la música, la Belleza y la Verdad. Y con el poeta se funden en un sueño. El secreto de la fuente del jardín queda así desvelado<sup>54</sup>. Desde aquí al final del libro todo son sosegados y a veces inflamados destellos de conocimiento místico bajo una noche de música: los sueños buscados<sup>55</sup> son el reflejo de la nada infi-

<sup>52</sup> P. 60.

<sup>53</sup> P. 65: “Tus agridulces flechas me han herido”. Aquí confluyen dos amores: el más fácil de ver, el amor disparado por Eros en forma de flecha y, por otro lado, el amor como arte. Apolo, su protector, el director del coro de las musas, es flechador y tocador de lira. Ya Píndaro encontró que lira y arco eran hermanas, pues ambas son curvas, y tienen cuerda que al vibrar suena. En la *Pítica I*, vv. 19-24 llega a decir de las flechas de la lira, que hechizan el ánimo de los dioses, incluso de Ares, por la magia de Apolo.

“...καὶ γὰρ βια-  
τὰς Ἄρης, τραχεῖαν ἀνευθε λιπῶν  
ἐγγέων ἄκμάν, ἰαίνει καρδίαν  
κώματι, κῆλα δὴ καὶ δαϊμόνων θέλ-  
γει φρένας, ἀμφὶ τε Λατοί-  
δα σοφίᾳ βαθυκόλπων τε μοισᾶν.”

PINDARI, *Carmina*, “Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis”, Oxford 1980<sup>2</sup>.

<sup>54</sup> La fuente aparece en muchas de las tablillas órficas. Un ejemplo es ésta descubierta en Hipona, nº4 [A 62] vv. 1-3 de la edición de Colli. COLLI, G., *La sabiduría griega*, Madrid 1995, que no aparece en la edición de Kern. Por otro lado, éste recoge otras similitudes en el punto 32 de sus “Fragmenta” en su obra citada.

Μναμονύσας τόδε ἥριον. ἐπεὶ ἄμ μέλλησι θανεῖσθαι  
εἰς Ἄδα δόμους εὐήρεας ἔστ' ἐπὶ δ<ε>ξιά κρήνα,  
πὰρ δ' αὐτὰν ἔστακῦα λευκὰ κυπάρισσος

(De Mnemosine es este sepulcro. Cuando te toque morir  
irás a las espléndidas mansiones de Hades. A la derecha hay una fuente,  
y junto a ella un blanco ciprés se yergue altivo.)

<sup>55</sup> Y digo “buscados” porque cuanto se halla es el esfuerzo de una búsqueda, de un acto de la voluntad. El jardín no se encuentra, se crea, como un mundo. Qué bien se adecúan los versos de ese poeta de alto calibre que es Manuel ALTOLAGUIRRE:

“Yo y la luz te inventamos  
ciudad que ahora en un alba

nita y misteriosa, se va la tensión, el deseo y el ansia de saber. Insiste en el claustro en el encuentro del amor, fruto interior. Pero incluso el título del poema, “El claustro” trae el rumor de lo santo y el sentido de κλαύστρον, cerrado. Y se produce el encuentro de la palabra, vuelta alma, con el alma de la amada.

Y por fin, la aparición, el Misterio. Cerrado completamente el muro del jardín, se oyen unos pasos que descienden de espacios siderales:

Es Orfeo, Orfeo: la Armonía<sup>56</sup>.

Se produce la unión, lograda en lo que Colinas llama “la nada plena<sup>57</sup>”. La felicidad es completa. La unión mística en el interior, fruto del hombre germinado por el dios. La negación trajo el conocimiento. Y los versos de la despedida, cerrando el jardín y el poemario, también son circulares. El comienzo y el final son idénticos:

Cerrad el alto muro del jardín  
Y fúndase mi fuego con su fuego.

---

*de fantasía y sol  
naces al mundo;  
ciudad aún imprecisa,  
con sangre, luz y ensueño  
en tus blancas fachadas.  
No sé que madrugada  
de poesía naciente  
sobre los edificios voy dejando,  
ni qué sol mañanero  
ilumina la vega, el mar, las calles,  
interiores de mí.  
Hemos cambiado  
mundo y yo nuestras luces.  
Mundo y yo hemos cambiado.”*

ALTOLAGUIRRE, M., *Las islas invitadas*, Madrid 1972, p. 109.

<sup>56</sup> P. 68.

<sup>57</sup> La nada, es tal la inmensidad del concepto, es un todo, un mundo completo anti-matérico. Véase en la obra citada de ALTOLAGUIRRE, p. 97:

*“En la nada con todo,  
potentes, abrazados”*

## A MODO DE CONCLUSIÓN

He seguido a Antonio Colinas a través de sus jardines, de su poesía a menudo difícil, siempre sonora, elegante. Lo conceptual y lo simbólico hacen que no siempre sea fácil de seguir. Pero su verso es impresionante. La concisión es la nota dominante. No hay desbordamiento de palabras, parece que más que escribir con una pluma hiciera incisiones en piedra, buscando lo inalterable. No es poeta que enardece, sino que provoca la herida y busca restañarla. Tiene mucha música: la sutileza y la elegancia de Mozart, con la hondura inmensa y casi matemática de Bach.

Su “Jardín de Orfeo” es un gran homenaje. Y, sin embargo, no es ese su motivo. Su único motivo es el del poeta. A lo largo de la lectura he mostrado cómo el simbólico descenso del alma a través de los jardines es el viaje de Orfeo al mundo de la muerte en busca de Eurídice. Una Eurídice que Antonio Colinas encuentra en forma de jardín, de estado, de voluntad: la riqueza está en el corazón y de él emana cuanto es Eurídice, bajo la música de Orfeo, oída con los sentidos interiores.

Los antiguos habían articulado en torno a Orfeo unos misterios, Colinas lo hace también.

Misterio órfico era el de la vida más allá de la vida, en la isla de los Bienaventurados, donde se ve cara a cara al dios. La isla de que nos habla Colinas es interior. Es la búsqueda de ese lugar. Si Kavafis hacía una interpretación de Ítaca como el viaje de la experiencia, Colinas hace del viaje por el jardín del alma la búsqueda de la Ítaca del Misterio, de la vida plena en la nada plena<sup>58</sup>.

La grandeza del mito es que es esencial, es vivencia. Y el poeta, que así lo sabe, encuentra en él su propia experiencia. Superponiendo ambos planos, el mítico y el vital, los confunde en una búsqueda llena de frutos. Terminamos el estudio con el final del poema titulado

<sup>58</sup> El Más Allá es un lugar a menudo sublimado. Como contraste a la visión de Colinas, veamos el comienzo del cuentito de Camilo José CELA, *Miss Oliva se asoma al otro mundo*:

“Miss Oliva, por un agujerito del calendario, se ha asomado al otro mundo. El otro mundo para Miss Oliva es París, el París rutilante de los modistos y los coiffeurs pour dames, de los perfumes deliciosos y la cocina sabia, de los cabarets espectaculares, las boîtes recónditas y las caves existencialistas...”. En *Garito de hospicianos o guirigay de imposturas y bambollas*, Madrid 1963, p. 32.

“Órfica”, que ilustra la idea de la fusión en el espíritu del arte, de lo de dentro, de la música como estado de la verdad.

Sea todo el jardín lira profunda  
 cuerda de lira y orbe placentero,  
 dardo arrancado a la carne de un dios,  
 dardo que Orfeo tensa como arco,  
 nota que Orfeo arranca del Misterio,  
 último dardo-nota que resuena  
 Eterno en el centro de mi pecho,  
 que en él se clava dulce, y lo traspasa,  
 y va a perderse al fondo de la noche,  
 útero negro y musical del alma.

#### RESUMEN

Estudiamos el uso que del mito clásico hace Antonio Colinas en su libro. No sólo Orfeo pasa por sus líneas, sino diversos dioses, temas o lugares griegos con los que establece una vívida conexión poética.

Es *Jardín de Orfeo* el simbólico viaje del alma a través de los jardines hasta “la vida plena en la Nada plena”. Este viaje tiene tres estadios: *Jardín-Leteo* es contemplativo, lento, interpretativo, casi un examen del mundo; el *Jardín de la sangre* un regreso al amor pasado, a la tierra ancestral, lleno de interrogantes, de sentimiento hasta llegar “a la luz que huye de la luz”; el último es el *Jardín de Orfeo*, la concentración iluminadora interior.

Los planos mítico, poético y vital se superponen en una obra en que la antigüedad, sus personajes y sus relatos cobran tiempo presente y aliento nuevo.

## ABSTRACT

This paper is aimed to studying the use of the classic myth made by Antonio Colinas in his book, which includes not only Orfeus, but also different gods, topics or places, with which a poetic connection is established. *Orfeus' Garden* is the symbolic journey of the soul through the gardens to the "full life in full Nothing". This journey has three stages: *Letheo Garden* is contemplative, slow, interpretative, almost a test to the world; the *Blood Garden*, a return to the past love, to the ancestral land, full of questions and feeling, until the arrival "in the light that flees from light"; the last one is *Orpheus' Garden*, the illuminating inner concentration. The mythical, poetic and life levels are superposed in a work in which Antiquity, its characters and its tales become present and take a second wind.