





BOLETÍN  
DE LA  
REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA

TOMO CII · CUADERNO CCCXXVI

JULIO-DICIEMBRE DE 2022





# BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

TOMO CII · CUADERNO CCCXXVI · JULIO-DICIEMBRE DE 2022

## LECTURA DE *SEPULCRO EN TARQUINIA*

RESUMEN: *Sepulcro en Tarquinia* fue uno de los libros más representativos de su tiempo y sigue siendo uno de los más leídos, a pesar de su dificultad, por la potencia de sus imágenes y la ambigüedad de su contenido. En este trabajo, a través de un complejo análisis formal y de sus motivos, gracias a los indicios que el autor ha dejado y, sobre todo, mediante la comparación con otras obras suyas, tanto poéticas como narrativas y ensayísticas, se da una imagen completa de su organización interna y de su significado.

*Palabras clave:* Antonio Colinas; *Sepulcro en Tarquinia*; poesía española contemporánea; novísimos.

### A READING OF *SEPULCRO EN TARQUINIA*

ABSTRACT: *A Tomb in Tarquinia* was one of the most representative books of its time and it continues to be one of the most read, despite its difficulty, due to its powerful images and the ambiguity of its contents. By way of a complex analysis of form and motif, inspired in the clues the author has left us, and primarily through comparison with other poetic, narrative and critical works by the author, in this study we provide a complete image of its internal organization and meaning.

*Keywords:* Antonio Colinas; *A Tomb in Tarquinia*; contemporary Spanish poetry; Novísimos.

[...] sobre todo recuerdo un libro que leí en uno de los momentos más desesperados de mi vida y que me devolvió la serenidad (R. Bolaño, *2666*).

**E**STE poema es uno de los que con mayor fuerza ha atraído la atención de los lectores y de los estudiosos de Antonio Colinas, el que probablemente más contribuyó a consagrarlo entre los mejores poetas de nuestro tiempo, y ha sido ya objeto de estudios interpretativos de óptimo nivel que usaremos en nuestra exposición. Se trata (inútil recordarlo) de una composición poliédrica y profunda, rica en elementos tan sugestivos como complejos y, sobre todo, fértil en sugerencias interpretativas que, como corresponde a una obra y un autor de este nivel, no pueden ser únicas ni unívocas; recordando sus propias palabras, «me esforcé para que el poema no fuera otra cosa que poema; no algo encorsetado, sino una especie de *atmósfera*, de *aroma*, de *sombra* o de *luz* (al final del libro, de *luz negra*)»<sup>1</sup>. Un aroma, una sombra, una luz, una atmósfera que lo han convertido en uno de los más atractivos poemas de nuestro tiempo, en la pluma de un autor que se perfila ya como uno de los más importantes creadores españoles del siglo xx y de este que lo sigue. Encerrándome ya en el frío lenguaje descriptivo que corresponde a un estudioso, y basándome en las aportaciones de cuantos me han precedido y, sobre todo, en declaraciones del autor, trataré de precisar algunos aspectos de su construcción y de alguno de sus posibles significados.

Lo primero que se observa en su extensa composición es la división en secciones desiguales (diecinueve)<sup>2</sup> cuya función resulta a veces problemática

<sup>1</sup> Antonio Colinas, *Memorias del estanque*, Madrid, Siruela, 2016, p. 108. El autor había usado expresiones muy semejantes (y más desarrolladas) para referirse al poema en «Microcosmos del poema, macrocosmos de la antología», *Del pensamiento inspirado*, vol. 2, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 96-102, esp. p. 97. Algunas caracterizaciones de la poesía de los *novísimos* atienden a este tipo de construcción poemática, véase Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves para una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 207-208.

<sup>2</sup> Los estudiosos no siempre han coincidido en su número, quizá porque en las diversas ediciones el salto de sección resulta a veces enmascarado por coincidir con el de página. Para su establecimiento (y para otros aspectos que me serán útiles) he colacionado las edi-

pues algunas de ellas parecen apartarse (al menos por su contenido explícito) de la historia de amor y muerte en que se suele fijar su núcleo significativo; no es un indicio menor y, si su función en la interpretación del poema ha sido satisfactoriamente evaluada, creo que se puede profundizar más en su análisis y en el de su función estructural. Ya José Olivio Jiménez, quizá el analista más certero de la obra de Colinas en el período de sus primeras ediciones, observó que «el posible riesgo de la monotonía temática queda salvado por la inserción oportuna en el texto de lo que sólo muy aproximadamente [...] podrían considerarse como “episodios”. Por ejemplo, el de la tormenta [sección 7, “mil ramas tronchó el viento en la espesura”], alucinante pero siempre respetuoso de la más pulcra belleza en la dicción [...] Otro episodio sería el más breve que contiene la visión corporizada de la muerte [sección 10, “aroma de las hojas que no ardían”, quizá más fácil de identificar como el “episodio del pabellón”]. [...] O el que evoca la expoliación de la tumba del noble etrusco [sección 13, “tú me entregabas lo desconocido... / ¿recuerdas aún la historia del sepulcro?”]»<sup>3</sup>.

El primer análisis sistemático de estos episodios (que identificaré como «secciones digresivas», término de larga tradición retórica<sup>4</sup>) fue el de Juan Manuel Rozas: «tenemos que hablar de una especie de “decorado”, de un

ciones siguientes: A. Colinas, *Sepulcro en Tarquinia*, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», 1975, Provincia, colección de poesía, xxix, A. Colinas, *Poesía, 1967-1980*, Madrid, Visor, 1982, Colección Visor de Poesía, 149, A. Colinas, *Poesía, 1967-1981*, Madrid, Visor, 1984 (colación solo parcial, en algunos pasajes donde se cita), A. Colinas, *En la luz respirada*, ed. de José Enrique Martínez Fernández, Madrid, Cátedra, 2004, Cátedra. Letras Hispánicas, 565 (2004a), A. Colinas, *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*, Madrid, Visor, 2004, Colección Visor de Poesía, 408 (2004b) y A. Colinas, *Obra poética completa*, segunda edición, Madrid, Siruela, 2016, en cuyo texto baso mi estudio. En los casos en que necesite identificarlas, lo haré por el año de edición, añadiendo la letra indicada en las dos de 2004.

<sup>3</sup> José Olivio Jiménez, «El lirismo total de Antonio Colinas: sobre *Sepulcro en Tarquinia*», *Poetas contemporáneos de España y América. Ensayos críticos*, Madrid, Verbum, 1998, pp. 180-188, especialmente pp. 186-187. Parte de este ensayo pasó sintetizado a su «La poesía de Antonio Colinas», en Antonio Colinas, *Poesía (1967-1981)*, pp. 9-49, aunque falta la sección que aquí nos interesa.

<sup>4</sup> Para la definición antigua de este concepto véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1982 (primera edición de 1966), pp. 89-91 y *Elementos de retórica literaria*.

hábitat, de unas impresiones, que son *importantísimas*. Hasta tal punto que son lo más importante del poema<sup>5</sup>. Situaba entre ellas la sección 3 («si me vieras junto a esta mesa oscura»), la 4 («debieron de robarles la custodia»), la 7 («mil ramas tronchó el viento en la espesura», que él considera la sexta), la 8 («si me vieras ahora junto al fuego», que él numera como 7), la II («hay tanta nieve fuera y sin embargo», que él numera como 10) y, la más particular, la 13, la historia del sepulcro que da nombre al poema y al libro.

Volvió sobre el tema José Enrique Martínez Fernández en su análisis del poema, con un patrón de selección mucho más preciso; para él, aunque «parecen marginales a la historia principal [...] son fundamentales para intensificar la emoción elegíaca y para expandir una misma tonalidad sentimental en todo el largo poema<sup>6</sup>»; en su opinión, tendrían este carácter (que nosotros juzgamos «digresivo») las secciones 4, 7, 12, 13 y 14<sup>7</sup>; desde mi punto de vista, las digresiones son cuatro pero procede ante todo fijar los criterios que usaré en su identificación.

Rozas citaba en primer lugar la sección tercera: «los versos que comienzan “ataron los leones con cadenas, / les metieron argollas por las bocas [...]” Este es un texto que no tiene relación directa con la historia amorosa<sup>8</sup>»; creo que bastará citar un pasaje de José Olivio Jiménez para desmontar esta afirmación: «el poeta consigue que el lector atravesase fragmentariamente muy breves

*Introducción al estudio de la Filología clásica, románica, inglesa y alemana*, versión española de Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1983 (primera edición de 1975), pp. 219-221. Este concepto fue cuidadosamente desarrollado por el pensamiento retórico medieval, que suele ser bastante desconocido por los estudiosos (Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1924, que cito por la reimpression de 1982 (pp. 74-75) y Leonid Arbusow, *Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, primera edición de Göttingen 1948 que cito por la de Genève, Slatkine Reprints, 1974, pp. 69-70). Para una muestra de su uso en la producción literaria reciente remito a María Paz Oliver, «El arte de irse por las ramas: la digresión en *La novela luminosa* de Mario Levrero», *Revista Hispánica Moderna*, 66, 2013, pp. 205-219.

<sup>5</sup> Juan Manuel Rozas, «Mi visión del poema *Sepulcro en Tarquinia*», *Ínsula*, 508, 1989, pp. 1-2 y 27-28, esp. p. 27b y 28a. La cursiva es del autor.

<sup>6</sup> Estudio preliminar a *En la luz respirada*, p. 82.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 86, analizadas en esta página y la siguiente.

<sup>8</sup> J. M. Rozas, «Mi visión del poema *Sepulcro en Tarquinia*», p. 27b.



pasajes que actúan como evocaciones levisimas de instantes (sólo instantes) reales, y otros que de armónico modo se incrustan entre aquéllos como ráfagas de una sobrerrealidad subyugante y enriquecedora»; cita como ejemplo una parte de la sección primera («y tú en aquel tranvía...», v. 14 y sucesivos) y ejemplifica: «de unas escuetas menciones a los elementos ambientales de una escena vivida —*tranvía, barcas, faroles, remos...*—, el recorrido verbal se desliza pronta e imaginativamente hacia la sugestión del mundo mágico y secreto que cabe en los ojos de la amada: *potros, ciervas, tigres* (y sus respectivos planos simbólicos de significación: libertad, delicadeza fuerza)»<sup>9</sup>. Esto es exactamente lo que sucede en la sección tercera: comienza con una evocación del presente desdichado («si me vieras junto a esta mesa oscura...», v. 36) que se extiende durante toda su primera mitad para describir después la destrucción de la fuente que queda «llena de argollas y de soles muertos, / llena de sol y lunas ateridas» (vv. 55-56). Desde el punto de visto retórico se trata, en efecto, de una digresión, pero no nos hallamos ante una sección digresiva pues su motivo central es un estado de ánimo del sujeto lírico y se engarza entre los episodios de una introspección sentimental que reaparecen constantemente; como vio muy justamente J. O. Jiménez, el encadenamiento de fragmentos descriptivos con imágenes irracionales que los desarrollan es el sistema compositivo que sigue Colinas en casi todas las secciones el poema<sup>10</sup>, al que debe gran parte de su eficacia imaginativa. Son pasajes creados mediante un elemento descriptivo y un elemento amplificativo-digresivo pero no resultan segmentos íntegramente digresivos, aparentemente ajenos a una exploración sentimental, y estos son los que pretendo aislar.

Tratemos pues de delimitar el concepto de sección digresiva, que tiene puntos de contacto con la digresión que llamo imaginativa pero no coincide con ella. En esta, el poeta expone (a veces sintéticamente) un estado de ánimo, una situación afectiva, una escena o el esbozo de un suceso que sitúa a veces en el pasado o describe como una expectativa de futuro, interpretable en algu-

<sup>9</sup> J. O. Jiménez, «Lirismo total de Antonio Colinas», pp. 18-186.

<sup>10</sup> Véase el esfuerzo interpretativo de Maria Fellie, *Antonio Colinas: The Re-Writing of Sepulcro en Tarquinia in Larga carta a Francesca*, Tesis, Chapel Hill, 2009 y en su «Images of Death in Antonio Colinas's *Sepulcro en Tarquinia* Rewritten into Life in *Larga carta a Francesca*», *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, 10, 2014, pp. 106-132.

nos casos como el episodio de una historia amorosa; luego, a partir de esta (y aplicando la técnica que tan bien describió J. O. Jiménez) genera una sucesión más o menos extensa de imágenes más o menos surreales, de carácter a menudo onírico, que dan al poema su peculiar tono imaginativo. Volviendo a la sección tercera, que Rozas consideraba digresiva y no lo es para mí, encontramos primero un largo monólogo introspectivo, formalmente dirigido a la amada:

si me vieras junto a esta mesa oscura  
 con la manta y los vidrios de colores,  
 con el fuego apagado, sin más fuego  
 que este de aquí del pecho, de aquel otro  
 de tus días pasando apresurada  
 hacia el lago y la noche y los jardines,  
 si me vieras,  
 si supieras...

(vv. 36-43)

Este largo pasaje descriptivo, relativo a una experiencia del sujeto lírico en el pasado, va seguido de una no menos larga digresión imaginativa:

ataron los leones con cadenas,  
 les metieron argollas por las bocas,  
 alguien llenó de plomo cada tubo  
 de la fuente y el agua de la taza  
 de mármol,  
 el agua de la taza sonrosada,  
 el agua de aquel mármol veteado  
 como serpientes verdes, como sierpes,  
 la envenenaron toda y allí está  
 muerta como las hojas que cayeron,  
 amordazada como los leones,  
 llena de argollas y de soles muertos,  
 llena de sol y lunas ateridas

(vv. 44-56)

Se me perdonará esta larga cita, pero la considero necesaria para avanzar con claridad. Los ocho versos de la primera cita (descriptiva, biográfica) se

completan con los doce de la segunda, formada por una irisación de imágenes irracionalistas. En este caso, se percibe un notable equilibrio entre los dos componentes aunque no siempre sucede así; esta no puede considerarse una sección digresiva, aunque en su segunda mitad contenga una digresión intensamente imaginativa.

En el prólogo de Francisco Brines a su segunda edición se decía que este poema «nos ofrece el recuerdo roto de una historia amorosa, en las tierras de Italia»<sup>11</sup> y en su crítica, Luis Antonio de Villena lo definía «una historia de amor que concluye en la muerte»<sup>12</sup>. Efectivamente, en su mayor parte está tejido alrededor de expresiones evocadoras de esta experiencia («tú en aquel tranvía», v. 13, «si me vieras», v. 41 y otros, «salías / sin saber que ya todo había acabado...», vv. 78-79 y otras cuyo elenco dejo para más adelante. Es sobre estas evocaciones<sup>13</sup> (el autor suele describirlas como «flashes») que el poeta despliega luego su portentosa invención imaginativa. En mi análisis consideraré secciones digresivas solo aquellas cuyas vinculaciones con las vivencias de base sean muy débiles a nivel anecdótico (alguna alusión breve a los protagonistas o a sus sentimientos) o, incluso, completamente inexistentes. En cuanto a su relación con el resto del poema, J. O. Jiménez consideraba que estas inserciones lo salvaban del «posible riesgo de la monotonía temática»<sup>14</sup>; luego nos ocuparemos de su importantísimo papel en la fijación del sentido.

<sup>11</sup> Francisco Brines, «*Sepulcro en Tarquinia*», que cito por A. Colinas, *Poesía*, 1982, p. 104. Hay que decir que veinte años más tarde, sin las premuras de una crítica sobre la marcha, Brines había cambiado su caracterización del libro: «es, sobre todo, un hermosísimo poema, triple y uno, de amor: a una mujer, a una tierra (Italia), a una cultura» («Presentación de Antonio Colinas», *El viaje hacia el centro: (la poesía de Antonio Colinas)*, Valencia, Calambur, 1997, pp. 187-190, esp. p. 189); pongo en primer plano aquella caracterización (provisional) como propia del primer momento de recepción del libro.

<sup>12</sup> Luis Antonio de Villena, «Sobre *Sepulcro en Tarquinia* de Antonio» Colinas, *Insula*, 354, 1976, p. 5b.

<sup>13</sup> José Luna Borge, *La generación poética del 70. Cuestión de perspectiva*, Sevilla, Quasyeditorial, 1991, p. 51, considera que es una técnica querida de los poetas coetáneos suyos y la ilustra con un ejemplo de Pere Gimferrer. Véase también Pilar Yagüe López, *La Poesía en los setenta: los «novísimos», referencia de una época*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1997, p. 90.

<sup>14</sup> J. O. Jiménez, «El lirismo total de Antonio Colinas: sobre *Sepulcro en Tarquinia*», p. 186.

Hay dos ejemplos que me parecen obvios: la sección 4 narra el robo de ornamentos sacros en una iglesia («debieron de robarles la custodia, / los hachones de oro y aquel cáliz», vv. 56-57), la destrucción de su decoración artística («debieron de picar todos los techos, / artesonados, púlpitos y altares», vv. 60-61) y la de «las tumbas, que ya estaban expoliadas» (v. 64), y sigue una larga evocación de antiguas bellezas artísticas y musicales que solo se relaciona con los protagonistas de refileón: «aquella virgen / de Botticelli con tu rostro<sup>15</sup>, violas / temblando en nuestras venas y un gran coro / tronando enfurecido con el órgano, / con el corazón». Cabe identificar estos versos con la hipotética reacción de los amantes ante el esplendor de la iglesia antes de su expolio, pero el conjunto parece más bien desvinculado de una historia amorosa o sentimental en su sentido más amplio, pues no esboza ni alude a ningún episodio identificable como parte de estas vivencias; sí enlaza con el sentido general del poema en cuanto la destrucción de la iglesia evoca analógicamente la de la relación entre los amantes<sup>16</sup>. Si lo comparamos, por ejemplo, con las vívidas representaciones de la estancia de los dos enamorados en Torcello, al final del poema, las diferencias saltan a la vista. Por otra parte, como el resto de las secciones digresivas, esta recupera lecturas, experiencias

<sup>15</sup> La existencia de un retrato de Simonetta Vespucci por Botticelli (hoy en Berlín) que se parece a la amada es un motivo recurrente en la obra del poeta, con un papel relevante en la trama de *Larga carta a Francesca* (A. Colinas, *Larga carta a Francesca*, Barcelona, Seix Barral, 1992, pp. 73 y 180); este retrato ha sido reproducido en la portada de su *Obra poética completa*. De él y del papel de Simonetta en la producción del poeta se ha ocupado M. Fellie («Venus sobre las aguas»: Simonetta Vespucci, cover art, and Antonio Colinas's *Obra poética completa* (2011)», *Romance Notes*, 60, 2020, pp. 513-525, cuya generosa comunicación cuando estaba en prensa le debo). El paralelismo de experiencias entre esta novela y nuestro poema ha sido repetidamente objeto de estudio: véase Clara Isabel Martínez Cantón, «La mujer plena de Antonio Colinas en *Sepulcro en Tarquinia* y *Larga carta a Francesca*», *La mujer en la literatura, la sociedad y la historia*, Bérgamo, Università di Bérgamo, 2009, pp. 347-354 y M. Fellie, «Images of Death in Antonio Colinas's *Sepulcro en Tarquinia...*».

<sup>16</sup> El autor, en coloquio con Francisco Aroca Iniesta ( *La plenitud consciente. Entrevistas seleccionadas por Alfredo Rodríguez*, Madrid, Verbum, 2019, p. 313) insiste en la visión fértil que las ruinas tienen en su poesía y añade: «el verso sobre la custodia alude a una violación de un templo o de lo sagrado», pero desmiente que aluda «a nada concreto, sino a la imagen estética».

o creaciones previas<sup>17</sup> del autor ajenas o difícilmente relacionables con el hilo de vivencias que están en su base.

Más curiosa resulta la sección 13, que ha dado nombre al poema y al libro. Narra en términos casi apocalípticos la violación y expolio de un sepulcro etrusco en Tarquinia: «sólo unas corrompidas vestimentas / y una hecatombe de armas oxidadas / quedó sobre el montón de polvo fúnebre, / sobre las cuerdas rotas de los brazos» (vv. 288-290). Como ha sido repetidamente observado, se trata de un fragmento traducido (casi literalmente, conviene precisarlo) de Vincenzo Cardarelli<sup>18</sup>, uno de los escritores italianos caros a Colinas<sup>19</sup>; si lo hubiese marcado como es habitual podría hablarse de un *collage*, frecuente entre los primeros *novísimos*, pero no tanto en su obra<sup>20</sup>. Realmente esta digresión apenas se puede considerar conectada con

<sup>17</sup> En este caso recupera el motivo central de su «El sueño de Armuz», en *Días de Petavonium*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 53-62. El autor parece sentir una atracción peculiar por este lugar de su infancia, al que ha vuelto en «Un zumbido de abejas», en *Leyendo en las piedras*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 57-64 y al que ha dedicado un bello poema, «Armuz», en *Canciones para una música silente*, Madrid, Siruela, 2014, p. 189.

<sup>18</sup> Suele decirse que procede del libro de este autor *Solitario en Arcadia*, una colección de pensamientos sobre autores y temas literarios, aunque no he podido encontrarlo sino en otra de sus obras, *Il cielo sulle città*, sección «Etruria» (pp. 515-537), esp. p. 525 de sus *Opere*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, pp. 513-642. En *Memorias del estanque*, p. 63, remite a uno de los cuadros de Poussin, «aquel sarcófago etrusco que se puede contemplar en su cuadro *Paisaje con ruinas*»; el pintor interpreta muy libremente, en un estilo muy clásico, la iconografía de la pareja de esposos que suele coronar tantos sepulcros etruscos pero Colinas valora altamente sus recreaciones de la arqueología antigua, «la lección de las ruinas en esos restos de robustos muros y en los sarcófagos» («Nicolás Poussin, equilibrio y pasión», en *Del pensamiento inspirado*, vol. 1, pp. 85-94, esp. p. 88).

<sup>19</sup> Cardarelli ha sido incluido entre los poetas antologados por Antonio Colinas, en su *Antología esencial de la poesía italiana*, introducción, selección y traducción de Antonio Colinas, Madrid, Espasa Calpe, 1999, Colección Austral, 481, pp. 345-355.

<sup>20</sup> Lo usó en forma amplia y estricta en el poema «Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego», de *Astrolabio, Obra poética completa*, pp. 372-375. Señalaron algunos casos Susana Agustín Fernández, *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*, Madrid, Universidad Complutense, 2009, pp. 87-89 y Luis Miguel Alonso Gutiérrez, «La originalidad creadora de Antonio Colinas», *El viaje hacia el centro*, pp. 71-90, esp. pp. 84-86. Con carácter más general, Pilar Yagüe López, *La Poesía en los setenta: los «novísimos», referencia de una época*, p. 90.

el resto de la composición por sus dos primeros versos: «tú me entregabas lo desconocido... / ¿recuerdas aún la historia del sepulcro?» (vv. 269-270); sin embargo su imbricación con el contenido profundo del poema hizo que le diera nombre igual que al libro, por sugerencia, dice el autor, de Vicente Aleixandre<sup>21</sup>; Alejandro Amusco consideraba esta sección «contrapunto simbólico» del «triste episodio amoroso»<sup>22</sup>.

No me cabe duda de que hemos de considerar también digresiva la sección 7 («mil ramas tronchó el viento en la espesura», vv. 122-157) donde describe en términos surreales los efectos de una tormenta<sup>23</sup> sobre una de las ciudades amadas de Colinas, Bérgamo. Dejando de lado su conexión profunda con uno de los núcleos semánticos básicos (la destrucción por causa de una «tormenta» meteórica o afectiva), solo en los últimos versos podemos encontrar cierta hilación subjetiva con el estado de ánimo del sujeto lírico: «... cisne mío, mi juventud dichosa / expirando a los pies de Donizetti»<sup>24</sup>; según declaración del autor esta sección está inspirada por una experiencia real<sup>25</sup>, pero nada permite encajarla en la trama de vivencias dolorosas que da unidad al poema.

Siento disentir de J. E. Martínez Fernández en cuanto a la sección 12 («luego que abriera el Arca recibió», vv. 246-268): sus versos centrales («tú eres una doncella de Crotona: / ¡si no supieses que existe el Amor!», vv. 258-

<sup>21</sup> «En algunas ocasiones lo visitamos también en su retiro veraniego de Miraflores de la Sierra [...] En una de estas ocasiones, le consulté sobre cuál de los dos títulos debía elegir para mi nuevo libro de poemas, *Sepulcro en Tarquinia* o *Castra Petavonium*. Él se decidió por el primero y estuve de acuerdo. *Sepulcro en Tarquinia* está dedicado a Vicente Aleixandre» (A. Colinas, *Memorias del estanque*, pp. 65-66).

<sup>22</sup> Alejandro Amusco, «*Sepulcro en Tarquinia*: Inteligencia es belleza», *El viaje hacia el centro*, pp. 187-193, esp. p. 193.

<sup>23</sup> M. Fellie encuentra descripciones similares de una tormenta en *Larga carta a Francesca*, incluso las estatuas de Venus rotas (*Images of Death*, pp. 126-127).

<sup>24</sup> Rocío Badía Fumaz ha analizado la compleja simbología musical de estos pasajes en su «La música en la obra de Antonio Colinas», *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow), 95, 2018, pp. 1019-1040, esp. p. 1036.

<sup>25</sup> Esta sección pudiera tener su origen en una experiencia biográfica que el poeta describe y poetiza en *¿Qué fue de aquellas músicas?*, *Memorias del estanque*, p. 95-96: «Me asaltó su piano en el Teatro / Donizetti de Bérgamo / mientras fuera arreciaba una borrasca / que tronchaba las ramas de los árboles», luego incluido en el libro *En los prados sembrados de ojos*, Madrid, Siruela, 2020, pp. 145-148.

259)<sup>26</sup> van dirigidos a la amada, como el resto de las expresiones del sujeto lírico que articulan el poema; sus siete últimos versos («no dormí aquella noche...», vv. 262-268) narran una visión suya, una flor de almendro quemada por el frío que pudiera sugerir a la vez la muerte y la revelación<sup>27</sup>. Nueve versos dedicados a ilustrar aspectos de la historia íntima del sujeto lírico, aunque sean tan surreales y difícilmente interpretables en clave anecdótica o biográfica como estos, son demasiados para que podamos desvincular esta sección de su trama. No la considero por tanto una sección digresiva.

Tampoco creo que debemos desgajar de la trama supuestamente biográfica la sección 14 («se levanta la noche lentamente», vv. 306-319), aunque al parecer no ofrezca elementos subjetivos. Cerrada por una evocación de Francisco de Asís (no es posible ignorar sus puntos de contacto con la visión religiosa y la sensibilidad de Colinas<sup>28</sup>) contiene una larga evocación de distintos lugares histórico-artístico-religiosos de la provincia de Perugia: el lago Trasimeno (objeto de otro de sus poemas<sup>29</sup>), Gubbio, San Damiano y Assisi. Creo sin embargo que la clave no es descriptiva, sino subjetiva, como ponen de manifiesto los vv. 310-311 («subiremos a Gubbio en el ocaso, / ¡aún hay nieve y ya cuánta primavera!»<sup>30</sup>), pues el sujeto lírico propone a su amada un proyecto; si en los episodios anteriores evocaba el pasado, aquí bosqueja un futuro, si la relación se manifestaba siempre rota o transida de dolor, ahora se abre a un estado de hipotética felicidad. Ambos aspectos introducen un

<sup>26</sup> Para esta identificación véase M. I. Martínez Cantón, «La mujer plena de Antonio Colinas...», p. 352-353.

<sup>27</sup> En este contexto parecer remitir a la muerte, pero en otros pasajes se puede interpretar como una revelación según Antonio Sánchez Zamarreño, «Antonio Colinas en su segunda plenitud: de la música a la mística», *Lire l'oeuvre poétique d'Antonio Colinas/Leer la obra poética de Antonio Colinas*, coord. de Francisco Aroca, París, Indigo-Université de Picardie, 2014, pp. 180-186, esp. p. 187.

<sup>28</sup> Los elementos religiosos de su poesía, aunque están lejos de darnos las claves de su inspiración, son numerosísimos, como ha puesto de relieve el estudio de Ilia Galán, *Impulso sagrado hacia el misterio (Antonio Colinas ¿poesía, mística o metafísica?)*, Madrid, Dykinson, 2016, y es posible que se hayan intensificado en sus últimos libros.

<sup>29</sup> *Lago de Trasimeno*, «Sólo brillaste para mí un instante», en *Sepulcro en Tarquinia, Obra poética completa*, p. 158.

<sup>30</sup> Estos versos parecen transcribir una experiencia personal: «pasamos de la Toscana a la Umbria, que, aunque era primavera, se hallaba nevada» (*Memorias del estanque*, pp. 102-103).

giro radical en el contenido anecdótico-narrativo de la historia amorosa que el poema hace eclosionar casi abruptamente a continuación (sección 15, «tú me entregabas lo desconocido», vv. 320-361); pero este es un tema sobre el que hemos de volver con mayor detenimiento en las páginas sucesivas.

Estoy persuadido, por otra parte, de que entre las secciones digresivas se encuentra la 10 («aroma de las hojas que no ardían», vv. 193-231), identificable como «del pabellón» por describir un hospital de enfermos graves (quizá tuberculosos, según conjetura de J. M. Rosas con firme apoyo textual), donde estos esperaban la muerte en un ambiente esteticista de lujo y frivolidad<sup>31</sup>. A pesar de su longitud, casi cuarenta versos, solo dos se ocupan de los protagonistas, y en modo difícil de encajar con la interpretación habitual: «en aquel pabellón viví otra vida, / si llegabas de noche entre los pinos...» (vv. 198-199): no es la amada quien vive entre moribundos sino el sujeto lírico, y ella quien acude a visitarlo; luego nos ocuparemos de su verso final. Por otra parte sería difícil que esta sección se ajustara íntegramente a un planteamiento preestablecido del poema que estudiamos ya que (incluido el segundo de estos versos, el primero fue objetivo de enmienda posterior) fue escrito como composición independiente con el título «Pabellón en el valle»<sup>32</sup>: «este poema respondía a una visita a un sanatorio de alta montaña alpino que yo visité en los primeros días de mi primer invierno en Italia»<sup>33</sup>, o sea, a principios de 1971, aunque me pregunto si contendrá también elementos relacionados con una intervención quirúrgica y una breve hospitalización posterior, cuando estaba dando fin al poema<sup>34</sup>. El resto de la sección describe la forma de vida de los internos y la asechancia fatídica del final («cada noche llegaba la visita / de la muerte con

<sup>31</sup> Es la interpretación, verosímil, de J. M. Rosas, «Mi visión del poema...», p. 27a. Luego me ocuparé del sentido de esta sección. Véase también José María Ferri Coll, «Itálica abolida: una lección de “vanitas” en la poesía española contemporánea», *Anales de Literatura Española*, 17, 2004, pp. 35-47, esp. p. 40.

<sup>32</sup> El poema fue objeto de intensas y sucesivas redacciones cuya evolución estoy estudiando gracias a la generosa comunicación del autor; el autógrafo de la primera versión fue reproducida en la p. 165 de *En la luz respirada*. A. Colinas aprovechó también la experiencia de aquella visita en *Larga carta a Francesca*, pp. 116-118.

<sup>33</sup> Carta del autor a D.<sup>a</sup> Ana C. Sánchez Fernández, datada el 14 de marzo de 1996, cuya comunicación le agradezco.

<sup>34</sup> A. Colinas, *Memorias del estanque*, p. 120; deduzco la cronología por el contexto. Agradezco al autor la información sobre la composición y sentido del poema en mail del



rostros diferentes») y esta es el vínculo que lo une inseparablemente al conjunto, pero en absoluto a una historia de la pérdida de la amada.

La identificación definitiva de las series digresivas puede resultar más o menos discutible; a tenor del análisis efectuado, incluyo la 4 (el robo de los ornamentos sagrados), la 7 (la tormenta), la 10 (el pabellón) y la 13 (la tumba del guerrero); esta selección se basa en la mayor o menor vinculación con una experiencia sentimental del sujeto lírico y en haberse apoyado en experiencias en principio ajenas al núcleo biográfico o anecdótico del poema: el pabellón, después de una visita a un hospital en los Alpes, el despojo de la iglesia retoma parcialmente el contenido de un cuento que atribuye a una experiencia de su infancia<sup>35</sup>, la tormenta en Bérgamo reproduce una situación similar que vivió en esta ciudad y la tumba del guerrero traduce literalmente un fragmento de Vincenzo Cardarelli. A pesar de la dificultad de establecer en el poema divisiones internas claramente definidas<sup>36</sup>, si aceptamos como digresivas las cuatro que propongo<sup>37</sup>, su disposición crea dos grupos casi paralelos (de la 3 a la 8 y de la 9 a la 13, véase el diagrama adjunto) donde todas estas se disponen simétricamente, aislando un grupo inicial (series 1 y 2) y un grupo final (series 15 a 19) de cuya estructuración me ocuparé más adelante pues se liga con las pautas interpretativas del poema. J. M. Rozas proponía una partición muy próxima en tres grupos individualizados por la existencia de dos series entre paréntesis, la 7 y la 14 (trazo curvo en el diagrama); como veremos, una vez aisladas las dos secciones introductorias, parte de la pri-

20 de junio de 2020, aunque casi toda ella puede encontrarse desperdigada en entrevistas o publicaciones suyas que iré citando en su momento.

<sup>35</sup> Remito además al contenido de la nota 17; el cuento fue publicado más tarde, en 1993. Colinas aparece en otros puntos de su obra preocupado por los robos sacrílegos; lo hace de forma explícita en *Valle del silencio*, «El río nos señala la dirección del manantial», en *Los silencios de fuego*, que cito por *Obra poética completa*, p. 603; en tono más profético y sin precisiones, pero mucho más significativo, en el canto xxxii de *Noche más allá de la noche*, «Recuerdas una senda sombría entre castaños», según *Obra poética completa*, p. 440.

<sup>36</sup> El poema no es fácilmente divisible en partes claramente diferenciadas, de ahí el embarazo de los estudiosos; Clara Isabel Martínez Cantón juzgaba que «no hay ninguna simetría ni nada semejante entre las distintas secciones» («El poema largo en Antonio Colinas. *Sepulcro en Tarquinia y La tumba negra*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, 2014, pp. 124-147, p. 127).

<sup>37</sup> Son las mismas que había seleccionado ya Luis Miguel Alonso Gutiérrez, *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, León, Diputación Provincial, 1990, p. 147.

mera serie (secciones 3 a 5) contiene rasgos unitarios muy marcados, aunque están netamente separadas, y en la 14 empieza la serie conclusiva del poema, la más fácil de aislar; luego habremos de desarrollar estas intuiciones pero conviene notar que las cuatro de tipo digresivo se escalonan regularmente en las mismas posiciones de las dos series centrales (3-8 y 9-13):

## ESTRUCTURA INTERNA

- 1 y tú en aquel tranvía salpicado                      *se abrieron las cancelas de la noche* (I)  
a la orilla del agua por las barcas...
- 2 lloraba aquella niña en el camino                    *se abrieron las cancelas de la noche* (I)  
lleno de cruces...

3	<i>si me vieras</i> (I)	9	<i>hay tanta nieve fuera</i> (I)
...	ataron los leones con cadenas...		no me distraen los perros de aquel sueño...
4	<i>el corazón</i> (F)	10	...
	debieron de robarles la custodia...		... en aquel pabellón viví otra vida...
5	<i>el corazón</i> (I) <i>si llorabas</i> (F)	11	<i>hay tanta nieve fuera</i> (I)
...	salías		... ven, pájaro enjaulado, veo un poco
	sin saber que ya todo había acabado...		de mí posado en tus dos ojos...
6	<i>si llorabas</i> (M) (F)	12	<i>después de la tormenta</i> (M)
...	eran tus ojos de ágata		luego que abriera el arca recibió
	los que soñaban una escena fúnebre		Noé...
(7)	<i>después de la tormenta</i> (M)	13	<i>tú me entregabas lo desconocido</i> (I)
	(mil ramas tronchó el viento...		...alguien abrió el sepulcro de un guerrero
8	<i>si me vieras</i> (I) <i>hay tanta nieve fuera</i> (M)	(14)	(Se levanta la noche lentamente
...	aún pasa por mi mente aquella villa		del lago Trasimeno...
	de Catulo...		
15	<i>tú me entregabas lo desconocido</i> (I)	17	llegaste entre las tumbas de Torcello...
...	estás allí, remota y entrevista,		
	enterrada en la tarde de septiembre		
16	<i>tú me entregabas lo desconocido</i> (I)	18	fue aceitosa la noche, entre las cañas
...	a qué bosques, a qué palacios altos		vimos partir la última nave...
	me llevabas cuando nos encontrábamos...		
	19 ... jamás llegaré nadie a este lugar		

Desde el estudio de J. M. Rozas<sup>38</sup> se ha destacado también la función estructuradora de un conjunto de expresiones que van jalonando el poema, por lo general en secciones sucesivas, esquematizadas en el mismo diagrama: «se abrieron las cancelas de la noche» inicia (I) dos secciones consecutivas (1 y 2), «el corazón» termina (F) la sección 4 e inicia (I) la 5 y «si llorabas» aparece al final (F) de la 5 y en el interior (M) y el final (F) de la 6. Otras dos expresiones, repetidas tres veces, enlazan el final de una serie de secciones con la siguiente, donde se encuentran reduplicadas: «hay tanta nieve fuera» aparece en el interior (M) de la sección 8 y comienzo (I) de la 9 y de la 11 (final de la segunda parte del poema, inicios de la tercera) y «tú me entregabas lo desconocido» inicia (I) las secciones 13, 15 y 16 (final de la segunda parte del poema y principios de la tercera, de cuyos vínculos internos nos ocuparemos después). Por último, «después de la tormenta» aparece en el interior (M) de las secciones 7 y 12, cerrando la segunda y la tercera parte. Claramente se advierte que estas reiteraciones (fácilmente perceptibles incluso durante una lectura superficial) crean un vínculo muy visible y no es de extrañar que lo hagan, preferentemente, entre secciones sucesivas, donde resultan más eficaces; en ciertos casos tienden a reforzarse mediante su reduplicación en las secciones posteriores.

Al enlazar casi siempre secciones sucesivas de la misma serie, estas expresiones resultan más visibles que la estructura interna de las partes en que divido el poema (secciones 3-8 y 9-14, remito de nuevo al diagrama). Al observar su secuencia resulta cuanto menos muy sugestiva la alternancia regular en los dos bloques de dos tipos de fragmentos; la mayoría se dedican al despliegue del contenido anecdótico o sentimental del sujeto lírico (3, 5, 6, 8 y 9, 11, 12 respectivamente) pero a intervalos regulares se insertan cuatro secciones digresivas (4, 7 y 10, 13); estas, «sólo aparentemente desligadas de la historia de amor poetizada, son las que intensifican la tonalidad lírica de la composición»<sup>39</sup> y quizá también, como trataré de demostrar, las que nos llevan a una interpretación que trasciende la experiencia personal. Aislados sus ingredientes expresivos, pasemos ahora a un análisis del poema en su conjunto.

<sup>38</sup> Además de J. M. Rozas, «Mi visión del poema...», resulta excelente la exposición de J. E. Martínez Fernández, estudio preliminar a *En la luz respirada*, p. 80.

<sup>39</sup> J. E. Martínez Fernández, estudio preliminar a *En la luz respirada*, p. 88.

Conviene en este punto centrarnos en la interpretación primeriza del poema, la historia de un amor truncado por la muerte; sus componentes se escalonan desde el principio en expresiones marcadamente elegíacas, *flashes* que parecen a primera vista las teselas de una historia amorosa con un final paradójico, siempre impregnadas de imágenes de muerte que estudiaremos después. Dada su importancia para la interpretación del poema, conviene ahora explicitar las sugerencias biográficas con precisión:

Sección 1: y tú en aquel tranvía [...] aquel rostro otoñal que no verías<sup>40</sup> / nunca más, amor mío, nunca más (vv. 13-18)

Sección 3: si me vieras<sup>41</sup> junto a esta mesa oscura / con la manta y los vidrios de colores, / con el fuego apagado, sin más fuego / que este de aquí del pecho, de aquel otro / de tus días pasando apresurada / hacia el lago y la noche y los jardines, / si me vieras... (vv. 35-41)

Sección 5: salías / sin saber que ya todo había acabado a la noche de entonces, tan beoda / se diría...<sup>42</sup> (vv. 79-82)

Sección 6: no eras feliz entonces, yo diría [...] todos te miraban cruzando las murallas [...] después del río te perdías lenta, / llovía lentamente si llorabas<sup>43</sup> (vv. 96-118)

Sección 8: aún pasa por mi mente aquella villa / de Catulo que imaginamos juntos [...] con música ligera y gente rubia / bailando sobre el puente hecho de barcas (vv. 161-165)

Sección 9: tengo / un recuerdo de sangre más valioso, / y qué dulce y qué triste recordarlo (vv. 190-192)

Sección 10: en aquel pabellón viví otra vida, / si llegabas de noche entre los pinos... (vv. 198-199)

Sección 12: tú eres una doncella de Crotona (v. 258)

<sup>40</sup> En todas las ediciones anteriores a su *Obra poética completa* (véase más arriba, nota 2) se lee «vería».

<sup>41</sup> Este mismo *flash* reaparece en la sección 8, vv. 158-159., pero la reiteración no introduce más información.

<sup>42</sup> La sección entera (vv. 78-95) entreteteje descripciones de una mujer doliente con imágenes surreales que no resultan ahora imprescindibles.

<sup>43</sup> Vale lo dicho para la sección anterior, aunque esta vez sí he reproducido algunas de las expresiones irreales. Esta última expresión («si llorabas») reaparece diversas veces en esta sección pero había sido anticipada en la anterior, v. 84.

Sección 13: tú me entregabas lo desconocido (vv. 269)<sup>44</sup>

Sección 14: subiremos a Gubbio en el ocaso (v. 310)

Sección 15: estás allí, remota y entrevista, / enterrada en la tarde de septiembre [...] te recuerdo / bajo una lluvia de campanas negras [...] te arropabas las tardes de invierno [...] si posara en tus venas una mano / sentiría la noche y sus campanas, / cuando callas [...] enterrada bajo una losa fría<sup>45</sup> (vv. 321-333)

Sección 17: llegaste entre las tumbas de Torcello [...] tus pies descalzos recorrerían Torcello [...] antes de que se hundan estas islas / –dijiste– has de cantar su pesadumbre [...] contemplabas la mar con calma inmensa / mientras ibas tejiendo lentamente / una grave y bellísima corona / que, ante mis ojos, arrojaste luego / a la mar<sup>46</sup>

Sección 18: vimos partir sin luz la última nave [...] entre las cañas / vimos partir sin luz la última nave [...] creíamos aún en la belleza<sup>47</sup>.

Nótese que estos gránulos de información anecdótica, narrativa o sentimental se concentran fundamentalmente en las nueve primeras secciones y en las últimas cinco, donde son más extensas y circunstanciadas, pero son más pobres en el segundo bloque (10-14); a mi parecer es el más importante de los factores que refuerzan la división operada por Rozas, aunque la distribución no coincide exactamente con sus límites, las secciones 7 y 14. En las secciones intermedias solo las encontramos esporádicamente y son tan poco significativas como el símil «eres una doncella de Cortona» o la imagen «me entregabas lo desconocido», más encomiásticas que denotativas: en realidad solo «subiremos a Gubbio en el ocaso» contiene información verosímilmente narrativa.

La vaguedad de estos *flashes* aparentemente biográficos y su inadecuación para la construcción de un relato ha sido explícitamente reconocida por el autor; trataremos de precisar algo más. Conviene primero hacernos algunas preguntas: ¿se refería a la amada o se dirigía a ella la expresión «aquel

<sup>44</sup> La misma expresión reaparece en las secciones 15, v. 320 y 16, v. 362.

<sup>45</sup> También esta sección se ha construido a partir de estas expresiones, que generan un rosario de imágenes surreales.

<sup>46</sup> Vale lo mismo que se dijo en las notas anteriores.

<sup>47</sup> Vale lo mismo que se dijo en las notas anteriores.

rostro otoñal que no verías<sup>48</sup> / nunca más, amor mío, nunca más» (sección 1)?; y si se dirige a la amada, ¿a quién pertenecía aquel rostro, supuestamente ya desaparecido? ¿Se refiere el sujeto lírico a la muerte de la amada cuando afirma «tengo / un recuerdo de sangre más valioso<sup>49</sup>, / y qué dulce y qué triste recordarlo» (sección 9) careciendo el contexto de indicaciones más precisas? En otro lugar precisará el autor, paradójicamente, que «podría ser mi propia sangre»<sup>50</sup>. O bien ¿se dirige también a la amada cuando dice «salías / sin saber que ya todo había acabado» (sección 5), que por supuesto no puede aludir a la muerte de ella? Más perplejidad despierta la sección 10: ¿cómo compaginar con el proceso de pérdida de la amada los versos «en aquel pabellón viví otra vida, / si llegabas de noche entre los pinos...» donde es el sujeto lírico quien permanece en el establecimiento sanitario y recibe la visita de quien parece identificarse con su amada? Y, al final de esta misma sección, ¿hemos de pensar en la muerte de la amada cuando el último verso concluye anunciando un «ataúd blanco para una dama triste»? Este conjunto de *flashes* formalmente autobiográficos no permiten la reconstrucción de un itinerario vital ni su atribución a una historia única; no narran una historia, pues prescinden de cualquier indicio para su encadenamiento biográfico o cronológico, contienen expresiones difícilmente conciliables con una secuencia narrativa única y, más específicamente, con la del desarrollo y pérdida de un amor. Más bien parecen remitir a un complejo de situaciones y personajes no identificables mediante el contenido del poema cuyos elementos confluyen en un modo que no se explicita sobre el sujeto lírico, el cual resulta así abrumado por el dolor y las premoniciones de muerte. Todo ello resulta esperable cuando el poeta dice que «escribí *Sepulcro en Tarquinia* en varios momentos, no de un

<sup>48</sup> Como he observado antes (nota 2), en todas las ediciones anteriores a su *Obra poética completa* de 2016 se lee «vería». En realidad era este verbo el que con mayor fuerza sugería la muerte de la amada, si es ella aquella a la que no había de volver a ver; el autor corrige incansablemente en cada una de sus ediciones y, según me aclaró en correspondencia particular, esta era una errata.

<sup>49</sup> Cabría la posibilidad de que estos versos provocaran los vv. 217-218 de la sección 10, «El pabellón»: «el no poder besar aquellos labios / sin pensar en las flores de la sangre», que tampoco pueden remitir a la sangre de la amada.

<sup>50</sup> *Bajo las raíces (40 años de Sepulcro en Tarquinia)*, edición de Ben Clark, Sevilla, La Isla de Siltolá, 2015, p. 150. Luego analizaremos este pasaje en su totalidad.

tirón»<sup>51</sup>, de ahí que cada uno de ellos pudiera aportar experiencias distintas, aunque acomunadas en torno a unos ejes significativos unitarios.

De ahí que, cuando se superó la fase de la recepción crítica, con el condicionante de la inmediatez, y se pudo proceder a un análisis meditado del poema, surgieran las dudas; para J. O. Jiménez «no narran precisamente una historia de amor [...] solo sugieren la sofocada pero restallante sustancia de un vivo recuerdo amoroso, con su destino inexorable hacia la muerte»<sup>52</sup>. Más precisa es la descripción de A. L. Prieto de Paula: «las historias no guardan una sucesividad lógica [...] Hay, sí, un hilo histórico, pero detenido cada poco, interrumpido en su curso para provocar una lectura del poema como si fuera un cuadro, no por sus valores plásticos, sino por el entreverado de su construcción»<sup>53</sup>. Para L. M. Alonso, «en el presente poema no se da la narración de una historia amorosa, sino la sugerencia de ésta, por medio de evocaciones de momentos reales que se encuentran aisladas y diseminadas a lo largo del poema, a modo de pistas o indicios reveladores de la trama que podrían permitir, de alguna manera, su reconstrucción»<sup>54</sup> y C. I. Martínez Cantón anota muy oportunamente que «El hilo temático de *Sepulcro* parece ser una historia de amor fatídica solamente sugerida en ciertas imágenes obsesivas diseminadas a lo largo del poema»<sup>55</sup>. Concuero con Susana Agustín Fernández en dudar «que el tema central del poema sea un fracaso amoroso. Nos inclinamos más que por una historia de desamor, por el golpe más duro que un ser humano puede recibir»<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> J. E. Enríquez Fernández, «La fidelidad a una voz (conversación con Antonio Colinas)», *Inventario...*, pp. 83-93, esp. p. 92.

<sup>52</sup> J. O. Jiménez, «El lirismo total de Antonio Colinas...», pp. 184-185. Sin embargo, J. M. Rozas estaba todavía convencido de que «desde luego hay un hilo argumental» («Mi visión del poema...», p. 1b).

<sup>53</sup> A. L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, p. 214.

<sup>54</sup> Luis Miguel Alonso, *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*, León, Universidad, 2000, p. 88.

<sup>55</sup> Clara Isabel Martínez Cantón, «El poema largo en Antonio Colinas», p. 128.

<sup>56</sup> S. Agustín Fernández, «Entre la luz y el silencio. La poesía de Antonio Colinas», *Inventario de Antonio Colinas*, coord. de S. Agustín Fernández, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, pp. 9-64, esp. p. 43.

Resultan más claras y explícitas las expresiones de muerte, que proliferan desde el comienzo mismo del poema y siguen inexorablemente hasta el final; conviene también inventariarlas con cuidado, agrupadas por secciones:

Sección 1: tras diversas variaciones («los hierros de los cementerios [...], cipreses y aves muertas [...] de los cementerios», vv. 23-29), se cierra «con la bruma de los cementerios»

Sección 2: termina «lloraba aquella niña<sup>57</sup> en el camino / lleno de cruces» (vv. 35-36)

Sección 3: el agua de la fuente de los leones de Bérgamo está «muerta como las hojas que cayeron» (v. 53)

Sección 4: en la iglesia violada, «se abrían / las tumbas que ya estaban expoliadas» (vv. 63-64)

Sección 7: la tormenta que estalla sobre Bérgamo deja un cisne «con la cabeza rota sobre el mármol [...] expirando a los pies de Donizetti» (vv. 154-157)

Sección 9: de tono enteramente onírico, se llena de imágenes fúnebres: «los ramajes / llenos de cuervos [...] la gallina muerta en el sendero [...] entrañas rojas [de los cerdos] goteando / sobre la nieve» (vv. 183-189)

Sección 10, el «Pabellón en el valle»: ante «el cuadro aquel de la laguna Estigia», «el grito de los cisnes en el lago / les anunciaba el paso de la muerte» y «cada noche llegaba la visita / de la Muerte con rostros diferentes», «ataúd blanco para una dama triste» (vv. 204, 214-215, 221-222 y 231)

Sección 11: «hecho para la muerte cantas menos» y «lucha el sueño y la muerte en esta estancia» (vv. 239 y 243)

Sección 12: «sobre la escarcha había una flor de almendro, / la enterraron bajo un manzano enorme» (vv. 264-265)

Sección 13, el sepulcro del noble etrusco: «el tiempo sepultaba un lirio joven / bajo los negros pinos» (vv. 293-294)

Sección 15: «estás allí [...] enterrada en la tarde de septiembre» (vv. 321-322)

<sup>57</sup> Habría que dilucidar el sentido exacto de esta palabra pues resulta equívoca en la obra de Antonio Colinas; véase por ejemplo *Despedida* («María, pesadumbre o viento oscuro») de *Truenos y flautas en un templo*, ed. cit., p. 116. Véase también la expresión «pequeña de mis sueños» en «Poema de la belleza cautiva que perdí», *Preludios a una noche total, Obra poética completa*, p. 74.



Sección 18: «era el nuestro un suicidio acariciante» (v. 391), «los canales muertos» (v. 393), «qué acariciante muerte» (v. 395), «enterrar la voluntad» (v. 407).

Sección 19: de construcción muy ambigua, parece referir completa a la tumba de la amada<sup>58</sup> aunque ni esta ni su muerte aparezcan explicitadas

Como se puede juzgar de esta enumeración, los datos explícitos sobre la muerte de la amada no aparecen hasta los versos 321-322 (sección 15: «estás allí [...] enterrada en la tarde de septiembre») donde se la muestra ya en el sepulcro; en las series siguientes lo que se describe es más bien una situación utópica donde no es posible decidir con claridad si el poeta sueña un futuro idealmente ligado a la amada muerta, como es lícito pensar, o si se ha quebrado la línea temporal y el encuentro en Torcello de la sección 17 y el «suicidio acariciante» de la 18 deben anteponerse idealmente a la muerte y sepelio anticipados en la 15; en la sección 19, el hablante lírico parece dirigirse a la amada, que ya no actúa como en las anteriores, y su presencia como destinataria del soliloquio queda reducida a solo el verso 411: «aquí *nos* trae el mar los peces muertos».

Basar una interpretación suficiente en estos elementos resulta de nuevo muy aventurado, de ahí que los análisis precedentes no hayan pasado en su mayor parte de formulaciones genéricas y de propuestas más impresionistas que analíticas. El poema rezuma muerte y dolor por todas sus costuras, pero nos niega sistemáticamente los referentes que lo causaron o, como dice el poeta, «no hay en él una historia que contar, una trama, porque los elementos intemporales y sin espacio concreto del primero y del último verso nos remiten a todos los espacios posibles»<sup>59</sup>.

Estudiados los ingredientes formales y significativos del poema, conviene ahora analizar la organización de sus secciones y partes en la génesis del significado.

<sup>58</sup> «El poeta quiere preservar la tumba de la amada [...] situada –¿imaginariamente?– en lugar ignoto e inaccesible» según J. E. Martínez Fernández, estudio preliminar a *En la luz respirada*, p. 86. En términos semejantes se expresa Clara Isabel Martínez Cantón, «La mujer plena de Antonio Colinas *Sepulcro en Tarquinia* y *Larga carta a Francesca*», p. 352.

<sup>59</sup> A. Colinas, «Microcosmos del poema, macrocosmos de la antología», p. 98.

El carácter prologal de las dos primeras secciones ha sido observado por varios estudiosos, así como su común incidencia «en un tema nuclear: el recuerdo»<sup>60</sup>, a partir de los dos primeros versos que, quizá por crípticos, no suelen tomarse en consideración («se abrieron las cancelas de la noche, / salieron los caballos a la noche», vv. 1-2 y 30-31). Para Araceli Iravedra Valea, «“cancela” es, como en Machado, la puerta que lleva al recuerdo»<sup>61</sup>; en cuanto a los caballos, José Luis Puerto sugería una interpretación coherente: «acaso quiera expresar el poeta, a través de los mismos, lo inocente, lo puro, lo que marcha (dinamismo) al compás con el cosmos, en ese río de sombra de la vida, en ese huir hacia el misterio en que nos encontramos; se trataría, así, de un símbolo de la vida y de la pureza cósmica»<sup>62</sup>. Si queremos mayores precisiones, quizá sea el mismo poeta quien nos sugiere el sentido de esta aparición simbólica en otro poema, *Caballos y molinos en el pinar*: «espero una llamada / pero de él sólo brotan los caballos oscuros [...] Muerte a la voz y que arda la pupila, feliz / por la presencia maga de los nuevos misterios [...] los caballos que abren, / con sus cabezas nobles, en el pinar, la niebla / que sube de los prados, una vida absoluta»<sup>63</sup>. Los caballos son pues portadores de «los nuevos misterios», «una vida absoluta»<sup>64</sup>;

<sup>60</sup> J. E. Martínez Fernández, estudio preliminar a *En la luz respirada*, p. 81.

<sup>61</sup> A. Iravedra Valea, «Antonio Machado en la poesía de Antonio Colinas», *Revista Hispánica Moderna*, 56, 2003, pp. 169-193, esp. pp. 188.

<sup>62</sup> José Luis Puerto, «Antonio Colinas. La poesía como itinerario de purificación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 556, 1996, pp. 59-84, esp. p. 78 (reimpreso en *Viaje hacia el centro*), donde ha estudiado el repertorio simbólico del poeta; este, por su complejidad, su reiteración y su alto contenido expresivo, ha sido objetivo de muchos de los estudios posteriores: Luis Miguel Alonso Gutiérrez, *El corazón desmemoriado*, pp. 135-137, J. E. Martínez Fernández en el estudio preliminar a *En la luz respirada*, pp. 51-71 y en su «La red poético-simbólica de Antonio Colinas», en *Memoria, verdad y belleza. El universo poético de Antonio Colinas*, ed. María Sánchez-Pérez, Salamanca, Universidad, 2018, pp. 17-41 y en el cap. VI («Por un bosque de símbolos») de Armando López Castro, *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas*, León, Universidad, 2017.

<sup>63</sup> *Caballos y molinos en el pinar*, I, «Escucho el corazón del pinar...», en *Astrolabio, Obra poética completa*, p. 300.

<sup>64</sup> Es exactamente el significado que tiene este símbolo en *Nacimiento al amor* («Traes contigo una música que embriaga el corazón», en *Obra poética completa*, p. 63): «Por la orilla del río, / trotando en la penumbra, pasaban los caballos», donde estos acompañan su descubrimiento; en este mismo libro, *Preludios a una noche total*, son también los caballos

el poeta vislumbra una revelación de la que se hace portavoz («el acceso iniciático al conocimiento»<sup>65</sup>) y esta, a mi parecer, puede ser una de sus claves significativas; no en vano el propio poeta usaba esta palabra, «revelación», para definir su concepto de la poesía poco después de la publicación de nuestro poema<sup>66</sup>.

El segundo elemento («las cancelas de la noche», «los caballos a la noche») contiene uno de los símbolos esenciales de su obra y, por tanto, de no difícil interpretación: «en la ladera del monte, bajo el árbol –sobre siglos de ruinas, y de ideas, y de oros, y de cadáveres, y de religiones, y de espadas–, el mediodía fue de repente noche. Ya todo era aroma. La noche era el camino y la lección»<sup>67</sup>: más allá de la noche física hay otra noche astral, ilumina-

los portadores del misterio («qué fiebre contienen tus dos ojos»), como en *Luna*, «Un gran copo de nieve cae de la luna pura» (*Obra poética completa*, p. 76), en *Sepulcro en Tarquinia* encuentro una expresión muy similar en *Laderas de Peña Trevinca* («Vamos hacia el techo de las montañas», *Obra poética completa*, p. 192); por fin, en *Canciones para una música silente, Un verano en Arabí*, VIII, *Dudas*, «Sabes (cuando las tórtolas», deja de encontrar en los caballos la revelación deseada: «gimen las aves nocturnas / y un caballo relincha en la sombra / pero ellos nunca van a revelarte / dónde está la salida...» (p. 107); véase también del mismo libro XVIII, *Tambor nocturno*, «¡Qué lento pasa el tiempo y qué medido!», p. 121.

<sup>65</sup> Rocío Badía Fumaz, *Los ensayos literarios de Antonio Colinas. Pensando la creación desde el creador*, Madrid, Verbum, 2016, p. 93. Como señala Armando López Castro, «el destino del poeta, como el de Orfeo, es dar respuesta a lo absoluto que excede al hombre» (*El hilo del aire*, p. 247); este aspecto ha sido analizado en José Enrique Martínez Fernández, «Donde Orfeo nos espera con sus acordes. El pensamiento poético de Antonio Colinas», *Pensamiento literario español del siglo XX* (Anexos de Tropelías), Zaragoza, Universidad, 2009, pp. 89-112, esp. pp. 79-81. Véase también José Luis Puerto, «Antonio Colinas. La poesía como itinerario de purificación», *El viaje hacia el centro* pp. 41-70, esp. pp. 47-48. La poesía como revelación es una de las claves del pensamiento literario del autor: «la palabra trascendida entre los labios como único don; la palabra que *revela* y que se rebela contra la existencia cotidiana, contra la muerte, contra la siempre fugitiva Divinidad. La palabra que ilumina a los humanos» (A. Colinas, *Un año en el sur*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 204).

<sup>66</sup> Fernando G. Delgado, «Antonio Colinas: la poesía como revelación», *Ínsula*, 356-357, 1976, p. 22.

<sup>67</sup> Antonio Colinas, *Tres tratados de armonía*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 91. El mismo símbolo aparece en su *Un año en el sur*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 82: «Aquella noche nadie les habló desde lo alto, nadie les transmitió mensaje alguno. La noche siguió cerrada y hermética».

dora<sup>68</sup>, que el poeta convirtió en título y núcleo del más complejo de sus libros, *Noche más allá de la noche*; quizá por eso en *Larga carta a Francesca* el protagonista decide confiar al sueño nocturno la solución de su indecisión ante el futuro: entregarse al amor de Betina o a la búsqueda de sí mismo en Grecia. Propongo, en fin, que la revelación de una vía de conocimiento<sup>69</sup> sobre sí mismo y sobre la vida y la muerte puede ser el sentido que adquieren estos dos versos; quizá por ello, en otra composición de *Astrolabio*, nos dirá, contemplando Tarquinia desde la ventanilla de un tren: «tuvieron que pasar seis largos años / para que penetrase en el sentido último de mis versos»<sup>70</sup>.

Pasando ahora al bloque central del poema (secciones 3 a 14) para fijar su núcleo significativo conviene partir, como sugieren todos los análisis anteriores, de las cuatro secciones digresivas, directamente vinculadas con el contenido significativo del poema y no con las sugerencias de historia personal.

<sup>68</sup> J. O. Jiménez caracteriza su poesía por «la búsqueda de la hermosura y la verdad a través de la contemplación apasionada de la noche», «parece compartir con [Novalis] su concepción de la noche como la fuente grandiosa de las revelaciones últimas» («La poesía de Antonio Colinas», pp. 16 y 19). De este símbolo se ha ocupado extensamente J. E. Martínez Fernández en su estudio preliminar a *En la luz respirada*, pp. 57-60, y había avanzado ya sus relaciones con la mística en «La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas», *El viaje hacia el centro*, pp. 91-102, esp. p. 101 (previamente «La recepción del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas», *Actas del congreso internacional sobre humanismo y renacimiento*, León, Universidad de León, 1998, vol. 2, pp. 487-494) y, más brevemente, ha vuelto sobre él en «La red poético-simbólica de Antonio Colinas», p. 34. Véase también la información y las interpretaciones recogidas en Javier Huerta Calvo, «Canto x de *Noche más allá de la noche*, *Foro Hispánico*, 6, 1993, pp. 151-163, que cito por su versión definitiva en «Comentario de un poema de Antonio Colinas (*Noche más allá de la noche*, canto x)», *El viaje hacia el Centro*, pp. 211-228.

<sup>69</sup> Nada extraño, por otra parte, pues el autor propone que «en lo fundamental, la palabra poética *revela*. Aparece así la poesía como una vía de conocimiento, como una profundización en aquel misterio de la existencia a que comenzamos aludiendo. La poesía es el hilo conductor que une la armonía del ser con la armonía del Todo», Antonio Colinas, «El sentido primero de la palabra poética», en *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 13-32, esp. p. 21.

<sup>70</sup> *Expreso Milán-Roma*, «En Lombardía nos amenazó el incesante verdor de las lluvias», *Obra poética completa*, p. 364. Sobre la muerte como revelación vuelve el poeta en *Para olvidar el odio*, «Ponen a Dios al lado de la guerra», *Desiertos de la luz*, *Obra poética completa*, p. 785.

Recordémoslas: el expolio y ruina de una iglesia (4), el de la tumba (13), la tormenta sobre Bérghamo (7) y el «Pabellón en el valle» (10); las de interpretación más simple son las dos primeras: podrían representar algo así como la pérdida del respeto por lo sacro y por los muertos, tabúes elementales en la historia de la humanidad y del sentimiento religioso; de ahí las terribles consecuencias de la acción humana («un gran coro / tronando enfurecido con el órgano, / con el corazón», serie 4, vv. 75-77) y su inutilidad («los ladrones de tumbas merodean, / meten sus uñas entre las cenizas, / rompen los vasos, buscan aquel oro / que el tiempo no perdona», serie 13, vv. 302-305). El poeta insistirá en estos aspectos en *Noche más allá de la noche*: «¿Recordáis, siendo barro, el perfumado viento / de la inmortalidad soplando en vuestros huesos? / ¿Recordáis aún los muertos? ¿Recuerdas aún la ruta / de la luz al vacío?»<sup>71</sup> pero lo hace también en sus ensayos: «la Divinidad es una fuerza oscura y ciega a la que el hombre acude en busca de ayuda y de equilibrio. La Divinidad es unas veces la caprichosa de los poemas homéricos o, como en nuestros días, una ideación vacía y sorda: una divinidad sin dioses que, según Virgilio, habita el *opuesto polo*, en *una noche eternal que redobla el horror de las densas tinieblas* [...] El hombre hace preguntas a la divinidad y no obtiene respuestas»<sup>72</sup>.

En esta misma línea interpretativa, me pregunto si aquellos jóvenes que fingen vivir alegremente esperando la muerte pueden representar la pérdida del sentido de la vida en el umbral del tránsito: «las muchachas más jóvenes [...] se olvidaban del champagne» (vv. 206-208), «las coronas de rosas se pudrían / sobre sus frentes» (vv. 209-210), «tenían libros en las manos / que nunca terminaban de leer» (vv. 211-212), «no poder besar aquellos labios / sin pensar en las flores de la sangre» (vv. 217-218), «aquel joven rubio / que nunca echó las cartas que escribía»<sup>73</sup> (vv. 229-230). En cuanto a la tormenta sobre Bérghamo, poetización de una experiencia personal, pudiera estar relacionada con las inquietudes ecológicas del poeta, su preocupación por la degradación

<sup>71</sup> A. Colinas, *Noche más allá de la noche*, VI, vv. 23-26, que cito según la versión de *Obra poética completa*, p. 414. Véase también, aunque menos enfático, el contenido de *Despoblado*, en *Canciones para una música silente*, p. 168.

<sup>72</sup> A. Colinas, «Cosmogonía del libro I de las *Geórgicas*», en *El sentido primero de la palabra poética*, pp. 67-73, esp. p. 71.

<sup>73</sup> Nótese aquí la anticipación del esquema argumental de *Larga carta a Francesca*.

de la naturaleza y sus consecuencias sobre la vida humana: «nadie mira hacia el cielo. / Nadie lee en la tierra. / Nadie escucha la agonía / del murmullo del agua en los manantiales. / Arden quinientos pozos de petróleo [...] Estos pozos en llamas son la obra / vívida y trágica de este fin de siglo»<sup>74</sup>; el hombre ignora el sentido y las limitaciones de la existencia, la naturaleza se revuelve contra él y su vida transcurre sin sentido, envuelta en una tormenta que, siendo atmosférica, es también espiritual y signo de nuestro tiempo: «the very image of the storm carries connotations of violence, darkness, and danger»<sup>75</sup>.

Si de las secciones digresivas pasamos ahora a los *flashes* biográficos y a la imaginación a que dan lugar, fácilmente podemos fijar un factor común en la expresión de una soledad y un dolor abrumadores generalmente asociables con la muerte, aunque esta no siempre se pueda identificar con la de la amada; conviene en este punto insistir en aquellos versos donde parece aludir a vivencias o presentimientos de otras muertes o fuentes de sufrimiento: aquel «salías / sin saber que ya todo había acabado» (sección 5, vv. 79-81), la visita que ella hace al sujeto lírico en un establecimiento sanitario con su verso final («un ataúd blanco para una dama triste», sección 10) y aquel «recuerdo de sangre más valioso» (sección 9, v. 191) que, según declaración del poeta, bien pudiera ser la suya; el tono general de estos dos bloques casi paralelos es la queja, la desesperación por el dolor y por la presencia omnímoda de la muerte. Teniendo en cuenta todos estos datos, lo que resulta relevante en las digresiones es que el sujeto lírico se pregunte por el sentido de la vida y por las causas de su pérdida, como hace, a mi parecer, en las dos series del bloque

<sup>74</sup> A. Colinas, *Meditación en el simposio*, «Desmenuzamos el conflicto», en *Los silencios de fuego* [poemas compuestos entre 1988 y 1992], *Obra poética completa*, p. 555. Este poema ha sido comentado por Niall Binns, «Antonio Colinas: Meditación en el simposio», *Cien años de poesía: 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, ed. Peter Frölicher et al., Berna, Peter Lang, 2001, pp. 659-666. Para estas inquietudes en la producción de A. Colinas, habitualmente más presentes en su obra periodística y ensayística que en su poesía, véase por ejemplo «El bosque en llamas. Claves para un tiempo nuevo», incluido en *Sobre la vida nueva* y «Medios de comunicación y naturaleza en armonía», en *El pensamiento inspirado*, vol. 2, pp. 67-77.

<sup>75</sup> M. Fellie, *Images of Death*, p. 127 comparando la representación de la tormenta en *Sepulcro en Tarquinia* y el *Larga carta a Francesca*.

central, entre las secciones 3 y 13. No es óbice para esta interpretación la incoherencia de los *flashes* biográficos o anecdóticos pues «afortunadamente, creo yo, el arte contemporáneo ya no es, en lo fundamental, un arte ‘descriptivo’ y al borrar referencias, al eliminar connotaciones, es más arte, cumple mejor sus funciones investigadora e introspectiva»<sup>76</sup>.

Si saltamos ahora a la sección 14 (final del segundo bloque, véase el esquema compositivo), sorprende un cambio brusco en el tono y en algunos marcadores gramaticales. Los lugares (Trasimeno, Gubbio, San Damiano, Assisi) son descritos con tintes netamente positivos («¡aún hay nieve y ya cuánta primavera!», v. 311, «abre, Noche, tus alas sobre el claustro», v. 314) pero, sobre todo, el poeta se dirige a la amada en futuro, presuponiendo un proyecto que no podemos considerar sino esperanzado («subiremos a Gubbio en el ocaso», v. 310) y el poema termina con tres versos de admirativa alabanza a Francisco de Asís («cuánta llamarada / de sangre inútil, tu sayal, tus manos / bajo un techo de estrellas temblorosas!», vv. 317-319). Aquí desaparecen las evocaciones dolorosas de la amada, el desengaño y el dolor; hasta «los olivos» que «saben a Dios, sollozan hondos, mansos, / bajo una luz de plata y esmeralda» (vv. 308-310) y se invoca a la iluminadora noche para que abra sus «alas sobre el claustro / de San Damiano y las torres de Assisi» (vv. 315-316), la misma noche que «se levanta [...] lentamente / del lago Trasimeno» (vv. 306-307) mientras «el rebaño de cabras rumia siempre / abajo, entre las ruinas de los templos» (vv. 312-313), las ruinas fértiles que enseñan el camino al poeta<sup>77</sup>. Es aquí donde Rozas ponía el comienzo de su tercera parte y es también donde yo propongo la superación del período desesperado que se abre en la sección tercera: la paz en lugar del dolor, el futuro en lugar del pasado, la armonía entre pasado y presente y el equilibrio entre el hombre y su entorno en lugar de su mutua destrucción. J. E. Martínez Fernández observa también este cambio y lo justifica interpretando la sección como «un

<sup>76</sup> Antonio Colinas, «Otoño pleno», *El sentido primero de la palabra poética*, pp. 62-66, esp. p. 63. Quizá habríamos de interpretar «connotaciones» con lo que en lingüística denominamos «denotaciones».

<sup>77</sup> Aunque el símbolo es constante en toda su obra y ha sido explicado múltiples veces, citaré solo A. Colinas, «Luis Cernuda: la lección de las ruinas», en *El sentido primero de la palabra poética*, pp. 175-182.



lugar fundacional: rebaños, ruinas de templos, espacios sagrados»<sup>78</sup>. Nótese la ambigüedad estructural de esta sección: por su tono positivo, sus planes de futuro, anticipa las series siguientes, hasta el final del poema, pero no se ambienta en las islas como estas ni hay ninguna alusión que permita suponer a la amada ya muerta. Nótese también que si el *leit-motiv* «hay tanta nieve fuera» encadena la sección 8 con la inicial del segundo bloque (9, y además la 11), «tú me entregabas lo desconocido» enlaza la sección 13 con las nº 15 y 16, anticipando el desarrollo de las series finales. La sección 14 resulta por tanto el gozne entre el bloque segundo y el tercero y, después de muchas vacilaciones, he decidido asociarla con el bloque de secciones 9-14 por su paralelismo estructural con el bloque 3-8.

El tono positivo se mantendrá en las secciones que siguen (nº 15 y 16) que empiezan con el mismo verso o *leit-motiv* que la 13 (el sepulcro del guerrero): «tú me entregabas lo desconocido»; sin embargo se le contraponen por su sentido final pues si «al saquear la tumba milenaria de un noble guerrero etrusco todo [...] se convierte en polvo fúnebre porque ‘el tiempo no perdona [...]’, el expolio del sepulcro lleva al poeta en la sección última [...] a preservar el sepulcro de la amada en lugar inaccesible»<sup>79</sup>. La sección 15 presenta (esta vez sí, sin equívocos) a la amada muerta: «estás allí [...] enterrada en la tarde de septiembre [...], enterrada bajo una losa fría / que desgastó la lluvia hecha de bronce» (vv. 321-334), usando, como se puede ver, el tiempo presente; en esta parte comparecen todavía evocaciones dolorosas, de tonalidad negativa («estás allí [...] bajo una lluvia de campanas muertas, / bajo un monte de higueras venenosas», vv. 321-324) pero gira enseguida hacia una visión espiritualizada y esperanzada que irradia en imágenes positivas enderezadas al futuro («serás el fuerte polen de la noche, / el cristal de la tarde, la tormenta / de música que Mozart compusiera / el día de su muerte y que

<sup>78</sup> Nótese sin embargo que este autor considera la sección que ahora estudiamos como «el fragmento de carácter más marginal a la historia principal»: J. E. Martínez Fernández, estudio preliminar a *En la luz respirada*, p. 87, usando un concepto de M. Eliade que ha de resultar caro al autor.

<sup>79</sup> J. E. Martínez Fernández, estudio preliminar a *En la luz respirada*, pp. 87-88. Véase también la p. 86. Ya había notado este paralelismo J. O. Jiménez: «el acotado mundo donde aquella experiencia fue vivida no conocerá de la profanación que sufriera aquel otro sepulcro del guerrero etrusco» («El lirismo total de Antonio Colinas», p. 186).



no oímos», vv. 342-345) y rica en promesas («abres los muslos, abres las dos manos, / tus dos pechos apuntan a la nieve, / tu vientre es una zarza a medio arder», vv. 348-350).

Aquí inserta el poeta un eco de «Lo fatal» de Rubén Darío: «¿Son ramos o racimos estos labios?» (v. 351), pero invierte el sentido que tienen en el poema original: «y la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos / y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos»<sup>80</sup>; Darío, a pesar de sus creencias sobre la visión central (casi sacra) de la mujer y del amor no consiguió superar el miedo a la muerte («el espanto seguro de estar mañana muerto»)<sup>81</sup>. Por el contrario, en la pluma de Colinas y en este nuevo contexto dejan paso a la exaltación de un amor descarnalizado («morir sin estrujarlos ¡qué delicia!», v. 352) que se desea ardentemente: «ser ajorca en tus pies, en tu muñeca, / no besar esos labios [...] morir sin poseerte ¡qué delicia!» (vv. 354-361).

Resulta paradójico que el sujeto lírico presente positivamente este tipo de amor a pesar de que en su obra amorosa (tanta y tan dulce y sublime) el deseo y su consumación física son siempre interpretados muy favorablemente, un aspecto bien analizado y descrito por el mismo poeta: «es esa idea de finitud la que nos hace creer en lo trascendente, en que hay algo más allá de todo lo aparente, incluso del amor-pasión, que tanto goce nos procura»<sup>82</sup>; en opinión unánime de sus estudiosos, la pasión no es óbice para la espiritualización ni la trascendencia del sentimiento tal como Colinas lo experimenta: «Bien

<sup>80</sup> Rubén Darío, *Lo fatal*, «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo», cierre de sus *Cantos de vida y esperanza*, que cito por sus *Obras completas*, tomo 5, *Poesía*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1953, p. 940. Algo distinta (aunque no contradictoria, creo) es la interpretación que da de esta cita J. E. Martínez Fernández, estudio preliminar a *En la luz respirada*, p. 85; ya L. M. Alonso Gutiérrez, «La originalidad creadora de Antonio Colinas», p. 79, observó que esta cita había sido traspuesta «a un nuevo contexto lírico»; el autor estudia los procedimientos de cita de Colinas en las pp. 85-86 (*vid. supra* nota 20).

<sup>81</sup> Para esta evolución desde el panteísmo y el hedonismo véase Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 182-195; el mundo religioso y carnal de Darío, bien estudiado hoy, es demasiado complejo como para analizarlo aquí.

<sup>82</sup> A. Colinas, «Sobre la vida nueva», en *Sobre la vida nueva*, Oviedo, Nobel, 1996, pp. 73-74. Insiste en el tema en el ensayo «Aproximación a San Juan de la Cruz, seguida de algunas curiosidades», pp. 145-176, esp. p. 166.

que sexuée, la femme se donne à décrypter comme une donnée fuyante et éthérée, doublement présente et absente, plus plurielle que singulière, moins concrète qu'idéelle, aussi attrayante que la femme totale de toutes les oeuvres de l'auteur, insaisissable et mystérieuse, infiniment trouvable et sacrée»<sup>83</sup>; «incluso cuando parece amor de piel, encendido junto a sí, también es amor que salva, no sólo a la pareja sino de un modo universal y trascendente, como si todo amor fuera salvación»<sup>84</sup> pues «el cuerpo es expresión de plenitud y, a través de él, respirando, se vive, se llega a la plenitud»<sup>85</sup>.

En la historia de la poesía occidental, el amor y la espiritualidad se habían vuelto incompatibles por causa de la herencia cristiana, que había basado tradicionalmente su concepción del espíritu en la teoría neoplatónica y su ética en el estoicismo y, por ende, en la separación radical entre el alma, de naturaleza divina, y la corruptibilidad material del cuerpo, así como en el dominio de sí mismo<sup>86</sup>. A pesar de la idealización de la mujer y del amor en la poesía cortés (y hasta, algunas veces, de la consumación amorosa, al menos en algunos trovadores provenzales), especialmente desarrollada por el *dolce stil nuovo* y el petrarquismo de todos los tiempos, hasta fines del siglo XIX no habrían sido posibles reflexiones como las que el poeta escribe a propósito de la relación de Jano con Betina que no es, en ningún sentido, el gran amor clásico de las narraciones románticas: «de nuevo solos, Jano sentía el encanto que emanaba del cuerpo de Betina [...] había algo de ángel en el cuerpo que tenía entre sus brazos»<sup>87</sup>, o versos como estos: «si sintiese la eternidad sublime /

<sup>83</sup> Guy Merlin Nana Tadoun, «“La vigne sauvage” ou l'autre poésie sensuelle et paysagère d'Antonio Colinas: une sémiose allant de la luxure à la Nature», *Lire l'oeuvre poétique d'Antonio Colinas...*, 2014, pp. 287-303, esp. p. 297. Con carácter más general, véase del mismo autor *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 830-839.

<sup>84</sup> Iliá Galán, *Impulso sagrado hacia el misterio*, p. 301.

<sup>85</sup> A. Colinas, en coloquio con Juan Antonio González-Iglesias, en *Leer la obra poética de Antonio Colinas*, pp. 62-91, que cito por su reimpresión en *La plenitud consciente*, pp. 165-189, esp. p. 179.

<sup>86</sup> Para los aspectos generales, Eric Robertson Dodds, *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Madrid, Cristiandad, 1975, para el desarrollo de la desconfianza de los antiguos respecto a la vida sexual, Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1976-1984.

<sup>87</sup> A. Colinas, *Larga carta a Francesca*, pp. 134-135.

de ver cómo dos cuerpos sólo son / un cuerpo, un vientre, un fuego y un abismo», coetáneos también de *Sepulcro en Tarquinia* y puestos en boca de «un eremita alpino»<sup>88</sup>.

En este sentido, nuestro poeta es heredero de una tradición que remonta a los movimientos poéticos finiseculares y que en español alimentó fundamentalmente el mismo Rubén Darío, pero cabe preguntarse si esta espiritualización de la relación amorosa será reflejo de las especulaciones dantescas sobre la figura de Beatrice<sup>89</sup> y la acción del amor en el espíritu humano, que el autor investigó también: «el ideal femenino [que él personifica en la diosa Tanit], siendo con frecuencia motivo de atracción física, no siempre sentimos una exclusiva pasión sexual. A veces, sí, también es una pasión sexual, pero de carácter muy especial [...] la diosa personal del trantrista tiene, a la vez, el magnetismo de la carne, algo de la consorte divina y algo de la propia identidad. Hay, más allá de la pasión, un enorme deseo de identificación con lo femenino. por eso, a veces, en el propio Tantra lo sexual se sustituye, se sublima con la simple proximidad de ella y con un acto de intensidad mental. Cuando este acto de identificación y de fusión mental se extiende a otros seres, avanzamos hacia la identificación y la fusión con el Todo»<sup>90</sup>. En cualquier caso, sea cual sea la escuela de pensamiento que lo justifique, ¿qué otro tipo de amor es posible tras la muerte de la amada?

La parte segunda del poema (sección 9) retomaba un *leit motiv* del cierre de la primera (*hay tanta nieve fuera*, sección 8), incidiendo brevísimamente en su contenido; la tercera sección del poema inicia con un *leit-motiv* del final de la segunda, *tú me entregabas los desconocido* (sección 13 –la tumba del guerrero– y luego en la sección 15) que ahora encabeza también la breve serie 16. En esta el poeta evoca brevemente la felicidad del amor pasado («a qué bosques, a qué palacios altos / me llevabas», vv. 363-364) con connotaciones híbridas de ensueño y dolor (quizá debidas al contraste entre las experiencias *in vita e in morte*) que estallan a continuación: «ácido estanque», «tardes de

<sup>88</sup> «Si reclinases tu cabeza en mi hombro», que tomo *Del libro de ocios de un eremita alpino*, n.º 12, en su *Obra poética completa*, p. 222, libro fecghado en 1972 cuyas circunstancias de composición describe el autor en su «Memoria de los Prealpes», *Del pensamiento inspirado*, vol. I, pp. 76-84, esp. p. 78.

<sup>89</sup> Remito de nuevo a *Sobre la Vida Nueva*, vid. nota 81.

<sup>90</sup> A. Colinas, «Tanit», en *Sobre la Vida Nueva*, pp. 13-33, esp. p. 16.

espinos enlunados», «nave sin rumbo en la negrura», «jardín desconsolado» (vv. 365-368). De tono altamente elegíaco, pudiera sugerir una intensa añoranza del bien perdido y, a pesar de aquella alusión a la tumba de la amada, más que en los contenidos de la serie anterior es aquí donde hemos buscar el hueco de su ausencia.

Las dos series siguientes (17 y 18) son muy semejantes en su contenido y en sus evocaciones pues rememoran dos escenas con su amada que, pudiendo reflejar vivencias pasadas, funcionan como una premonición del futuro. La primera está explícitamente ambientada en la isla veneciana de Torcello y la segunda, muy semejante, lo parece también pues le son muy próximas las islas de Burano, San Francesco del Deserto y Murano cuya vista se describe (vv. 397-398) y allí se encuentran dos iglesias bizantinas (vv. 393-384). En la primera revive la visita a la isla y exalta la belleza, la sensibilidad y la sensualidad de la amada; termina describiendo su imagen mientras teje una guirnalda que «arrojaste luego / a la mar» (vv. 387-388). En ningún momento se la representa como muerta. El autor retoma ahora expresiones irracionales de la sección 15 («mereces la visita de la luna [...] tu vientre es una zarza a medio arder», vv. 346-350) que verterá, con sentido invertido, en la 16 («qué tardes de espinos enlunados», v. 366) y en la 17: «aquel vientre / mórbido y musical como una luna» (vv. 380-381). Ni se presenta la dama explícitamente como muerta ni se renuncia a la carnalidad del amor.

La serie 18 sigue en el mismo tono; tras la partida de la última nave, los amantes permanecen en la isla durante una bella noche aceitosa. A la vista de las «dulcísimas / lámparas de la pesca en la laguna» (vv. 395-396), «un infinito gozo y una música / hecha con el silencio de la mar» (vv. 400-401), «cuánto éxtasis / entre pagano y místico en los ojos, / creíamos aún en la belleza...» (vv. 404-406), se infiltran sin embargo «un suicidio acariciante» (v. 391), «los canales muertos» (v. 393), «acariciante muerte» (v. 395), «los palúdicos aromas» (v. 398), «las ruinas fantasmales» (v. 399), y concluye: «íbamos a enterrar la voluntad / bajo la yerba muda de la isla» (vv. 407-408). No es una novedad la ambivalencia de los símbolos en la poesía de Colinas, aunque quizá ha sido más frecuente en los libros posteriores que en los primeros; resulta plausible que esta sección evoque una bella escena del pasado pero parece la enunciación de un proyecto de futuro que quizá debamos interpretar como la idealización de la amada *in morte* y un diseño vital ya sin su presencia.

Si el bloque central del poema, las secciones 3-13, representa la asunción del dolor y de la muerte, en estas, si aceptamos la realidad de la amada muerta, parece exaltarse el amor más allá de la muerte: esta no ha supuesto ni el fin de su querer ni el triunfo del dolor, que se ve superado, diríamos, por la intensidad del sentimiento y por la profundidad de los afectos. Quizá sea esta la nota dominante en la sección última (19), un largo monólogo dirigido a una segunda persona quizá identificable con el mismo sujeto lírico: parece trasmutar la evocación de la escena anterior en un futuro donde lo primero que llama la atención (tras las exposiciones en tiempo pretérito de las dos anteriores) es la vuelta del futuro (recordemos la serie 14), un futuro de soledad seguramente en una costa o una isla («soñarás una barca cada noche», vv. 411 y 414)<sup>91</sup> donde habrán de permanecer definitivamente los amantes en un entorno de intensos toques fúnebres: «aquí nos trae el mar los peces muertos / y no hay más vida que la de las olas» (vv. 411-412), en espera inacabable y solitaria (nótese el *leit-motiv* «jamás llegará nadie a este lugar», vv. 410, 417, 424 y 425) con el maravilloso verso conclusivo: «y las gaviotas me darán tristeza» (v. 426)<sup>92</sup>. Si la amada, como tendemos a aceptar desde la serie 15, está muerta, hemos de afirmar que sigue presente para el amante cuyo amor la vivifica.

Aunque los indicios evocadores sean muy tenues, parecen recuperarse aquí elementos desperdigados por varias partes del poema. Me pregunto si tras «aquí nos trae el mar los peces muertos / y no hay más vida que la de las olas» (vv. 411-412) hay una evocación de Sirmio, donde «el lago devoraba / el sol y era de fuego cada ola, / olas de verde fuego, cuántos peces / desde los miradores» (sección 8, vv. 168-171). Parece como si el largo pasaje «soñarás una barca cada noche, / soñarás unos labios cada noche, / en vano escucharás junto a las rocas, / jamás llegará nadie a este lugar» (vv. 414-417), semánticamente

<sup>91</sup> Nótese que se evoca nuevamente un verso de la sección anterior, el 391: «vimos partir sin luz la última nave».

<sup>92</sup> Al final, el poema «vuelve a la coherencia y al relato lineal, aunque haya un último verso muy simple, de mensaje abierto que, apenas diciendo nada, lo quiere decir *todo*. Estamos de nuevo ante una abstracción –sin tiempo ni espacio concretos– que nos remite a la abstracción del primer verso» al decir del poeta (A. Colinas, «Microcosmos del poema, macrocosmos de la antología», p. 98).

el núcleo de esta sección, fuera reflejo de otro de la 10, «El pabellón»: «no poder besar aquellos labios / sin pensar en las flores de la sangre, / sospecha de las barcas en la orilla, / chapoteo en los juncos de los remos, / cada noche llegaba la visita / de la Muerte», construida sobre los mismos elementos: los labios, las barcas y, sobre todo, la visita de la muerte contra la eterna soledad; también «la Venus mutilada del jardín» (v. 194 de la sección 10), quizá el amor amputado por la enfermedad, pudiera ser la antítesis de «la faz de la Diana» (sección 19, v. 419), la vida ya casta que se soñaba tras la muerte («morir sin estrujarlos ¡qué delicia!», v. 352). «El huracán [que] arrancará geranios» en la sección 19 (v. 423) puede ser el mismo que tronchó ramas, frutos, estatuas, flores y parterres en la 7. Sin embargo, a pesar de tantos presagios funestos, «en la cripta, sin techo, del castillo», a pesar de su ruina, «habrá un fresco con grumos de salitre» (sección 19, v. 421-422) acompañando su perpetua tristeza. Ignoro hasta qué punto pueden ser conscientes estas coincidencias, pero de algún modo estas estructuras subliminales<sup>93</sup> configuran en la conciencia del lector la solidez y la eficacia del mensaje poético.

Una visión de conjunto de los datos hasta aquí expuestos induce a centrar nuestra interpretación en torno a tres núcleos fundamentales, íntimamente asociados: amor, belleza y muerte; esta perspectiva no es nueva (ni frecuente) en la poesía europea, pero la visión de Antonio Colinas resulta muy original. Yo señalaría en primer lugar un precedente que me parece muy significativo por proceder de un autor y de una obra que él admira<sup>94</sup>, *Il fuoco* de Gabriele d'Annunzio: «nel pomeriggio andammo a visitare Torcello [...] mi sembrava di navigare su le acque stegie, di traspassare nel paese *di là*. Non avevo mai avuto un più puro e più dolce sentimento della morte»<sup>95</sup>. Aunque no me parece irrelevante, por fortuna es el propio autor quien apunta hacia dos fuentes más cercanas y con toda seguridad más eficaces en las citas que

<sup>93</sup> Utilizo este utilísimo concepto acuñado por Roman Jakobson, «Structures linguistiques subliminales en poésie», *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 280-292.

<sup>94</sup> Precisamente le viene a la memoria una cita de esta novela al relatar un viaje (que no carece de relación con el poema) con su esposa a la isla de Torcello (A. Colinas, *Memorias del estanque*, p. 113).

<sup>95</sup> Cito por la edición electrónica de Milano, Mondadori, basada en la de Niva Lorenzini, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1989, cap. I, «L'epifania del fuoco», posición 262.

encabezan el poema: la primera es de Gabriele d'Annunzio, la segunda, de Dante Alighieri.

La primera corresponde a dos secciones del poema «Deserta bellezza di Ferrara», de *Le città del silenzio*<sup>96</sup>, concretamente a la primera mitad de la segunda estrofa:

E loderò quella che più mi piacque  
delle tue donne morte  
e il tenue riso ond'ella mi delude  
e l'alta imagine ond'io mi consolo  
nella mia mente

que contiene la alabanza de alguna muerta ilustre admirada por el poeta<sup>97</sup>; la cita se completa con parte de los dos versos finales de la tercera y última estrofa

e il sogno di volontà che sta sepolto  
sotto le pietre nude<sup>98</sup>.

Los últimos versos citados de la segunda estrofa, «e l'alta immagine ond'io mi consolo / nella mia mente» parecen el trasunto de la tercera y última parte

<sup>96</sup> El poeta tradujo estos poemas (que no ha publicado entre los de d'Annunzio incluidos en su *Antología esencial de la poesía italiana*, pp. 303-308) en algún momento de su estancia en Italia, quizá (las indicaciones cronológicas resultan inciertas) en 1972 (A. Colinas, *Memorias del estancque*, p. 101). Si acierto en mi cronología, estaba entonces trabajando en *Sepulcro en Tarquinia*; aprovechó también la noticia de estos poemas en *Larga carta a Francesca*, p. 142.

<sup>97</sup> No hay certeza de quién pueda ser esta dama, quizá simple recurso estético del poeta; en las anotaciones de sus *taccuini* relativas a su visita a Ferrara figura en la descripción de la Cartuja la «lapide nera di Marfisa a lettere d'oro» y la que fue enterrada allí es Marfisa d'Este (+1608); en otra anotación, al día siguiente, habla de «le iscrizioni funebri di Lucrezia, di Eleonora, d'Isabella d'Este» (Cristina Montagnani, «Ferrara, Pisa, Ravenna: le "città soavi"» *Archivio d'Annunzio*, 6, 2019, pp. 27-35, esp. pp. 29-31) que no están enterradas allí sino en el Monasterio del Corpus Domini; quizá a Colinas le hizo pensar en la gran Beatrice d'Este, hija del duque de Ferrara que se convirtió en duquesa de Bari y después de Milán por su matrimonio con Ludovico el Moro, pues la cita en el v. 250.

<sup>98</sup> La transcripción de este dístico ha estado sujeta a diversas erratas que el poeta ha ido corrigiendo (voluntà, 1975, 1982, 2004a, volontà 2004b, 2016.). Ignoro cuál será la

de nuestro poema, las escenas de Torcello, donde aparecen adaptados en los versos finales de la sección 18: «íbamos a enterrar la voluntad / bajo la yerba muda de la isla»<sup>99</sup>; no puede extrañar que el poeta se sintiera atraído por un poema muchos de cuyos símbolos y vivencias le resultan comunes, y más por estos fragmentos que tanto armonizan con el suyo.

La segunda cita («Poi mi partia, consumato ogni duolo») corresponde al verso 80 de la canción dantesca «Donna pietosa e di novella etate», incluida y comentada en *La vita nuova*<sup>100</sup>; en ella y en la exposición en prosa, el poeta nos dice que, estando enfermo, tuvo una visión de la muerte de Beatrice y sufrió indecible desesperación y dolor mientras veía cómo era acogida en la gloria eterna; en esta situación apostrofó a la muerte (vv. 73-80):

[...] Morte, assai dolce ti tegno;  
 tu dei omai esser cosa gentile,  
 poi che tu se' ne la mia donna stata,  
 e dei aver pietate e non disdegno.  
 Vedi che sí desideroso vegno  
 d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede.  
 Vieni, chè 'l cor te chiede.  
 Poi mi partia, consumato ogne duolo...

edición que ha usado pues tanto en la primera (Gabriele d'Annunzio, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Libro secondo. Elettra. Libro terzo. Alcione*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1904, p. 134-135) como en la edición crítica de Sara Campardo (*Elettra di Gabriele d'Annunzio; edizione critica*, tesis de la Università Ca' Foscari Venezia, 2013, pp. 165-167) usa «voluttà» en lugar de «volontà» y no indica esta variante en ninguna de las ediciones reseñadas en su aparato. La versión definitiva de esta edición crítica ha sido publicada en la *Edizione nazionale delle opere di Gabriele D'Annunzio*, Gardone Riviera, Mondadori, 2018.

<sup>99</sup> Así lo observó ya L. M. Alonso en «La originalidad creadora...», p. 86.

<sup>100</sup> Dante Alighieri, *La vita nuova*, § 23; uso la edición de Michele Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1907, pp. 56-64 para el comentario y 59-63 para la canción, especialmente p. 63. Véase también por su rica anotación la edición de Domenico de Robertis en Dante Alighieri, *Opere minori*, vol. I, 1, Milano, Riccardo Ricciardi, 1995. Curiosamente Colinas no incluyó esta canción entre las obras de Dante seleccionadas en su *Antología esencial de la poesía italiana*.



[Muerte, te juzgo dulce; debes ser naturalmente noble pues has estado en mi señora, y has de ser piadosa y no desdeñosa. Mira cuán ansioso vengo por ser uno de los tuyos, pues por mi fe me parezco a ti. Ven, que el corazón te llama. Después me partía, consumado ya el duelo]

Nótese que en este poema Dante, gravemente enfermo, sufre, pero no por el fallecimiento de la amada, que no se había producido, sino por una visión premonitória; sin embargo, «el poeta nos cuenta una historia de todos y de siempre, pero trascendiendo el tiempo y empapando de eternidad toda huella de vida. Este afán de trascendencia se ejemplifica idealmente en aquellos tan bellos como terribles versos en los que la protagonista es la muerte [...]: ‘tu dei omai esser cosa gentile, / tu se’ ne la mia donna stata’»<sup>101</sup>; de este pensamiento recibe él un inmenso consuelo, como consuelo siente el sujeto lírico del poema, agobiado por el dolor y la muerte, al forjar el ensueño de una convivencia armoniosa con la amada muerta en un lugar idílico, en plena naturaleza y rodeado de bellos parajes naturales y monumentales. El paragón con Dante ayuda, a mi parecer, a entender que una vivencia de muerte y dolor (series I a I3) pueda culminar en esta visión; es el propio poeta quien parafrasea así a Dante: «La muerte llega a ser para el poeta lo más dulce precisamente porque es algo que ha morado en el cuerpo de la amada. No cabe una interpretación más radical y excelsa de la pasión, de ese triunfo del amor más allá de la muerte y ausencia del objeto que lo provocó»<sup>102</sup>. O, como diría en otra parte, el proceso de escritura es «un deseo inteligente, sabio, de aceptar la muerte»<sup>103</sup>.

Más arriba nos ocupamos de la naturaleza del amor en la obra y en el pensamiento de Antonio Colinas. De su fuerza, su capacidad salvífica, se ha ocupado a menudo el poeta, fundamentalmente en su comentario a la *Vita nuova*: «el amor dantesco implica también este ascenso hacia la salvación que volveremos a apreciar en otras páginas del libro. Amor, además de muchas

<sup>101</sup> A. Colinas, «Sobre Dante Alighieri», en *Del pensamiento inspirado*, vol. 2, pp. 199-201, esp. p. 200.

<sup>102</sup> Antonio Colinas, «Sobre la vida nueva», p. 92.

<sup>103</sup> Entrevista concedida en 2002 a Ángeles López para la web literaturas.com, ahora en *La plenitud consciente*, pp. 38-44, esp. p. 43.

otras cosas, es en Dante sinónimo de virtud salvadora»<sup>104</sup>; o bien, del mismo libro: «La *Vita nuova* no es otra cosa que una historia de amor [...] pero se trata de la visión de ese amor que [...] *muove il sole e l'altre stelle*. Es decir, de un amor absoluto, que es motivo y fuente de saberes, que es razón de vivir, que explica la naturaleza del mundo y que –no lo olvidemos– quiere hacer del hombre un ser especialmente bueno»<sup>105</sup>.

Son palabras que no nos extrañarían en un poeta cortés, petrarquista o romántico, pero sorprenden en un autor vivo tras la desmitificación y la banalización que el sentimiento y las relaciones amorosas han sufrido en la Europa de la segunda mitad del siglo xx; de ahí que este aspecto haya llamado la atención de estudiosos como Antoni Marí («por el amor, el poeta retorna a la unidad original, a la fusión del yo con la totalidad, a la confusión del yo con todo lo que está fuera del yo, a la identidad con lo otro»<sup>106</sup>) o Ilia Galán («el Amor total ya no es de este mundo, nos trasciende y pareciera que ha de trascender también la muerte. Así nos dice Colinas en boca del Fulgor, como si nos hallásemos ante un drama o un auto sacramental de Calderón, en *La muerte de armonía* (1990): ‘Quien ama mucho siente sed de amor. / ¿El amor es por muerte consumido? / Sangran de amor tus venas, no retorna / a ti todo el amor que de ti mana. / Amor total ya no es de nuestro mundo’<sup>107</sup>. En realidad, Colinas está aquí parafraseando un pensamiento de Dante cuando describe veladamente a un amigo la naturaleza de su amor: «Io tenni li piedi in quella parte de la vita, di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare»<sup>108</sup>.

<sup>104</sup> A. Colinas, «Sobre la vida nueva», p. 65. Expongo extensamente estos apuntes en mi «Antonio Colinas, poeta del amor», en prensa.

<sup>105</sup> A. Colinas, «Sobre la vida nueva», p. 39. El verso en cursiva es el último de la *Commedia*, el que cierra la visión del *Paradiso*.

<sup>106</sup> Antoni Marí, «Hacia el orden y la locura de las estrellas», *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 105, 1990, monográfico Antonio Colinas. *Armonía Órfica, una poética de la fusión*, pp. 57-59, esp. p. 59b.

<sup>107</sup> I. Galán, *Impulso sagrado hacia el misterio*, p. 300. La cita procede, como dice el autor, de *La muerte de armonía*, que cito por la *Obra poética completa*, p. 542.

<sup>108</sup> D. Alighieri, *La vita nuova*, ed. M. Barbi, § 13, p. 35: «había puesto mis pies en aquella parte de la vida más allá de donde no se puede ir con intención de volver». Este pasaje había sido ya señalado en la anotación de J. E. Martínez Fernández a la conclusión del canto XIII de *Noche más allá de la noche* en *En la luz respirada*, p. 211; se trata de uno de los más bellos

En este contexto no puede sorprender ni la carnalización del más profundo amor ni la naturalidad con que nos propone, al final del poema, la posibilidad de alcanzar la dicha amorosa tras la muerte de la amada, convertida, como había propuesto ya Dante, en un vehículo para fundirse con ella en la eternidad. «En este poema está muy vivo un símbolo que traspasa toda mi obra, el de la mujer, también aquí de significación múltiple, polifónica, que especialmente en este libro –pero también en las tres mujeres de mi novela *Larga carta a Francesca*– revela extremadamente los ideales de Verdad y Belleza»<sup>109</sup>. Aún concreta más en otro lugar la relación entre la *Vita nuova* y su concepción de la mujer y su visión de la vida: «es una obra plenamente *iniciática*, pues responde a un proceso de interiorización en el que la amada supone un ideal que conduce a la autorrealización y a una vida superior. Autor y lector participan de un mismo proceso de crecimiento interior»<sup>110</sup>; él mismo sintetizó esta compleja visión: «la mujer es la amada, pero también puede ser la amiga, la representación de lo telúrico, un ideal de belleza y verdad, como lo fue en Oriente o en el Renacimiento italiano; o incluso una vía de conocimiento, como lo es en la *Vida Nueva* de Dante Alighieri. La mujer en mis poemas, aunque lo parezca, no responde a algo anecdótico, sino que siempre es un medio poderoso hacia el *conocer*. Va muy unida también a lo misterico [...] La mujer, como la naturaleza, son en mi obra vías de conocimiento hacia otro conocimiento más absoluto»<sup>111</sup>.

La conciliación final entre amor y muerte («el abrazo entre el amor y la muerte lo preside todo») <sup>112</sup> no es sino manifestación de una constante en

cantos del amor de Colinas, cerrado con esta paráfrasis de Dante: «Sólo puedo deciros que había puesto sus pies / en ese espacio extremo y sutil de la vida / más allá del que nadie puede arriesgarse a ir / si previamente quiere considerarse humano, / si previamente tiene intención de volver». El poeta había glosado también este verso en su «Sobre la Vida Nueva», p. 79.

<sup>109</sup> *Bajo las raíces (40 años de Sepulcro en Tarquinia)*, p. 150. De la polisemia de la figura femenina se ocupó J. E. Martínez Fernández, «La red poético-simbólica de Antonio Colinas», pp. 34-36.

<sup>110</sup> A. Colinas, *Memorias del estanque*, pp. 104-105.

<sup>111</sup> Entrevista con Verónica Viñas, en *La plenitud consciente*, pp. 157-162, esp. p. 159. Véase en este mismo libro la entrevista con J. A. González Iglesias, p. 167, así como A. Colinas, «Siete poemas: cuatro tiempos creativos», en *Nuevos ensayos en libertad*, pp. 291-324, esp. p. 292.

<sup>112</sup> A. L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, p. 219.

la poesía de Antonio Colinas, donde los opuestos se armonizan y acaban identificándose, especialmente cuando hace suyas las claves del pensamiento oriental: «en el proceso de fundación de las bases del conocer, los presocráticos fueron estableciendo parejas de contrarios que se diferenciaban oponiéndose y se reunían dialogando [...]. Esta visión dual planea también en la poesía de Antonio Colinas. Y, así, sin pretender agotar las parejas de contrarios que en ella aparecen, nos encontramos con las de vida-muerte [...] Esta poesía tiene un momento, un estadio de superación en la unidad, pues todo converge hacia ella»<sup>113</sup>. No se trata solo de un recurso expresivo, aunque sea extremado, sino de un punto crucial en la poética de Antonio Colinas que pretende, como sabemos, inquirir el sentido oculto de la naturaleza y de la vida, revelar al lector las verdades eternas: «la idea romántica de la poesía como entidad que pone orden al mundo encuentra acomodo dentro del planteamiento teórico de Colinas, donde la poesía aparece como un medio de solidarizar al hombre con el Cosmos a partir de la reiteración de las preguntas eternas, de la indagación en el misterio de la existencia»<sup>114</sup>. En cuanto a la muerte, es el mismo poeta quien explica que «la muerte sólo es, en consecuencia, una metamorfosis que responde al carácter cíclico de las cuatro estaciones. La muerte no se debe llorar, piensa el poeta, y el que la llora desconoce las leyes que rigen el universo. Quizá por ello, Cernuda canta a las ruinas y canta sobre las ruinas con un extraño júbilo, como siglos atrás cantara el taoísta Chuang Tzu la muerte de su esposa»<sup>115</sup>. Una muerte que,

<sup>113</sup> J. L. Puerto, «Antonio Colinas. La poesía como itinerario de purificación», pp. 81-82. Casi todos los estudiosos de su obra han observado esta inclinación del autor: véanse por ejemplo J. E. Martínez Fernández, «La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas: tradición y actualidad», p. 92-93 o José Luis Cano, «La poesía de *Astrolabio*», *El viaje hacia el centro*, pp. 195-199, esp. pp. 197-198 (previamente «La poesía de Antonio Colinas: *Astrolabio*», *Ínsula*, 399, 1980, p. 8-9). El mismo poeta nos afirma que «todo es dualidad en la existencia humana», y que «si debo elegir un solo libro, elijo el *Tao te ching* o Libro del Tao», «El libro del Tao», en *Del pensamiento inspirado*, vol. 2, pp. 139-141.

<sup>114</sup> R. Badía Fumaz, *Los ensayos literarios de Antonio Colinas*, p. 110.

<sup>115</sup> A. Colinas, «Luis Cernuda: la lección de las ruinas», p. 180; el tratamiento de la muerte en la obra más reciente de Colinas ha sido estudiado por G. M. Nana Tadoun, *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular*, pp. 383-413.

según su último libro publicado, pudiera convertirse en «ese ser / que un día nos hará vivir en plenitud / absoluta»<sup>116</sup>.

Antonio Colinas ha propuesto siempre que «la experiencia de escribir y la experiencia de vivir son una misma cosa para el poeta»<sup>117</sup> por lo que resulta lícito preguntarse (como han hecho varios estudiosos) por las vivencias que le llevaron a la composición de este poema, con sus oscilaciones entre un dolor incurable y un consuelo fuera de la experiencia corriente. En sus memorias describe varios encuentros con la muerte que relaciona con la gestación del libro<sup>118</sup> aunque en la sucesión del relato no queda claro si alguna de ellas pudo ser coetánea o incluso posterior a su terminación pues lo que intenta comunicar es su continua presencia en aquellos años, tan llenos, por otro lado, de excitantes y satisfactorias experiencias humanas, históricas y artísticas; me limitaré por tanto a este largo pasaje que es, sin embargo, muy significativo, absteniéndome de incidir en algunos episodios de cronología incierta cuya importancia me resulta imposible calibrar: «¿Qué camino seguir? ¿dónde hallar el camino? Todavía me seguiría azotando unos años el oleaje de la eterna dualidad: Albinoni y la pena, Botticelli y la enfermedad, los Alpes y las nieblas, la mar y la sangre, la esperanza de una nueva vida y la muerte. Italia era otro tesoro no buscado, pero inesperadamente hallado. Sí, poesía y vida eran posibles; era posible la plenitud pero seguía desangrándose mi ánimo al vivir en los límites de lo más intenso y de lo más frágil. Y volvía a sentirme anímicamente como muerto. Afortunadamente la mujer estaba a mi lado. Ella era un símbolo poderoso, pero también una realidad con aquellos mismos brazos y manos blancos encontrados junto a los ríos de mi adolescencia. ('Pequeña de mis sueños, por tu piel las palomas / la pálida presencia de la luna en el bosque /o la nieve recién caída de los astros'<sup>119</sup>). Todo fue en aquellos años italianos como un gran gozo y como una cierta

<sup>116</sup> *El límite de lo invisible*, «Donde se cierra la espesura», *En los prados sembrados de ojos*, p. 47.

<sup>117</sup> A. Colinas, «Nuestra poesía en el tiempo (carta a un joven lector de poesía)», en *Nuevos ensayos en libertad*, Sevilla, La isla de Siltolá, 2011, 265-291, esp. pp. 274-275.

<sup>118</sup> A. Colinas, *Memorias del estanque*, pp. 118-121.

<sup>119</sup> Se trata del «Poema de la belleza cautiva que perdí», con este íncipit, perteneciente a *Preludios a una noche total*, *Obra poética completa*, p. 74.

pesadumbre, pero la presencia y la fuerza del amor traía siempre una Unidad última que sanaba y salvaba»<sup>120</sup>.

No creo que sean necesarios más detalles; en nuestro análisis nos hemos limitado a lo que el poeta quiso darnos (una vivencia de amor y muerte poéticamente interpretable) e ilustrar sus pasajes más oscuros con otros lugares de su extensa e intensa producción en verso y en prosa donde los episodios de su vida cuajan en encarnaduras literarias o son directamente relatadas como tales, donde el autor nos va desgranando las claves necesarias para acceder a sus pasajes más herméticos: «el poema metamorfosea la realidad, la enriquece y trasciende»<sup>121</sup>. A partir de aquellas experiencias el poeta elaboró dos fabulaciones literarias que a menudo se complementan y se iluminan: una novela, *Larga carta a Francesca*, donde predomina el engarce narrativo y el encadenamiento inteligible de las experiencias que conforman una vida, y *Sepulcro en Tarquina*, un largo poema donde lo predominante es, según la expresión con que comenzábamos nuestro estudio, «una especie de *atmósfera*, de *aroma*, de *sombra* o de *luz*»<sup>122</sup>. Es lícito al estudioso preguntarse por la causa de tanto dolor y es derecho del poeta descubrirlo o celarlo; me parece en este sentido llena de luz una de sus última revelaciones: «no cabe, pues, entender» este poema, «con ligereza, como la revelación de una ‘historia’, sino que en él hay otros temas e ‘historias’, una compleja simbología –la muerte, la enfermedad, el deseo, las ruinas–, y no puede comprenderse sin los difíciles días que pasé rematándolo frente a la mar de Liguria, en Monterroso al Mare. Ahí, en ese momento (‘jamás llegará nadie a este lugar, / jamás llegará nadie a este lugar’), en una habitación colgada de un acantilado, cuando hasta la belleza y el mundo parecían deshacerse a mi alrededor, también ya estaba a mi lado María José»<sup>123</sup>. No en vano, uno de los trabajos más inteligentes sobre este

<sup>120</sup> A. Colinas, *Memorias del estanque*, pp. 119-120.

<sup>121</sup> Entrevista con Manuel de la Fuente para *ABC*, 24 de febrero de 2011, ahora en *La plenitud consciente*, pp. 108-110, esp. p. 109.

<sup>122</sup> A. Colinas, *Memorias del estanque*, 108. Remito a lo dicho más arriba, en p. 390 y nota 1.

<sup>123</sup> A. Colinas, «Un círculo que se cierra, un círculo que se abre», balance de su poesía que abre la *Obra poética completa*, pp. 9-24, esp. p. 19. El autor ha corregido este pasaje, volviéndolo más sintético, al republicar este prólogo en *Nuevos ensayos en libertad*, pp. 325-344, esp. pp. 332-333 («una lectura parcial, epidérmica del libro... ha llevado a algún crítico

poema advertía de que «el deleite [...] no depende tanto de la veracidad de la historia que allí se deja entrever como de la sabiduría con que el poeta va venciendo los problemas de la creación [...] el tema no es otro que la evocación de un triste episodio amoroso que el autor ha vivido o imaginado (da igual)»<sup>124</sup>.

*Sepulcro en Tarquinia*, por lo inconexo de sus contenidos anecdóticos o narrativos, por la dificultad de muchas de sus imágenes de matriz irracionalista, por lo extremado de la experiencia que comunica (su concepto del amor y de la mujer, inusual en esta época de grandes banalizaciones) y por su sensibilidad ante el sufrimiento humano y ante la muerte, ofrece atractivos que no son tan frecuentes como deseáramos en la poesía de nuestros coetáneos, un tanto esquivos ante «esa misión de la poesía de estar cerca de las decisiones trascendentes»<sup>125</sup>; muy al contrario, nuestro poeta «nos sitúa frente a los problemas claves del ser humano: el amor, la naturaleza, la muerte, el tiempo, el más allá, lo sagrado, lo profano»<sup>126</sup> y en su poesía «se reflejan los interrogantes eternos, los mismos que el hombre primitivo se hacía ante espacios fundacionales»<sup>127</sup>. Colinas sigue cultivando, ahondando, mediante un lenguaje cálido y acogedor, los grandes enigmas de la existencia que solo los grandes poetas y los mayores filósofos han sabido tratar:

a subrayar que en el largo poema... se cuenta una historia» y «en esa “encrucijada” de crecimiento interior... estaba ya ayudándome María José») pero sus ideas maestras habían sido ya anticipadas en la apertura («Unas pocas palabras imposibles», pp. 9-14, esp. pp. 11 y 13) de la edición de *Sepulcro en Tarquinia* para la colección «De viva voz», n.º 10 que el poeta preparó para Visor (Madrid, 2005).

<sup>124</sup> A. Amusco, «*Sepulcro en Tarquinia*: Inteligencia es belleza», pp. 192-193.

<sup>125</sup> Entrevista con el autor por Antonio Méndez Rubio, en *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2004, que cito por la reimpresión en A. Colinas, *La plenitud consciente*, pp. 57-66, esp. p. 65.

<sup>126</sup> Isabella Tomassetti, «Isabella Tomassetti entrevista Antonio Colinas», publicada en *Insula Europea*, 5 enero 2020, celebrada con ocasión de la concesión al poeta del premio *Lerici-Pea* 2019 «alla carriera» (<https://www.insulaeuropea.eu/2020/01/05/isabella-tomassetti-intervista-antonio-colinas/>); véanse formulaciones muy similares del poeta en las entrevistas con Alberto Gordo, *El cultural* de *El Mundo*, 27 de abril de 2016, que cito por *La plenitud consciente*, p. 289 y con Alfredo Rodríguez, *Ibidem*, pp. 345-387, esp. p. 358.

<sup>127</sup> S. Agustín Fernández, «Entre la luz y el silencio. La poesía de Antonio Colinas», p. 64.

[...] ¿por qué se da guerra  
 junto a amor y por qué la voz de la ebriedad  
 y el dolor infinito van girando en la tierra? [...]
 ¿Qué secretos oculta este cosmos que arde  
 sobre la muerte y qué nos reserva el acaso?<sup>128</sup>

Colinas, poeta metafísico, nos enfrenta al misterio primordial, el sentido de la vida y, sobre todo, la naturaleza e inevitabilidad de su final que han atormentado a la humanidad desde que tomó conciencia de su lugar en el universo: «la cultura corre paralela a la enfermedad [y] la conciencia de la muerte»<sup>129</sup>. Abismarse en la trascendencia llevó algunas tradiciones religiosas al menosprecio de lo específicamente humano y a la ausencia (incluso la negación) de propuestas esperanzadoras para su vida temporal; sin embargo, incluso en este período de grandes dudas (de los *Cantos de Ónice* a *Noche más allá de la noche*) que encuentra su centro (quizá no su cima) en *Sepulcro en Tarquinia*, la suya resulta una poesía de la esperanza y esta se apoya por una parte en una dicción brillante, tersa, dulce y arrebatadora, por otra en un sentimiento humano y carnal, el amor<sup>130</sup>, capaz por sí mismo de superar todas las caídas del hombre y de iluminar la vida con un mensaje absoluto:

Eras la melodía de la noche [...]
 revelando cuanto ya está detrás
 de la carne mortal y cuanto hace cenizas
 el recuerdo [...]
 [...] la armonía nocturna,

<sup>128</sup> *Noche más allá de la noche*, I («Oscuro oboe de bruma, cómo sepulta el mar»), en *Obra poética completa*, p. 409.

<sup>129</sup> Geoffrey Stephen Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 1970, p. 176. La aceptación de la muerte y su naturaleza aparecen desde los más antiguos documentos del pensamiento humano, como la epopeya de Gilgamesh y el mito de Adapa.

<sup>130</sup> Véase la peculiar posición del poeta en su generación según Ángel L. Prieto de Paula, «La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70», *La lira de Arión. Estudios sobre poesía española del siglo XX*, Alicante, Caja de Ahorros, 1991, pp. 221-262, esp. p. 257.



musical, de los cuerpos, del expandido Todo  
concentrado en amor de ti, cuando lo humano  
era divino en mí y en ti divino el tiempo<sup>131</sup>.

VICENÇ BELTRAN  
Accademia Nazionale dei Lincei  
Institut d'Estudis Catalans

<sup>131</sup> A. Colinas, *Noche más allá de la noche*, xxiii, «Eras la melodía de la noche, la noche», *Obra poética completa*, p. 431.

