

TESIS DOCTORAL

**EL UNIVERSO LITERARIO DE VICENTE NÚÑEZ:
ELEMENTOS RECURRENTES EN SU OBRA**



Autora: Beatriz Martínez Serrano

Director: D. Ángel Estévez Molinero

**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA**

2019

TITULO: *EL UNIVERSO LITERARIO DE VICENTE NÚÑEZ: ELEMENTOS
RECURRENTES EN SU OBRA*

AUTOR: *Beatriz Martínez Serrano*

© Edita: UCOPress. 2019
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

[https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/
ucopress@uco.es](https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es)



TÍTULO DE LA TESIS: EL UNIVERSO LITERARIO DE VICENTE NÚÑEZ: ELEMENTOS RECURRENTES EN SU OBRA

DOCTORANDA: Beatriz Martínez Serrano

INFORME RAZONADO DEL DIRECTOR DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis que se presenta a trámite para su defensa cumple el requisito esencial de ser el primer trabajo que aborda el análisis del universo poético de Vicente Núñez desde diversas y amplias perspectivas temáticas y formales, en un sentido extenso, y con un planteamiento global y exhaustivo.

El proceso seguido para la realización de este trabajo ha pasado por cuatro fases que culminan con la adquisición de los objetivos prefijados: 1/ recopilación y procesamiento de la bibliografía específica para establecer el estado de la cuestión; 2/ lectura y análisis crítico del campo de obras acotado; 3/ aplicación de los fundamentos críticos al campo de estudio; 4/ proceso de redacción. El resultado permite constatar, de manera minuciosa y fundamentada, la singularidad y calidad poética del escritor ipagrense.

Metodológicamente, el trabajo se apoya en los sólidos fundamentos teórico-críticos aportados por las disciplinas filológicamente activadas como la Historia y la Crítica literarias, la Retórica, la Estilística, la Hermenéutica, la Estética de la recepción y la Intertextualidad que, en fructífera interrelación, han conducido al desentrañamiento analítico de la amplia red de conexiones y recurrencias que entretejen y singularizan el universo poético estudiado.

La tesis está precedida por algunas publicaciones referidas al tema tratado: “El paraíso perdido de la infancia y la adolescencia en *Los días terrestres* de Vicente Núñez”, en *AnMal* Electrónica de la Universidad de Málaga, 44 (2018), pp. 57-83, ISSN 1697-4239, y “El espacio en el universo poético de Vicente Núñez”, en *Espacios y geografías del ser en Vicente Núñez. VI Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación de Vicente Núñez, 2018, pp. 25-56, ISBN 978-84-09-04-501-1.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 28 de mayo de 2019

Firma del director

Fdo.: Ángel Estévez Molinero

TESIS DOCTORAL

**EL UNIVERSO LITERARIO DE VICENTE NÚÑEZ:
ELEMENTOS RECURRENTES EN SU OBRA**



Autora: Beatriz Martínez Serrano

Director: D. Ángel Estévez Molinero

**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA**

Mi agradecimiento a la Fundación Vicente Núñez, a Vicenta Márquez Núñez
y al Dr. Ángel Estévez Molinero por la ayuda facilitada en todo momento.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	11
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	29
2. LA ESTELA VITAL DE VICENTE NÚÑEZ	45
3. “TIEMPOS PARA EL EXVOTO FUNERAL DE LA PENA”:	
CONTEXTOS HISTÓRICO-CULTURAL	61
4.1. La poesía española de la posguerra.....	75
4.2. <i>Cántico</i> : un “milagro luminoso en mitad de la oscuridad”	82
4.3. La vinculación de Vicente Núñez al grupo <i>Cántico</i>	92
5. LA BIBLIOTECA DE VICENTE NÚÑEZ	97
6. EL UNIVERSO POÉTICO DE VICENTE NÚÑEZ	117
6.1. <i>Elegía a un amigo muerto</i> : un canto lamentable a la amistad	117
6.2. <i>Los días terrestres</i> : acuarelas de la infancia y la adolescencia de Vicente Núñez	141
6.3. <i>Poemas ancestrales</i> : la inconsistencia de la felicidad	173
6.4. <i>Ocaso en Poley</i> : la consagración como poeta	205
6.5. <i>Epístolas a los ipagrenses</i> : la búsqueda de la esencia del ser y el deseo de trascendencia	242
6.6. <i>Teselas para un mosaico</i> : de regreso a Ipagro	270
6.7. <i>Sonetos como pueblos: laus urbis</i> con amor	301
6.8. <i>Himnos a los árboles</i> : el anhelo de fusión con la naturaleza	327
6.9. <i>La Gorriata</i> : ofrenda a la estética modernista	361
6.10. <i>Rojo y sepia</i> : historia de un amor clandestino	379

6.11. <i>Otros poemas, 1: cantos a la amistad</i>	421
6.12. <i>Otros poemas, 2: derivas neopopulares</i>	435
6.13. <i>Otros poemas, 3: reflexiones varias</i>	455
6.14. <i>Poblaciones: de presencias y ausencias</i>	465
7. CONCLUSIONES	473
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	491
8.1. Fuentes primarias	491
8.2. Fuentes secundarias	495
ANEXO. Entrevista a Vicenta Márquez Núñez	517

0. INTRODUCCIÓN

Vicente Núñez Casado (1926-2002) es un escritor de Aguilar de la Frontera vinculado en sus inicios a la revista malagueña *Caracola* y al grupo cordobés *Cántico*. No obstante, la heterogeneidad, la capacidad de integración y la originalidad que caracterizan su universo literario, dotado de unas señas de identidad propias y de un marcado sello personal e inconfundible, hacen que este escape a cualquier propósito de clasificación taxonómica. Como muy acertadamente apunta Francisco Chica, pese a los intentos de encajar la obra del poeta ipagrense “en los presupuestos literarios de *Cántico*, el grupo al que se le supone más cercano, o verla como una obra menor en relación con las consideradas líneas predominantes”¹, se trata de “un escritor que ha preferido recorrer su camino en solitario”². En este sentido, según Francisco Chica, no estamos

[...] ante un poeta de grupo, ni ante el autor de una obra que avanza en ingenua progresión a partir de unas referencias culturales conocidas, sino ante una figura radicalmente independiente que ejerce su personal dominio sobre un material literario que manipula con evidente espíritu burlón (o crítico, si se prefiere). [...] No cabe pues entrar en su poesía a no ser que dejemos aparte los apriorismos para juzgarla desde la propia idea de libertad con que el autor la concibe.

Las fluctuaciones de su obra han desconcertado frecuentemente al crítico, pero son precisamente esas irregularidades las que le confieren una independencia expresiva que reside más en su tenaz postura de escritor en solitario, mantenida contra viento y marea, que en el empeño, tan común entre nosotros, por convertirse en guardián de cosechas ajenas³.

¹ Francisco Chica, “De la norma y sus desviaciones: la ciudad en llamas de Vicente Núñez”, *Bazar*, 2 (1995), p. 20.

² *Id.*, p. 19.

³ *Id.*, p. 20.

En esa misma línea, Miguel Casado, uno de los principales estudiosos de su creación literaria, ha ahondado en la variedad, originalidad y singularidad de su obra, rasgos que dificultan la propia clasificación cronológica de la misma. La mezcla de registros y la quiebra constante de expectativas, como Casado advierte, impiden una lectura lineal y mantienen atento al lector en todo momento:

Vicente Núñez impide cualquier clasificación cronológica de sus libros, mezclando los registros, haciendo imposible el refugio de sus lectores tras la comodidad de una etiqueta. En cada rama de su obra aflora una escritura distinta, al servicio de la misma perspectiva o infinitamente contaminada de los rasgos de la otra rama; de continuo, además, surgirán ecos, giros, virajes inesperados, que amenazan con disolver una lectura lineal [...]⁴

Núñez fue un extraordinario poeta, sofista, traductor de poemas de Hilde Domin y Günter Eich (que se incluyeron en la revista *Caracola*), ensayista y crítico tanto de literatura como de arte, además de un gran aficionado al dibujo, como pone de manifiesto su obra gráfica. El universo creativo de Vicente comprende:

I. Diez poemarios: *Elegía a un amigo muerto* (1954), *Los días terrestres* (1957), *Poemas ancestrales* (1980), *Ocaso en Poley* (1982), *Epístolas a los ipagrenses* (1984), *Teselas para un mosaico* (1985), *Sonetos como pueblos* (1989), *Himnos a los árboles* (1989), *La Gorriata* (1990) y *Rojo y sepia* (publicado de forma póstuma en 2007, aunque compuesto en 1987), así como diversas composiciones poéticas incluidas en diferentes antologías.

II. Sus numerosos sofismas, definidos por Casado como “textos muy concisos, aforismos, fragmentos”⁵, que, como aseguran Celia Fernández y Carlos

⁴ Miguel Casado, “Exilio en Poley”, en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004, p. 25.

⁵ Miguel Casado, “Los sofismas de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, patrimonio vivo de Aguilar de la Frontera. Textos de las I Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2012, p. 30.

Castilla del Pino, pertenecen a una “modalidad textual que por sus rasgos formales y semánticos se emparenta con el proverbio, el refrán, la máxima o la sentencia, y el epigrama”⁶. Núñez los cultivó durante las dos últimas décadas de su vida y los publicó regularmente en la prensa periódica, en tiradas breves de ocho o diez frases, entre octubre de 1987 y junio de 2002 (en el diario *Córdoba* y en el *Correo de Andalucía*); en los libros *Sofisma*⁷ (1994), a cargo de Celia Fernández Prieto y Carlos Castilla del Pino, y *Nuevos sofismas* (2001), preparado por Miguel Casado; en las plaquettes *Entimema* (1996) y *Sorites* (2000); y en varias revistas (*Un ángel más*, *Bazar*, *Campo de Agramante*, *Hablar/Falar de Poesía*, *Renacimiento...*).

Dichos sofismas que, según Casado, proceden “de la reflexión y la experiencia personal y pisan un terreno híbrido entre la confesión y la voluntad didáctica”⁸; que, a juicio de Carlos Gurméndez, “expresan pensamientos puros, verdades humanas universales”⁹; y que lo han llevado a ser considerado por Jorge Riechmann como uno de los “altísimos presocráticos del Siglo XX”¹⁰, han visto la luz en una cuidada y reciente edición de Miguel Casado¹¹, quien ha llevado a cabo una laboriosa tarea de recuperación de los mismos ciñéndose al orden cronológico de su publicación. Los denominados sofismas, cuya lectura nos lleva, en palabras de Celia Fernández y Carlos Castilla del Pino, hacia “una realidad puesta boca abajo a la que, paradójicamente accedemos a través de frases en las que se ha apurado hasta

⁶ Celia Fernández Prieto y Carlos Castilla del Pino, en la introducción a Vicente Núñez, *Sofisma*, Sevilla, Renacimiento, 1994, p. 10.

⁷ Véase Antonio Rodríguez, “El filósofo de Ipagro”, *Córdoba*, “Cuadernos del Sur”, 16 de febrero de 1995. Rodríguez insiste en que los aforismos de Núñez “reúnen las claves de su pensamiento poético, estético y literario en general, donde da muestras el poeta de Aguilar de la Frontera de una particularísima visión del mundo”.

⁸ Miguel Casado, “Tres notas sobre los sofismas de Vicente Núñez”, en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, *op. cit.*, p. 82.

⁹ Carlos Gurméndez, “Sofismas, de Vicente Núñez”, *Bazar*, 2 (1995), p. 93.

¹⁰ Palabras de Riechmann recogidas por Antonio Varo Baena, “El espacio literario de Vicente Núñez”, *Ánfora Nova* (55-56), 2003, p. 83.

¹¹ Véase Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, ed. Miguel Casado, Madrid, Visor, 2010.

el extremo la concisión y la precisión”¹², contienen ideas muy interesantes que nos ayudan a entender mejor su poesía.

III. Múltiples textos críticos y ensayísticos (artículos, reseñas a libros, notas diversas, prólogos, reflexiones, ensayos, conferencias, etc.), publicados sobre todo en las revistas *Caracola* y *Cántico*, e incluso en *Ínsula* y en la *Revista Omeya*, que han sido recopilados en parte por Francisco Javier Torres, atendiendo a una ordenación cronológica, en *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*¹³. Entre ellos, cabe destacar: *Presencia de Luis Cernuda, Sobre tres temas cernudianos, Moreno Villa en su “Salón sin muros”, A propósito de “Claves y símbolos”, Córdoba en la primera mitad del siglo IX, Tapices y reposteros de Pablo García Baena, Pensamiento crítico y poesía en Luis Cernuda, Luis Cernuda en su palabra, El suicidio de las literaturas, Teoría del acto, De la consistencia de la ausencia, Poesía y muerte, Siete accesos a Liébana, Teoría del ángel, Cincuentenario de “Cántico”, Homenaje a Pablo Ruiz Picasso, En torno a Emilio Prados*, por citar tan solo algunos ejemplos.

No cabe duda de que era un crítico fino y perspicaz, capaz de captar matices que pasaban desapercibidos para la mayoría. Muchas de sus reseñas, de sus ensayos y de sus críticas literarias arrojan luz sobre su propia concepción de la poesía y facilitan la interpretación de la misma. Y es que, según recuerda Francisco Javier Torres, “como sugiere Cernuda, en todo poeta hay siempre un crítico”¹⁴. A este respecto, a juicio de Torres, Núñez demostró con creces que, aparte de ser un excelente poeta, “fue, mientras ejerció, un crítico finísimo que estudiaba las obras de

¹² Celia Fernández Prieto y Carlos Castilla del Pino, en la introducción a Vicente Núñez, *Sofisma*, op. cit., p. 14.

¹³ Véase Vicente Núñez, *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, ed. Francisco Javier Torres, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2003.

¹⁴ Francisco Javier Torres, en la introducción a Vicente Núñez, *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, op. cit., p. 9.

los demás y reflexionaba cumplidamente sobre ellas, para entenderlas y situarlas, claro, pero también para entenderse y situarse a sí mismo”; no en vano, en su opinión, en cada uno de estos textos, “hay una valiosa reflexión sobre el hecho literario, sobre el momento literario concreto y la precisa situación en él del poeta de que se hable”, pero, además, podemos “sacar de entre estas páginas muchas de las claves de su propio planteamiento estético y ético”¹⁵.

IV. Su obra pictórica. Vicente creó múltiples dibujos. Muchos de ellos están relacionados con el exterior de la casa, con el interior de la casa y objetos del hogar, así como con la taberna El Tuta, en la que pasaba buena parte de su tiempo. Esos dibujos han sido objeto de varios estudios publicados en distintos artículos¹⁶. No obstante, merecen una mayor atención.

V. Su diario parisino (que aún no ha sido publicado y en el que Vicente dejó constancia de su viaje a la capital francesa con Sebastián Kerr en 1961) y su epistolario. El poeta ipagrense mantuvo un intenso intercambio epistolar con escritores de la talla de Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Sebastián Kerr, Pablo García Baena, etc. La mayor parte de dicho epistolario¹⁷, que se

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Véanse los siguientes artículos que versan sobre los dibujos de Vicente Núñez, así como sobre su faceta como crítico de arte: Antonio Luis Albás y de Langa, “Tres dibujos de Vicente Núñez”, *Anfora Nova*, 55-56 (2003), pp. 11-15; Antonio Luis Albás y de Langa, “Naturaleza muerta”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 57; Mercedes Valverde Candil, “Vicente Núñez: dibujos”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 167-182; Isabel Jurado Cabañes, “Vicente Núñez: recuerdos en el tiempo y aproximación a sus dibujos”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, crítico de arte y literatura. Textos de las III Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, pp. 39-45; Rafael Aguilera Baena, “Perfumes: hacia una interpretación de los dibujos de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, crítico de arte y literatura. Textos de las III Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez, op. cit.*, pp. 47-61; y Leonor María Martínez Serrano, “Vicente Núñez, o el ejercicio lúcido de la crítica de arte”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, crítico de arte y literatura. Textos de las III Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez, op. cit.*, pp. 63-86.

¹⁷ En la entrevista que Vicenta Márquez Núñez nos concedió en septiembre de 2017 en El Tuta, que transcribimos y recogemos como anexo en nuestra tesis, la sobrina del poeta asegura que se conservan cuatro cajas de cartas clasificadas por años. Junto a los escritores ya mencionados, existen también cartas de: Juan Carlos Mestre, Nicolás Ramos, Rafael Pérez Estrada, Rafael

conserva en la Fundación Vicente Núñez, permanece todavía inédito. Un estudio riguroso del mismo podría arrojar luz sobre la enigmática personalidad del aguilersense, así como sobre su propia concepción de la literatura en general y de la poesía en particular.

Los objetivos que nos proponemos al emprender el estudio de la obra poética de Vicente Núñez son los siguientes:

- Realizar una lectura atenta de toda la obra primaria de Vicente Núñez, así como de la crítica literaria existente en torno a la misma.
- Recopilar y procesar toda la bibliografía existente sobre de la vida y obra del escritor de Poley.
- Ubicar la producción del poeta ipagrense en el panorama de la literatura de la época, haciendo hincapié en su vinculación a la revista malagueña *Caracola* y al grupo cordobés *Cántico*.
- Realizar el estudio de cada uno de los poemarios de Vicente Núñez para determinar los rasgos genuinos de los mismos (*Elegía a un amigo muerto, Los días terrestres, Poemas ancestrales, Ocaso en Poley, Epístolas a los ipagrenses, Teselas para un mosaico, Sonetos como pueblos, Himnos a los árboles, La Gorriata y Rojo y sepia*).

Para el desarrollo y consecución de tales objetivos hemos articulado nuestra tesis en torno a seis capítulos. El primero de ellos aborda el estado de la cuestión y establece la metodología de trabajo que vamos a utilizar a la hora de llevar a cabo nuestra investigación. Existen diversos estudios sobre aspectos parciales de la creación literaria de Vicente Núñez. En esta línea, se encuentran los monográficos que se le han dedicado en las revistas *Bazar* (2), *Ánfora Nova* (55-56), *Renacimiento*

Ballesteros, María Victoria Atencia y su marido, Joaquín Bermúdez, Ricardo Sola, Pepe Valverde, entre otros.

(43-44), *Carmina* (1-2) y *Quaderni Ibero Americani* (2). Junto a ellos, merecen ser destacados los volúmenes *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez; El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez); El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999); El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra; El fervor y la melancolía. Los poetas de "Cántico" y su trayectoria; Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba; Vicente Núñez: parole come armi; El espacio vital y literario de Vicente Núñez; La realidad invisible;* y los *Textos de las I, II, III, IV, V y VI Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*. Dichos estudios han facilitado el acercamiento a la obra del escritor de Poley y han proporcionado claves que resultan esenciales para un conocimiento certero de su producción literaria.

Ahora bien, aunque se han realizado diversas investigaciones sobre el escritor de Poley, todavía carecemos de un estudio global de su obra poética que permita determinar cuáles son esos elementos temáticos y formales recurrentes en que confieren carácter unitario a su poesía y que hacen que su universo poético se conciba como un todo coherente y bien articulado. Y es que, a pesar de la heterogeneidad y el talante integrador que definen la producción poética de Vicente Núñez, plagada de resonancias, huellas y reminiscencias de escritores de las más variadas tradiciones literarias y filosóficas, y a pesar de la evolución estilística que va experimentando con el paso del tiempo, puede fácilmente detectarse una variada red de elementos temáticos y formales recurrentes en torno a los cuales se articula, y que son los que le aportan un carácter unitario. Precisamente esas temáticas y aspectos formales recurrentes son los que intentaremos descubrir a través de nuestra tesis, partiendo de un estudio pormenorizado de cada uno de sus poemarios

y de los análisis y juicios críticos realizados en torno a ellos. Dicho estudio, en el que también tendremos en cuenta las ideas contenidas en los sofismas y en los textos críticos y ensayísticos que puedan aportar información clave para la interpretación de su poesía, nos brindará la posibilidad de llegar a unas conclusiones sólidas sobre el universo poético del escritor ipagrense, que goza de una calidad literaria indiscutible.

En lo que atañe a la metodología de trabajo que emplearemos, conviene precisar que está básicamente fundamentada en criterios filológicos. En este sentido, atentos a las diversas disciplinas que la Filología convoca, tendremos en cuenta la relación de la obra con los contextos histórico, social, cultural y literario. Del mismo modo, recurriremos a la crítica literaria, la poética, la retórica, la hermenéutica, la estética de la recepción y la intertextualidad literaria.

El segundo capítulo se centra en la estela vital de Vicente Núñez. A través del mismo, llevaremos a cabo un recorrido por sus experiencias vitales más memorables que se infiltran con frecuencia en sus versos. Remontándonos a su infancia, recordaremos su paso por los colegios e internados de Cabra, Lucena, Málaga y Madrid. Igualmente, haremos referencia a su etapa universitaria como estudiante de Derecho en la Facultad de Granada; a sus milicias en Ronda (localidad en la que conoció a Pedro Pérez-Clotet, a Carlos Barral y a Antonio Gala, y donde se intensificó su admiración por Rilke, que ejerció una importante influencia en su obra, sobre todo en *Himnos a los árboles*); al período de colaboración en la revista malagueña *Caracola*; a su contacto y amistad con el grupo *Cántico*; a su asistencia a la tertulia literaria que se celebraba en la casa de Salvador Blasco y que le brindó la posibilidad de conocer a relevantes personalidades del momento, incluido el propio Vicente Aleixandre; a su viaje por Europa con Sebastián Kerr; a sus intercambios

epistolares con varios miembros del Grupo poético del 27 (Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y Emilio Prados); a la conmoción que supuso para él la muerte de su madre, que lo sumió en un silencio literario prolongado durante más de veinte años; a su breve y decepcionante aventura madrileña; y a su regreso definitivo a Aguilar de la Frontera en diciembre de 1959.

También aludiremos a la aparición de sus distintos poemarios; a los múltiples reconocimientos que recibió (Premio Nacional de la Crítica por *Ocaso en Poley*, Hijo Predilecto de Aguilar de la Frontera, IV Premio Creadores Cordobeses, otorgado por la Diputación de Córdoba, Fiambrera de Plata y Medalla de Oro, concedidas por el Ateneo de Córdoba, Medalla de Plata, por la Junta de Andalucía, Premio “Góngora”, la más alta distinción de las letras andaluzas, candidato al Premio Príncipe Asturias de las Letras en 1993, Corregidor Mayor y Perpetuo de la Poesía Española, y denominación “Vicente Núñez” al Instituto de Secundaria y Bachillerato de Aguilar de la Frontera); a las insignes personalidades que acudían a visitarlo a su pueblo natal para disfrutar de su presencia y de su animada conversación (Carmen Romero, José María Aznar, Pablo García Baena, entre otros); a sus largas estancias en El Tuta, taberna ubicada en la Plaza Octogonal que se convirtió en su segundo hogar y en centro de peregrinación para sus admiradores; a sus rutinas y hábitos cotidianos desde que se levantaba hasta que se despedía de la noche; y a su fallecimiento, con la música de María Callas de fondo, que dejó un vacío inmenso en los corazones de todas las personas que formaron parte de su círculo más íntimo. Cerraremos este segundo capítulo con una semblanza de la enigmática personalidad de Núñez y con una descripción que el propio Vicente hizo de sí mismo, así como con una reflexión acerca de la estrecha interrelación existente entre su vida y obra. A menudo, su

poesía se nutre de sus experiencias vitales, de ahí que no pueda entenderse al margen de las mismas.

En el tercer capítulo, abordaremos el estudio del contexto histórico, político, económico, social y cultural de la época en que le tocó vivir al poeta ipagrense. Vicente Núñez nació y vivió en el siglo XX, un período muy convulso en lo que a acontecimientos de diversa índole se refiere. Sin lugar a dudas, el hecho más dramático de la centuria fue la sangrienta y demoledora Guerra Civil, que dejó el país dividido en dos bandos difícilmente reconciliables (vencedores y vencidos), así como las consecuencias devastadoras de una larga posguerra, marcada por la dictadura de Franco, el hambre, la miseria, la crueldad, la difícil convivencia, el rencor, la violencia, las torturas, los asesinatos, las persecuciones, los encarcelamientos, la represión, la ausencia de libertades, el exilio de buena parte de los intelectuales de nuestro país, el control absoluto en todos los sentidos y la censura férrea. En aquellos momentos, España se hallaba inmersa de lleno en un lamentable estado de terror que los militares, la Iglesia católica y Franco se esforzaron por mantener hasta el último instante posible.

La censura coartó la libertad de expresión e impidió que se conociesen las principales manifestaciones culturales y artísticas de los países extranjeros y de los exiliados republicanos, que se vieron obligados a refugiarse fuera de las fronteras de su patria por temor a las represalias que pudieran sufrir por haber apoyado al bando de los vencidos. Sin embargo, la censura fue mitigándose progresivamente en la década de los sesenta, momento en que asistimos a una cierta apertura a Europa y al mundo. Tras la muerte de Franco, en 1975, durante la etapa de la transición a la democracia, gracias a la encomiable labor del Rey Juan Carlos I de Borbón y del político Adolfo Suárez y, más tarde, de la mano de Felipe González y de José María

Aznar, durante el período de consolidación de la democracia, la situación cambió considerablemente, y España comenzó a dar sus primeros pasos hacia la modernidad. A lo largo de estos años, se llevaron a cabo importantes reformas militares, económicas y sociales que contribuyeron de una forma decisiva a mejorar la situación. A finales del siglo XX, era un país moderno y avanzado, que había logrado superar su período más oscuro y que se hallaba disfrutando del denominado Estado del Bienestar. A este respecto, cabe destacar que la evolución política, social, económica y cultural que había experimentado nuestro país desde la muerte de Franco era impresionante.

El cuarto capítulo, por su parte, se adentra en el contexto literario en que se fraguó la obra del escritor de Poley. Antes del estallido de la Guerra Civil, la poesía española vivía uno de sus momentos de máximo esplendor, que José Carlos Mainer ha denominado como Edad de Plata. No obstante, tras el conflicto bélico, el panorama poético español experimentó un cambio radical, dado que muchos escritores partieron al exilio y otros perdieron la vida durante la guerra o poco tiempo después, lo que supuso un empobrecimiento para el mundo de las letras, en general, y de la poesía, en particular. Siguiendo la nomenclatura del crítico Dámaso Alonso, la poesía española de la década de los cuarenta se puede agrupar en dos grandes tendencias: la poesía arraigada, representada por autores afines y conformes con la situación sobrevenida, que encuentran su cauce de expresión en las revistas *Escorial* y *Garcilaso*; y la poesía desarraigada, a la que se aferran los poetas que no se sienten identificados con la nueva España. Para estos últimos, que se agruparon sobre todo en torno a la revista *Espadaña*, el mundo es un caos y la poesía, una herramienta de búsqueda del orden.

En medio de ese panorama de la poesía española, que resultaba poco alentador, surge el grupo cordobés *Cántico*. Este se hallaba integrado por una serie de jóvenes amigos que convergen a mediados de los años cuarenta del siglo XX (los poetas Ricardo Molina, Juan Bernier, Pablo García Baena, Julio Aumente y Mario López, y los pintores Miguel del Moral y Ginés Liébana), todos ellos unidos por sus inquietudes literarias, su amor a la palabra, a la poesía, al arte, a la belleza y a la vida. El grupo como tal se constituye hacia 1943. No obstante, Guillermo Carnero, en la segunda edición de su conocido estudio sobre el grupo cordobés¹⁸, incluye también a Vicente Núñez como miembro de *Cántico*, aunque su incorporación fue más tardía. De hecho, el tercer Congreso Internacional de Poesía, celebrado en Santiago de Compostela en 1954, fue el punto de encuentro entre Vicente y el grupo *Cántico*. A partir de ese momento, se fragua la amistad y se intensifican los lazos de unión entre el poeta ipagrense y los miembros del mencionado grupo.

Los poetas de *Cántico* son cultistas y herederos del modernismo simbolista, español y europeo: André Gide, Paul Claudel, cierto Rilke, Juan Ramón Jiménez y varios poetas del 27 (Lorca, Cernuda, Vicente Aleixandre). Asimismo, se hallan en deuda con los poetas españoles del Siglo de Oro (sobre todo con Luis de Góngora y San Juan de la Cruz) y con Gustavo Adolfo Bécquer. Precisamente, como apunta Fernando Ortiz, uno de sus principales valores radica en haber actuado de “eslabón que transmitirá la herencia del modernismo y del 27 a las generaciones posteriores”¹⁹. Son muchos los rasgos comunes que unen a Vicente Núñez y a *Cántico*: la búsqueda de la belleza a través de la palabra, la admiración hacia los poetas del Siglo de Oro, el empleo de un léxico preciso, la adjetivación abundante y

¹⁸ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, 2009.

¹⁹ Fernando Ortiz, *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Calle del Aire, 1981, p. 21.

sugerente, la sensorialidad, el deseo de inmortalizar espacios de la geografía andaluza (principalmente de la provincia de Córdoba), por citar tan solo algunos ejemplos. Sin embargo, aunque Núñez recibe la influencia de los miembros de *Cántico*, el poeta de Poley logra imprimir a su obra un sello muy personal y original. Por tanto, podemos afirmar que bebe de la fuente de *Cántico*, pero su estilo posee una marcada singularidad, pues logra crear un universo poético propio, en el que se vislumbran múltiples influencias, aunque perfectamente tamizadas.

El quinto capítulo de nuestra tesis está destinado a rastrear las influencias que recibe la obra literaria de Vicente Núñez. No cabe duda de que el escritor ipagrense era una persona muy culta y erudita, que atesoraba una inmensa sabiduría, además de un ávido lector, como evidencia su biblioteca personal, un auténtico tesoro en el que se dan cita numerosos libros de múltiples y variados autores y temáticas. Resulta evidente que esas lecturas, atentas y provechosas, quedaron plasmadas de algún modo en su creación literaria. Ahora bien, consiguió assimilarlas y personalizarlas con suma maestría, de ahí que en algunas ocasiones resulte complicado identificar las fuentes. En primer lugar, procuraremos agrupar esas influencias por tradiciones literarias y filosóficas: española, grecolatina, hispanoamericana, anglosajona, francesa, alemana, italiana, austríaca, danesa, entre otras. Acto seguido, concretaremos los autores, las obras y las composiciones poéticas que han influido en cada uno de sus poemarios.

Asimismo, aludiremos a su tendencia a encabezar sus obras, e incluso sus poemas, con citas de autores de las más diversas tradiciones, a veces conservando su lengua original. Dichas citas, aparte de llamar la atención sobre tradiciones literarias y filosóficas distintas, son claves a la hora de interpretar las obras en las que se insertan. En líneas generales, podemos decir que en la poesía de Núñez se

aprecian huellas del Clasicismo, el Barroco, el Romanticismo, el Simbolismo, el Modernismo y el Vanguardismo. Epicuro, Catulo, Horacio, Ovidio, San Agustín, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo, Bécquer, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Pablo García Baena, Rubén Darío, Pablo Neruda, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Valéry, Rimbaud, Foucault, Jean Baudrillard, Wordsworth, Coleridge, Byron, Keats, Ezra Pound, Eliot, Hölderlin, Novalis, Rilke, Leopardi, Kavafis, por citar ejemplos representativos, son insignes escritores que animan los versos de Vicente Núñez.

En el sexto capítulo, el más extenso de todos, llevaremos a cabo un análisis pormenorizado de cada uno de los poemarios de Núñez, atendiendo a los temas y elementos recurrentes en los mismos, la métrica, el tono, los rasgos estilísticos más relevantes, las influencias que reciben, las opiniones vertidas por diversos críticos en torno a dichos libros, entre otros aspectos de interés. A la hora de realizar nuestro análisis, nos basaremos en el volumen de Miguel Casado²⁰, que recopila toda la obra poética de Vicente Núñez teniendo en cuenta el orden cronológico de su publicación. En este sentido, *Rojo y sepia*, su obra póstuma, que vio la luz en 2007, aparece en último lugar, aunque fue compuesta en 1987. Casado incluye también, bajo la denominación de “Otros poemas”, “Otros poemas, 2”, “Otros poemas, 3”, y “Poblaciones”, una serie de composiciones poéticas que no figuran en ninguno de los poemarios del escritor de Poley y que tendremos presentes en nuestro estudio.

Tras el comentario de todos los poemarios de Vicente Núñez, culminaremos nuestra tesis con unas conclusiones que nos brindarán la posibilidad de determinar cuáles son los temas y elementos formales recurrentes en el universo poético del

²⁰ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía*, ed. Miguel Casado, Madrid, Visor, 2008.

escritor ipagrense. Estos dotan de coherencia y unidad a su poesía, y permiten que esta, a pesar de su heterogeneidad y eclecticismo (fruto de las múltiples tradiciones literarias y filosóficas que confluyen en ella), se conciba como un todo bien articulado, en el que cada palabra se halla perfectamente seleccionada y en el que nada obedece al azar.

En lo que atañe a los temas predilectos que se vislumbran en la poesía de Núñez, el amor, la vida, la muerte y la poesía van a desempeñar un rol esencial, e incluso llegan a identificarse. Junto a ellos, figuran: la obsesión por el paso del tiempo, en la que a menudo se aprecia la impronta de Quevedo; la idea del eterno retorno, que implica un regreso al pasado, a la infancia y a la juventud, esos paraísos perdidos que tanto añora y a los que anhela volver una y otra vez; la búsqueda de la esencia del ser, que se logra en soledad, mediante una vida austera, en contacto directo con la naturaleza, en una suerte de comunión panteísta con la misma. A propósito de la naturaleza, conviene precisar que esta, lejos de ser mero escenario, se hace partícipe de los sentimientos del sujeto lírico y viene a ser un reflejo de su estado anímico. El mundo natural y los seres arbóreos simbolizan la pureza, la inocencia, la plenitud, la eternidad, de ahí que el yo poético desee fundirse con la naturaleza, identificarse con los árboles, seres que han logrado escapar de la dispersión del ser que afecta a los humanos.

Con respecto a los elementos recurrentes en su universo poético, mencionaremos los siguientes: el predominio del verso libre, que le proporciona una mayor libertad a la hora de dar rienda suelta a sus sentimientos y reflexiones, la polimetría y la preferencia por el alejandrino y los versos de larga extensión, rasgo que comparte con el grupo *Cántico*; la riqueza léxica y la combinación de cultismos y términos populares; la abundancia de adjetivos y la descripción minuciosa, de

estirpe azoriniana; el uso de imágenes y metáforas sorprendentes, que embellecen la expresión; la importancia de la sensorialidad, que se manifiesta en el interés por captar todo tipo de imágenes, sonidos, olores, texturas y sabores, así como en la recurrencia a la sinestesias; el empleo de una sintaxis latinizante y del hipérbaton, fruto de su admiración por Góngora y el barroco; las aliteraciones, anáforas y paralelismos, que dotan de ritmo y musicalidad a sus composiciones poéticas, al mismo tiempo que traducen las obsesiones, los miedos y las preocupaciones del sujeto lírico; el tono reflexivo y melancólico, tras el que se oculta un hedonista que abraza la filosofía epicúrea, en la que el dolor es consustancial a la vida, en la medida en que la ausencia de dolor solo es posible en la muerte; Aguilar de la Frontera como epicentro, por su intento de inmortalizar su pueblo natal con sus denominaciones romana, Ipagro, y árabe, Poley; las alusiones a otras manifestaciones artísticas (pintura, música, arquitectura, escultura y cine); la inclusión en sus poemarios de citas de autores de distintas épocas, tradiciones y lenguas; etc.

Sin lugar a dudas, nos hallamos ante una obra muy original y de una calidad literaria indiscutible. Precisamente, Noelia Barberá Pascual ha hecho referencia a la singularidad como nota característica de la creación del poeta ipagrense pese a la confluencia de múltiples tradiciones en la misma:

Su universo es reconocible, siempre fiel a sí mismo, pero de ninguna forma redundante; más bien al contrario, en cada libro, en cada poema, incluso en cada verso, se nos plantean nuevas situaciones que desbordan todo afán taxonómico, como corresponde a una poética de procedencias múltiples y

tradiciones plurales, que se unifican sin perder su riqueza en este autor que signa y personaliza todas esas fuentes de las que mana su poesía²¹.

Esto explica que haya traspasado las fronteras espaciales y temporales, y haya adquirido la categoría correspondiente a un clásico de la literatura, así como que Vicente Núñez sea considerado por Miguel Casado como un autor de culto y un referente obligado en la literatura española del siglo XX, directamente emparentado con los grandes escritores de la literatura occidental. No en vano, a juicio de Celia Fernández, es “una de las personalidades más atractivas e interesantes de las letras andaluzas y españolas de la segunda mitad del siglo XX”²², opinión que también comparte Luis Jiménez Clavería, quien lo considera “uno de los más grandes poetas españoles del siglo XX”²³, así como Francisco Ruiz Noguera, que califica su obra “de referencia imprescindible en la poesía española del siglo XX”²⁴ y alude a “su capacidad para permanecer por encima de circunstancias y de modas, e ir ganando con el tiempo”²⁵.

²¹ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, op. cit., p. 92.

²² Celia Fernández Prieto, en el prólogo a *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, op. cit., p. 9.

²³ Luis Jiménez-Clavería, “La poética de la comunicación”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, op. cit., p. 121.

²⁴ Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, op. cit., p. 148.

²⁵ *Id.*, p. 153.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A lo largo de los años, se han llevado a cabo incursiones parciales en determinados aspectos de la vida y obra de Vicente Núñez que han contribuido a esclarecer los perfiles de su propia figura, así como las señas de identidad que caracterizan su universo literario y artístico. En esta línea, se sitúan los números monográficos centrados en el escritor ipagrense que vieron la luz en las revistas que especificamos a continuación: *Bazar* (1995), *Ánfora Nova* (2003), *Renacimiento* (2004), *Carmina* (2006) y *Quaderni Ibero Americani* (2012).

En *Bazar*, Elena Barroso, Carlos Castilla del Pino, Francisco Chica, Miguel Casado, Francisco Javier Torres, Rafael Pérez Estrada, Antonio Garrido Moraga, Francisco Ruiz Noguera, Carlos Gurméndez, Juan Manuel García Manzano y Luis Antonio de Villena abordan, entre otros, los siguientes aspectos: la modernidad de la poesía de Núñez, su enigmática personalidad, la originalidad de su obra, su poesía como espacio personal, la presencia de la naturaleza en su creación y el valor de la misma en sus *Himnos a los árboles*, los rasgos de oralidad que se entreveran en su escritura, una aproximación a su labor como crítico, a su prosa y a sus sofismas, y algunas notas biográficas de interés.

Desde las páginas de *Ánfora Nova*, que tiene como objetivo prioritario homenajear y reivindicar la figura del escritor ipagrense (mediante reseñas, semblanzas, poemas y textos narrativos), Antonio Luis Albás y de Langa, Manuel Gahete, Juana Castro, Francisco Bejarano, Antonio Moreno Ayora, Antonio Varo Baena, Francisco Javier Torres y Noelia Barberá Pascual, entre otros muchos, inciden también en cuestiones de diversa índole: un acercamiento a tres de sus dibujos más emblemáticos; sus dotes como recitador; la estrecha vinculación de

Núñez a Aguilar de la Frontera; su particular concepción del cine y de la Literatura; la unión de lo culto y lo popular en su obra; la contraposición de literatura y vida en el vate de Poley; el carácter metaliterario e intertextual de su poesía, junto a su diversidad, versatilidad y heterogeneidad; la presencia de la muerte en todos sus escritos; y el tiempo como pilar esencial de la obra del escritor aguilareense, así como su concepción cíclica de la vida y del universo.

En el marco de la revista *Renacimiento*, se dan cita Alfredo Valenzuela, Pablo García Baena, Ginés Liébana, Aquilino Duque, Rafael Pérez Estrada, Francisco Bejarano, Ana Rossetti, Juana Castro, Luis Antonio de Villena, Vicente Tortajada, Juan Lamillar, Olvido García Valdés, Antonio Luis Albás y de Langa, Miguel Casado, Francisco Ruiz Noguera, María Rosal, Francisco Javier Torres, Juan Antonio González Iglesias y Noelia Barberá Pascual. Entre las claves que aportan para entender mejor la creación de Núñez y su personalidad conviene destacar su relación epistolar con Cernuda y Emilio Prados, así como su pasión por la filosofía y por Ciorán; sus prosas (muchas de las cuales vieron la luz en *Caracola* y en *Cántico* y que fueron recopiladas posteriormente por Francisco Javier Torres en *El suicidio de las literaturas*); el humor y la ironía en sus aforismos; las imágenes y las sensaciones que inundan sus versos; su juventud malagueña y su elegancia innata; su concepción de la poesía como ramera, como derrota personal, como fracaso vital; su capacidad para enganchar al auditorio cuando recitaba sus propios poemas; su extraordinario dominio del lenguaje, que le permitía seleccionar en cada momento la palabra exacta; el Tuta como lugar de encuentro al que acudían múltiples personalidades para disfrutar de la compañía de Vicente (Luis Antonio de Villena, Fernando Delgado, María Rosal, Fernando Ortiz, Antonio Varo Baena, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Pablo García Baena, Carlos Castilla del Pino, Celia

Fernández, entre otros); la excelencia de su poesía; su estancia en París a comienzos de los sesenta, su capacidad para atrapar las ciudades en una palabra y su consideración de Aguilar como epicentro en torno al cual construyó su mundo real y poético; su afición al cine, a la música y a la literatura; la huella cubista que se vislumbra en sus dibujos; su consideración de “poeta de culto” y la diversidad de influencias que recibe su obra literaria; sus inicios como poeta durante su etapa universitaria en Granada y durante su estancia en Málaga, vinculado a la revista *Caracola*; su poesía más meditativa y trascendental, representada por sus *Epístolas* y sus *Himnos*; la conjunción de cristianismo y de erotismo antiguo en algunas de sus composiciones poéticas, como ocurre en *RESURRECCIÓN*, de *Ocaso en Poley*; y su particular concepción de la muerte, tema que goza de una relevancia capital en toda su obra.

La revista *Carmina*, por su parte, incluye unos poemas inéditos de Vicente Núñez: *LA PRIMAVERA* y *POEMA EN RE*, así como la traducción al francés por Claude Dubois de seis de sus composiciones poéticas, las cuales figuran bajo la denominación de *Poblaciones (Populations)*. En lo que respecta al monográfico de *Quaderni Ibero Americani* (que recoge versos y aforismos de Núñez, así como composiciones de Pablo García Baena, María Victoria Atencia, Rafael Ballesteros, Francisco Ruiz Noguera, Juan Carlos Mestre, Manuel Gahete y Rafael Inglada), Marina Bianchi, Fernando Ortiz, Francisco Chica, Miguel Casado, Leonor María Martínez Serrano y Francisco Javier Torres reflexionan sobre asuntos de vital importancia a la hora de acercarse al mundo literario del escritor aguilareense, tales como: el papel del silencio, la verdad y la mentira en su obra; su abrazo a la posmodernidad; la presencia de Ipagro, Poley y Aguilar de la Frontera en sus poemas; su condición de poeta de la memoria, de lo transitorio, de la amistad y de la

lucidez; el conflicto entre la geometría y el cuerpo, entre forma y materia, entre el arte y la vida, en su poema PLAZA OCTOGONAL; la evolución estilística de su obra, la relación entre poesía y filosofía, así como su consideración de autor universal; y las abundantes publicaciones sobre el vate de Poley que han visto la luz después de su fallecimiento (*El suicidio de las literaturas; El vehemente, el ermitaño; Rojo y sepia; Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista*, entre otras, en las que ahondaremos más adelante).

Con ese mismo propósito de contribuir a un esclarecimiento de la vida y obra del escritor ipagrense, se celebra en Córdoba, los días 29 y 30 de octubre de 2007, el *I Congreso Nacional sobre Vicente Núñez* (organizado por la Fundación que lleva el nombre del poeta), que dio como fruto la publicación *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista*, edición que corrió a cargo de Celia Fernández Prieto y que apareció en 2009. Mediante las páginas que conforman este interesante estudio, la propia Celia Fernández, junto a Pablo García Baena, Carlos Castilla del Pino, Luis Antonio de Villena, Miguel Casado, Noelia Barberá Pascual, Juana Castro, Luis Jiménez-Clavería, Juan Lamillar, Juan Carlos Mestre, Vicente Luis Mora, Francisco Ruiz Noguera, Francisco Javier Torres y Mercedes Valverde Candil, tratan aspectos esenciales de la biografía y de la creación literaria y artística de Núñez: una semblanza del mismo que hace hincapié en su personalidad carismática; su vinculación al grupo *Cántico*, su consagración como poeta gracias a *Ocaso en Poley* y su dedicación a los sofismas en los años finales de su vida y de su carrera literaria; origen y rasgos característicos de los sofismas o aforismos; el valor de la naturaleza en toda su producción poética; *Los días terrestres* como reflejo de una historia que transcurre en el tiempo y que, mediante el recuerdo desde un presente triste, evoca la infancia y la adolescencia; el Vicente poeta, el prosista, el de los sofismas y el de

la comunicación (como gran conversador); el amor y la poesía como temas cruciales en su obra; sobre su capacidad a la hora de proponer el retorno a la primera y compleja unidad del ser poético con el universo; la estética fragmentaria del ipagrense; una poesía que toma como centro el lenguaje; su vinculación a los grandes poetas de la literatura occidental moderna (Coleridge, Wordsworth, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Pound, Eliot, Rilke...); y sobre la relación poesía-dibujo en Vicente como dos artes que se ponen en correspondencia y que le permiten canalizar su exceso de sensibilidad.

Además de los monográficos de las revistas mencionadas y junto al volumen que surgió a raíz del *I Congreso Nacional sobre Vicente Núñez*, existen diversas publicaciones que han brindado la posibilidad de dignificar el universo literario y artístico del escritor ipagrense, así como de facilitar un acercamiento tanto a su obra como a su vida. En este sentido, no podemos olvidar la inclusión del vate de Poley en *El fervor y la melancolía. Los poetas de "Cántico" y su trayectoria*, cuya edición, a cargo de Luis Antonio de Villena, vio la luz en 2007, y en la segunda edición de *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, publicada en 2009 y en la que Guillermo Carnero se decantó por incorporar a Vicente Núñez dentro del grupo *Cántico* (mientras que en la edición de 1976 de dicho libro había prescindido de él). Del mismo modo, Rosa Luque Reyes en *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, que data de 2011, introdujo una interesante entrevista al escritor de Aguilar de la Frontera que aporta importantes datos sobre el día a día del ipagrense, así como sobre su propia concepción de la poesía y su relación con la misma.

Aparte de los libros a los que hemos hecho referencia, habría que incidir también en la aparición en 2003 de *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica*

literaria, 1952-1999), cuya edición e introducción fue preparada por Francisco Javier Torres. Esta obra resulta de vital importancia para conocer los textos críticos y ensayísticos de Vicente Núñez, que habían sido previamente publicados en *Caracola, Cántico, Ínsula, Revista Omeya de Córdoba*, entre otras, y que en este volumen aparecen ordenados cronológicamente. Un año más tarde, en 2004, ve la luz *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, que incluye ocho textos críticos de Miguel Casado sobre la obra del vate de Poley y una entrevista, denominada “El castillo de arena”. Este libro, que tiene como objetivo primordial contribuir a la difusión y al estudio de la creación literaria de Núñez, arroja luz sobre cuestiones de naturaleza diversa: algunas claves para entender mejor las *Cinco epístolas a los ipagrenses*; sobre la tristeza, la melancolía y la nostalgia que rezuman sus versos, marcados por la pérdida en el presente; el ser, la desnudez, la soledad y el canto a la llegada de la muerte en *Himnos a los árboles*; las citas que encabezan los libros de Vicente y que abren direcciones de lectura; el amor y la muerte, la tristeza y la alegría, la soledad y la naturaleza en su poesía; la presencia de la tradición española y la apertura a las literaturas extranjeras en la obra del aguilareense; su concepción de la poesía como muerte en vida; las relaciones entre palabra y verdad, y el pensamiento contradictorio de Núñez en los sofismas; y el carácter abierto de sus poemas. Por otro lado, la publicación de los volúmenes *Poesía y sofismas I. Poesía y Poesía y sofismas II. Sofismas*, en 2008 y 2010 respectivamente, de cuya edición e introducción se hizo cargo Miguel Casado, han facilitado una mayor difusión de la creación poética y de los sofismas del escritor ipagrense. Además, las introducciones de ambas obras recogen algunas claves fundamentales para contar con un conocimiento más certero del universo literario del vate de Poley.

El estudio más completo hasta la fecha es el libro *Vicente Núñez: parole come armi*, de la profesora universitaria italiana Marina Bianchi. Dicho libro, publicado en 2011, está inspirado en la tesis doctoral que lleva el mismo título y que fue realizada por su autora en 2008. Bianchi lleva a cabo un recorrido por la vida y obra de Vicente Núñez, centrándose en aspectos como el hombre y el poeta (la experiencia humana real y aquella ficticia contada en su obra), Aguilar como epicentro, el contexto literario (la relación con el grupo *Cántico* y el intercambio epistolar con poetas del Grupo poético del 27), la poética de Núñez (basada en el silencio y en el mensaje oculto de lo no dicho), su itinerario poético (atendiendo al orden cronológico de su publicación y a la relación entre vida y poesía), la esclavitud del verso, el regreso a la oralidad mediante los sofismas, la palabra como engaño en los aforismas, la filosofía de Núñez, la falsedad de su lenguaje, la publicación póstuma de *Rojo y sepia*, entre otros. La principal aportación de la profesora italiana radica en su estudio minucioso de los sofismas del ipagrense, que facilita claves imprescindibles a la hora de descifrarlos, sobre todo en lo que atañe al juego de verdad y mentira que subyace tras ellos.

Dos años después del libro de Bianchi, en 2013, aparece *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, a cargo de Antonio Varo Baena, que recopila casi todos sus escritos sobre el escritor de Aguilar de la Frontera. Varo Baena trata de interpretar las interrelaciones existentes entre la vida y obra de Vicente a través de su poesía, del conocimiento que tiene de su persona y de la reflexión sobre su vida, partiendo de la convicción de que a menudo su espacio vital y literario se confunden, y de que su poesía es una metáfora de su vida. Asimismo, el crítico mencionado alude a *Rojo y sepia* como un recorrido fotográfico por la vida de Núñez mediante imágenes que, aparte de transmitir la sensación de inmovilidad, reflejan su evolución

vital. Del mismo modo, insiste en la presencia de Ipagro en la poesía de Vicente (pues su pueblo lo marcó mucho), en el éxodo al interior de sí mismo, en su relación y amistad con Vicente (al que considera su maestro poético), en su silencio literario, en la inspiración cioriniana de sus aforismos, en su capacidad de ironía, en la constante referencia a la muerte en su poesía, entre otros aspectos.

En 2016, vio la luz *La realidad invisible*, libro que conjuga con una gran maestría palabra e imagen, versos y fotos, puesto que incluye textos de Vicente Núñez seleccionados por Juan Carlos Mestre, fotografías de José Antonio Robés y tres ensayos de Miguel Casado. Estos últimos reflexionan sobre cuestiones trascendentales: la consideración del escritor ipagrense de que la verdadera poesía es aquella que desbordaba lo ya conocido y dominado; la presencia de elementos descriptivos, el juego con el léxico de la arquitectura, los artificios constructivos y el conflicto entre vida y geometría en el poema PLAZA OCTOGONAL; la consolidación de la lengua de Núñez como espacio autónomo, la musicalidad de sus versos, los continuos diálogos y referencias de sus textos, y la relevancia del silencio, de lo no dicho; la versatilidad de su poesía, plagada de paradojas y contradicciones; los sofismas como textos concisos, como razonamientos de apariencia lógica, pero de contenido falso, y el juego entre verdad y mentira en los mismos; la escritura aforística y la negación de la escritura (el sofisma como antiescritura y como oposición a la escritura); y la importancia del silencio en los sofismas.

Con el espíritu de acercar la figura del vate de Poley a un público más amplio y con el deseo de mantener vivo su legado y esclarecer los múltiples matices de su obra, vienen celebrándose desde el 2011 en Aguilar de la Frontera y con carácter anual²⁶ las *Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*.

²⁶ Desde 2011, estas jornadas se han celebrado año tras año, excepto en 2012.

Estas, organizadas por la Fundación Vicente Núñez y por el Centro del Profesorado Priego-Montilla, se centran cada año en un aspecto concreto de la creación del ipagrense y dan como resultado un libro que recoge los textos de los conferenciantes que intervienen en cada ocasión y de cuya edición se ocupa Leonor María Martínez Serrano. Así, las *I Jornadas* llevaban por título *Vicente Núñez, patrimonio vivo de Aguilar de la Frontera*. En ellas, se dieron cita Pablo García Baena, Celia Fernández Prieto y Miguel Casado, quienes aludieron a Vicente Núñez como poeta de *Cántico*; al carácter versátil, complejo e innovador de su obra polidébrica y discontinua; y a la naturaleza fragmentaria del sofisma, que cuenta con una carga filosófica importante. Las *II Jornadas*, denominadas *Vicente Núñez, poeta universal*, reunieron a Francisco Ruiz Noguera, Marina Bianchi y Antonio Portela Lopa, que reflexionaron sobre los inicios del poeta y su vinculación a la revista malagueña *Caracola*; el silencio de su palabra; y la presencia del cine en su obra. Las *III Jornadas*, *Vicente Núñez, crítico de arte y literatura*, congregaron a Francisco Javier Torres Avilés, Isabel Jurado Cabañes y Rafael Aguilera Baena, que se adentraron en la faceta de crítico literario y de arte; así como en la exégesis de algunos dibujos inéditos del autor ipagrense. En las *IV Jornadas*, *Vicente Núñez y la felicidad*, Juan Antonio González Iglesias y Antonio Portela Lopa rastrearon la romanidad que se vislumbra en la poesía y en la persona de Núñez, y definieron al poeta ipagrense como un andaluz epicúreo. Las *V Jornadas*, *Lo femenino en el universo literario de Vicente Núñez*, contaron con la presencia de tres mujeres muy cercanas al vate de Poley: Carmen Calvo Poyato, María Rosal Nadales y Olvido García Valdés. Las tres rememoraron algunas experiencias vividas junto al célebre escritor, abordaron la presencia de lo femenino en la obra del ipagrense, se refirieron al papel de la Ramera en su poesía y leyeron poemas en los que late con fuerza lo

femenino. En las VI y últimas *Jornadas* celebradas hasta la fecha, *Espacio y geografías del ser en Vicente Núñez*, intervinieron como conferenciantes Beatriz Martínez Serrano, Manuel Molina González y Antonio Varo Baena, quienes realizaron un recorrido por el tratamiento del espacio en toda la obra poética del vate de Poley; leyeron y comentaron poemas en los que el espacio juega un rol esencial; y aportaron una lectura sartreana de *Himnos a los árboles*.

Ahora bien, a pesar de la diversidad de publicaciones existentes en torno al universo literario y artístico de Vicente Núñez, aún no se ha realizado un estudio minucioso de su obra poética completa. Eso es precisamente lo que aspiramos a lograr mediante la presente tesis, un análisis riguroso de cada uno de los poemarios del vate de Poley, ordenados cronológicamente. De este modo, podremos comprobar cómo, pese a la diversidad, el eclecticismo, la heterogeneidad, la variedad de influencias que recibe y la evolución que va experimentando con el paso del tiempo, hay una serie de temas y elementos recurrentes que le proporcionan coherencia y unidad. En cada poemario, nos detendremos en los temas predominantes, la estructura, la métrica, los principales rasgos retórico-estilísticos y las influencias que se aprecian. Así, al finalizar el comentario exhaustivo de todas las obras poéticas, dispondremos de la información necesaria para llegar a unas conclusiones sólidas sobre los principales temas y elementos en torno a los cuales se articula el universo poético de Vicente Núñez, caracterizado por un marcado sello personal y por su capacidad para asimilar fructíferamente las más diversas tradiciones literarias antiguas y modernas, españolas y europeas, esas que hacen que sus versos se tiñan de púrpura extranjera y que su poesía aúne con una singular maestría tradición y modernidad.

A la hora de realizar nuestro estudio, recurriremos a una metodología de trabajo de base filológica. A través de un análisis lingüístico-filológico, trataremos de desentrañar el significado de los textos que conforman la obra poética de Vicente Núñez para poder extraer de ellos toda su riqueza. Nos decantamos por un análisis global, que, según Rafael Cano Aguilar, debe incluir “desde los aspectos menores de la fonía que el texto parece traslucir a través de su organización gráfica a las distintas significaciones que en él puedan hallarse, pasando por todos los aspectos de su configuración gramatical y léxica”²⁷. Del mismo modo, consideraremos la relación de la obra con los diferentes contextos (histórico, político, económico, social, cultural y literario). Asimismo, tendremos en cuenta la crítica literaria, la poética, la retórica, la hermenéutica, la estética de la recepción y la intertextualidad literaria. No podemos obviar que, como recuerda Cano Aguilar, “para el filólogo, el texto siempre remite a otros textos, bien como eslabones ejemplificadores de la evolución de una lengua, o bien porque haya que recurrir a ellos para poder entender el texto que se está analizando”²⁸.

Uno de los rasgos más significativos de la obra de Núñez es su apertura a múltiples lecturas e interpretaciones, de manera que, en palabras de Fernando Romo Feito, “cada lectura escribe un nuevo texto”²⁹. El escritor ipagrense era plenamente consciente de que el texto literario, como ya apuntaba Wolfgang Iser, debe “concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa”³⁰. A juicio de Iser, tan solo estimulando la imaginación del lector, puede el autor lograr

²⁷ Rafael Cano Aguilar, *Introducción al análisis filológico*, Madrid, Castalia, 2000, p. 24.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Fernando Romo Feito, *Hermenéutica, interpretación, literatura*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 227.

³⁰ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 216.

implicarlo “y llevar así a cabo las intenciones del texto”³¹. Partiendo de la afirmación que el propio Vicente Núñez realizó en uno de sus sofismas: “Cualquier lectura de un texto es válida. Excepto la de su autor”³² (con esta afirmación categórica sugería, según Casado, “que, si todas las lecturas son posibles, ninguna es mejor que las otras”³³), concederemos una gran relevancia al lector y, por consiguiente, a la estética de la recepción (o “Rezeptionsästhetik”), una de las corrientes de investigación literaria que ha gozado de más difusión y que, como recuerda Arnold Rothe, “ha tomado por objeto la relación entre texto y lector”³⁴.

Un poeta muy apreciado por Núñez, el francés Paul Valéry, había proferido a propósito de su propia obra lírica, caracterizada por el hermetismo, unas palabras muy similares a las del vate de Poley: “Mes vers ont le sens qu’on leur prête”³⁵ (“Mis poemas tienen el sentido que se les dé”), que también ponían el acento en el relevante papel que desempeñan los lectores. Dichas palabras rompen con la teleología de la obra de arte finalizada y con la idea de su serena contemplación, e indican que, según apunta Arnold Rothe, no existe sentido preestablecido en un texto, sino que el sentido “se concretiza en cada acto de lectura y con cada lector de una manera nueva e inesperada”³⁶, de ahí que haya tantos sentidos de un texto como lectores del mismo. De este modo, el lector se convierte en una suerte de coautor o de “co-creador”, empleando la terminología de Karl Maurer, quien asegura que el lector debe decidir “cómo interpretar la historia y cuál es el punto de vista

³¹ *Id.*, p. 226.

³² Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, *op. cit.*, p. 191.

³³ Miguel Casado, “Una lectura de los *Sofismas* de Vicente Núñez”, en Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, *op. cit.*, p. 7.

³⁴ Arnold Rothe, “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, *op. cit.*, p. 13.

³⁵ Palabras de Valéry reproducidas por Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, *op. cit.*, p. 85.

³⁶ Arnold Rothe, “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, *op. cit.*, p. 20.

desde el que va a leerla”³⁷. Ahora bien, para que el lector pueda convertir el sentido potencial de la obra en significado actual, debe introducir, según recuerda Hans Robert Jauss,

en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas³⁸.

Por otro lado, hemos de tener presente que en el texto, definido por Karlheinz Stierle como “un conjunto infinito de relaciones constitutivas de sentido”³⁹, se multiplican las posibilidades de relación y de constitución del significado, de modo que, al decir de Stierle, el lector “puede ahondar cada vez más sin llegar nunca a agotarlo”⁴⁰, convirtiendo la comprensión del texto “en una tarea inacabable”⁴¹. De esto podemos deducir que la recepción del texto nunca puede ser finalizada. De hecho, al decir de Wolfgang Iser, en todos los textos literarios el proceso de lectura es selectivo y “el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas. Esto viene confirmado por el hecho de que una segunda lectura produce con frecuencia una impresión distinta de la primera”⁴².

Resulta evidente que Vicente Núñez quiso conceder un lugar privilegiado al lector en la comprensión e interpretación de su obra, caracterizada por la apertura a la diversidad de lecturas, de ahí que Miguel Casado incida tanto en que la trayectoria del poeta ipagrense “no busca desembocadura ni elige en las encrucijadas; cada

³⁷ Karl Maurer, “Formas de leer”, en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, *op. cit.*, p. 265.

³⁸ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, *op. cit.*, p. 77.

³⁹ Karlheinz Stierle, “¿Qué significa “recepción” en los textos de ficción?”, en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, *op. cit.*, p. 223.

camino se recorre un trecho y luego se recorre otro y otro, como si el único principio aceptado fuera el movimiento, la metamorfosis incesante como identidad”⁴³. Núñez parece tener claro que la grandeza del poeta radica en sugerir y dejar amplio margen a la imaginación y al quehacer del lector, idea que expresa con una claridad meridiana el crítico francés Sainte-Beuve:

El poeta más grande es, en nuestra consideración, el que ha dado a su lector mayor posibilidad de imaginar y soñar con su obra, el que más ha incitado a éste a poetizar él mismo. El poeta más grande no es el que ha compuesto mejor: es aquél que sugiere más, aquél del que al principio no sabemos con claridad todo lo que ha querido decir y expresar, y que deja mucho que desear, explicar, estudiar, acabar por sí mismo al lector. Para exaltar y fomentar la admiración, no hay como estos poetas inacabados e inagotables; porque a partir de ahora se busca que la poesía sea en el lector casi tanto como en el autor⁴⁴.

Partiendo de la estética de la recepción, tendremos en cuenta tanto las lecturas críticas realizadas sobre los distintos poemarios de Vicente Núñez desde el momento de su creación hasta nuestros días como nuestra propia lectura de los mismos. De ese modo, considerando las lecturas previas y la nuestra, contaremos con una visión más completa y poliédrica del universo poético del vate ipagrense. En ningún momento perderemos de vista que las lecturas sucesivas de una obra se realizan en la encrucijada del contexto histórico-cultural en que se hacen con todo el bagaje cultural de quien las hace (es un entrecruzamiento de diacronía y sincronías, de historia y de historización, tanto por parte del autor como del receptor), y requieren activar el instrumental crítico oportuno que dé rigor a la lectura resultante. A la hora de realizar nuestra interpretación, estableceremos un diálogo entre el

⁴³ Miguel Casado, “Exilio en Poley”, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ Palabras de Sainte-Beuve recogidas por Karl Maurer, “Formas de leer”, *op. cit.*, p. 257.

pasado (al que pertenecen el autor, su obra y la tradición de la que surge) y el presente (realidad temporal en la que nos hallamos inmersos como intérpretes).

Con el propósito de que nuestra lectura se halle fundamentada y goce de rigor, nos basaremos en la retórica y en la intertextualidad. En lo que atañe a la retórica⁴⁵, el análisis de cada poemario se articulará en torno a tres grandes planos: 1) el de la *inventio*, que corresponde a la *res*, es decir, la materia: tradiciones, géneros, temas, motivos, tópicos...; 2) el de la *dispositio* u organización de los materiales, o sea, la estructura de la obra (la ordenación y secuencia de las partes); 3) el de la *elocutio*: el revestimiento formal en los distintos niveles métrico⁴⁶ y fonoprosódico, morfosintáctico, léxico y semántico-simbólico con todo su arsenal de procedimientos expresivos (recursos estilísticos y retóricos). No obstante, existe una estrecha relación de interdependencia entre los tres planos mencionados, de ahí que a menudo aparezcan entrelazados en el análisis de las distintas obras poéticas.

En lo que concierne a la intertextualidad literaria, siguiendo a José Enrique Martínez Fernández, entendemos por esta “una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitirá siempre a otros textos, en una realización asumidora, transformadora o transgresora”⁴⁷. La intertextualidad va a desempeñar un papel crucial en el universo poético del vate de Poley, sobre todo si tenemos en cuenta que tras sus poemas se vislumbran autores y obras pertenecientes a diversas tradiciones literarias y filosóficas. No en vano, escritores, lingüistas, filósofos, pensadores y críticos de distintas épocas y lenguas han dejado su huella en la creación del poeta ipagrense. Esta intertextualidad o hipertextualidad,

⁴⁵ Hemos consultado los siguientes manuales sobre retórica: Tomás Albadalejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989; José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994; Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991; y David Pujante, *Manual de retórica*, Madrid, Castalia, 2003.

⁴⁶ Véase José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.

⁴⁷ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 10. Hemos consultado asimismo el estudio de Carmen Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Anejo 63 de *Analecta Malacitana*, 2006.

lejos de restarle originalidad a la obra de Núñez, le aporta un valor añadido, pues, según asegura Gérard Genette, “el arte de «hacer lo nuevo con lo viejo» tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos «hechos *ex profeso*»⁴⁸. Genette sostiene que esta duplicidad “puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia”⁴⁹. Otro concepto clave es el de transtextualidad, definido por Genette como “todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁵⁰. En cada uno de los poemarios, trataremos de vislumbrar esas relaciones intertextuales o transtextuales (que van desde formas simples y fácilmente reconocibles como la cita, la alusión, el pastiche..., a otras más complejas, por más ocultas, como la parodia o la reproducción-perversión de tipos discursivos), así como las funciones que cumplen.

⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 495.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Id.*, p. 16.

2. LA ESTELA VITAL DE VICENTE NÚÑEZ⁵¹

Vicente de Paúl de San Carrillo Núñez Casado, hijo de Pablo Núñez Álvarez y de Vicenta Casado López, nació el 8 de junio de 1926 en Aguilar de la Frontera, una pequeña localidad de la provincia de Córdoba, que inmortalizó en su obra poética bajo los nombres de Ipagro (denominación romana) y de Poley (término árabe). Una buena muestra de ello son sus libros *Ocaso en Poley* y *Cinco epístolas a los ipagrenses*, en los que las alusiones a su pueblo natal son explícitas. Su padre regentaba allí una fábrica de jabones que, posteriormente, se vio obligado a cerrar en un momento en que los negocios derivados del aceite no funcionaban bien.

Su infancia transcurrió bajo la protección de su madre, sus tías Dolores y Carmen, así como su hermana mayor Paula. En 1937 y 1938, comenzó sus estudios de Bachiller como alumno libre en el Instituto de Cabra (Córdoba). Más tarde, los continuó en internados de Lucena (Colegio Nuestra Señora de Araceli de los Hermanos Maristas), Málaga⁵² (Colegio San Estanislao de los Padres Jesuitas, en El Palo) y Madrid (Colegio de los Hermanos Maristas de Madrid). Una vez finalizado el Bachiller y tras pasar el Examen de Estado en la Universidad de San Bernardo, en 1947, comenzó la carrera de Derecho en la Facultad de Granada, atendiendo a la voluntad paterna (el padre deseaba abrirle un bufete en el futuro). No obstante, no llegó a acabarla, pues le faltaban algunas asignaturas que no logró superar.

⁵¹ A la hora de realizar este recorrido por la vida de Vicente Núñez, nos basaremos en la información recogida por Miguel Casado en la introducción a Vicente Núñez, *Poesía y sofismas. I. Poesía*, ed. Miguel Casado, Madrid, Visor, 2008, pp. 9-11. Del mismo modo, tendremos en cuenta los testimonios de Juan Manuel García Manzano, Antonio Varo Baena, Carlos Castilla del Pino, Rosa Luque Reyes y Juana Castro, entre otros, así como los datos que figuran en la página web de la Fundación Vicente Núñez (<http://www.fundacionvicentenunez.com/>).

⁵² Según apunta Juan Manuel García Manzano, "Notas bio-bibliográficas", en Vicente Núñez, *Antología poética*, ed. Rafael Ballesteros, Málaga, Colección Puerta del Mar, 1987, en estos instantes Vicente Núñez realiza numerosas lecturas, entre las que destaca la obra completa de Shakespeare, así como Pérez Ayala, Azorín y otros autores.

Durante su etapa universitaria, leyó a Rilke, poeta de origen checo (aunque escribía en alemán) con el que se identificaba y cuya obra le producía una gran fascinación. En la ciudad de Granada, entabló sus primeras relaciones literarias y participó activamente en la revista *Forma*, bajo la dirección de Manuel Aróstegui y Víctor Andrés Catena, y en el volumen *Sur de Poesía*, editado por Manuel Pareja Flama, en el que escriben José Jiménez Blanco y Mario Fustequeras. En estos momentos, aparecen sus primeros poemas.

Un poco más tarde, en 1952, cumplió las Milicias Universitarias en Ronda, lugar que fue clave para su formación. De hecho, frecuentó la biblioteca del poeta Pedro Pérez-Clotet, director de la revista *Isla*, junto a sus compañeros Carlos Barral y Antonio Gala, con quienes entabló una amistad duradera. Vicente recordaba con nostalgia algunas veladas memorables en las que los tres amigos se reunían alrededor del piano del “Hotel Victoria”⁵³ y en las que Carlos interpretaba el “Claro de Luna”, mientras que Antonio y él recitaban a Rilke.

En 1953, la familia vendió todo, incluida la casa en la que vivía, y fijó su residencia en Málaga⁵⁴, dado que el padre abrió allí un establecimiento denominado “La Hoja de Oro”, en la calle Cisneros. Durante ese mismo año, Vicente, que ya había desistido definitivamente de su intento de finalizar la carrera de Derecho, se incorporó a la revista *Caracola*, fundada por José Luis Estrada Segalerva a comienzos de los años cincuenta (noviembre de 1952) y dirigida por Bernabé Fernández-Canivell, colaborando en la preparación de cada uno de sus números.

⁵³ Como anécdota, cabe destacar que Vicente Núñez se alojó en el hotel mencionado, en la habitación en la que Rilke había permanecido desde el 9 de diciembre de 1912 hasta el 19 de febrero de 1913. El joven pensaba que los objetos que había en dicha habitación eran los mismos que había tocado el poeta de lengua alemana y que la cama era aquella en la que él había dormido.

⁵⁴ Para Francisco Ruiz Noguera, “Residencia en Poley [y sombra, al fondo, del Paraíso]”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 66, Málaga es “la ciudad de su formación poética” y “la ciudad de sus primeros libros”.

Según apunta Francisco Ruiz Noguera⁵⁵, *Caracola* contó con un amplio consejo de dirección en el que figuraban personalidades de prestigio en diferentes ámbitos de la vida cultural malagueña, como los escritores Antonio Muñoz Rojas, José Salas y Guirior, Carlos Rodríguez Spiteri, Baltasar Peña Hinojosa y Alfonso Canales.

En la revista mencionada, vivió una etapa literaria muy activa, pues publicó sus primeros libros de poemas, escribió reseñas, tradujo, participó en tertulias, trabajó relaciones con Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Cernuda y Prados (con estos dos últimos mediante intercambio epistolar), compartió tiempo con otros poetas que se hallaban en sus inicios (Pérez Estrada, María Victoria Atencia, Rafael León), conoció a través de un congreso a los poetas cordobeses de *Cántico* (entabló amistad de un modo especial con Ricardo Molina y Pablo García Baena) y realizó algunos viajes por Europa⁵⁶.

Entre sus colaboraciones en *Caracola*, destacan los comentarios a poemas de Aleixandre, Gil-Albert, Concha Zardoya, José Luis Cano, Salvador Rueda, Emilio Prados, Luis Cernuda, Pedro Pérez-Clotet, Julio Aumente y Moreno Villa, por citar tan solo algunos ejemplos. Asimismo, tradujo poemas de Hilde Domin y Günter Eich que se incluyeron también en la revista malagueña. El hecho de haber aprendido alemán en el Bachiller le facilitó mucho esta labor de traducción.

En Málaga, en 1954 y en la colección “A quien conmigo va” (fundada en 1950 por Antonio Muñoz Rojas y Alfonso Canales), vio la luz su primer libro, *Elegía a un amigo muerto*, con prólogo de Vicente Aleixandre y prólogo del propio Canales. En el verano de ese año, con motivo de la celebración del Tercer Congreso Internacional

⁵⁵ Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez y la revista *Caracola*: los comienzos del poeta”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, poeta y filósofo universal. Textos de las II Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2013, pp. 21-22.

⁵⁶ El contacto con la vida cultural malagueña llevó a Vicente Núñez a conocer a Sebastián Kerr en los cursos para extranjeros. Este, en señal de agradecimiento por la amistad demostrada, lo invitó a pasar una temporada en París y Ginebra. El escritor ipagrense dejó constancia de dichas experiencias europeas en el poema EXILIO de *Ocaso en Poley*.

de Poesía en Santiago de Compostela, surgió una entrañable amistad entre los dos grupos de poetas más activos de la Andalucía de aquella época: *Cántico* (en cuya representación acudieron al acto Ricardo Molina, Juan Bernier y Pablo García Baena) y *Caracola* (representada por Bernabé Fernández-Canivell, Alfonso Canales y Vicente Núñez). Fue José Luis Cano quien conectó a ambos grupos.

Al año siguiente, en 1955, aparecieron sus *Tres poemas ancestrales* en los “Cuadernos de Poesía” de Rafael León y M^a Victoria Atencia. También en la ciudad malagueña y en la colección “Adonais” hicieron su aparición *Los días terrestres* en 1957. Son años en los que vive una intensa actividad literaria y en los que se dedica tanto a la crítica como a la producción poética. Aparte de su abundante participación en *Caracola*, a la que ya hemos hecho referencia, colabora en *Cántico* (con un comentario sobre Cernuda en 1955: “Sobre tres temas cernudianos”, y con tres de sus poemas en 1956 y 1957: POR UN ASA ETRUSCA, AQUÍ ESTARÉ y FINALES DE MAYO) y en *Ínsula* (con una reseña a Emilio Orozco).

Gracias a Bernabé Fernández-Canivell, entró en la tertulia literaria que se celebraba en la casa de Salvador Blasco, pariente de Picasso, y de la que eran contertulios, aparte de Bernabé y Salvador, Baltasar Peña Hinojosa, Julio Caro Baroja y Emilio Orozco, entre otros. Fue precisamente en este lugar donde conoció a Vicente Aleixandre, con el que, en diversas ocasiones, compartió “largos paseos por la Málaga solitaria en las noches estrelladas”⁵⁷, según afirma Juan Manuel García Manzano.

En diciembre de 1958, su madre falleció⁵⁸. Tras este triste episodio, que trastornó por completo la situación familiar, su padre liquidó los negocios que tenía

⁵⁷ Juan Manuel García Manzano, “Notas bio-bibliográficas”, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁸ La figura materna era clave para Vicente Núñez y su pérdida lo marcó para siempre. De hecho, en una entrevista concedida a Rosa Luque Reyes, “La voz a sí debida. Vicente Núñez, el poeta que hizo de su vida la mejor obra”, en *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, Sevilla,

en Málaga y regresó a Aguilar de la Frontera. Vicente, por su parte, perdió su ritmo de producción poética y se adentró en una breve aventura madrileña (de colaboración en las ediciones de la revista *Ágora*), que acabó decepcionándole. Durante esa etapa de vida cultural en Madrid, que le permitió reencontrarse con Antonio Gala y frecuentar las tertulias literarias del momento, se alojaba en una pensión de la calle Peligros y comía en la casa de Concha Lagos.

Un año más tarde, en diciembre de 1959⁵⁹, volvió a sus raíces, a su pueblo natal, donde vivió con su hermana María y la familia de la misma hasta su fallecimiento⁶⁰. En esos instantes, su actividad literaria se redujo de forma considerable y prácticamente dejó de escribir⁶¹. Sin embargo, mantuvo correspondencia con Luis Cernuda y mandó esporádicamente algún poema, como

Alfar, 2011, p. 102, Vicente afirma lo siguiente: “A mi madre la quería con locura –confiesa–; la prueba es que cuando murió yo me morí un poco con ella. Modificó totalmente mi vida, por eso me vine de Madrid. El mundo es tener madre, y sin ella para mí carecía de sentido. Por eso regresé a esta especie de claustro materno, a la vida”. Dicha entrevista de Rosa Luque Reyes había sido previamente publicada con el mismo título en *Córdoba*, 24 de abril de 1994, pp. 5-6. En otra entrevista a Antonio Rodríguez Jiménez, “La poesía como constancia, y la literatura como un alumbramiento”, *Córdoba*, 24 de octubre de 1985, p. 20, también exterioriza el duro golpe que supuso para él la pérdida de su madre: “la muerte de mi madre me supuso un trauma que no solo me separó de la literatura sino de mí mismo, de todo”.

⁵⁹ El propio Vicente Núñez, en una entrevista que concedió a Alfredo Valenzuela, “Un lenguaje hecho añicos, qué maravilla”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 14, reconoce que llegó a Aguilar el día de la lotería en las navidades del 59 a pasar unas vacaciones y a reponerse, pues “venía muy socavado” de Madrid, pero ya no se fue más. Vicenta Márquez Núñez, en la entrevista que nos concedió, asegura que Vicente Núñez se exilió voluntariamente en Aguilar de la Frontera cuando regresó de Madrid porque allí estaba su casa, su hermana María, quien, a juicio de Vicenta Márquez, ha hecho posible que su tío Vicente haya sido un poeta, en la medida en que, gracias a ella, Núñez tenía todos los condicionantes para poder escribir y contar con plena libertad en todo. En este sentido, reconoce que el escritor ipagrense (persona de fuerte carácter) no tenía normas de convivencia de ningún tipo en el hogar y que en casa eran “todos unos satélites que giraban alrededor del planeta”.

⁶⁰ Antonio Varo Baena, “Vicente Núñez”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina, 2013, pp. 75-76, alude al exilio interior voluntario de Vicente en su propio pueblo, completamente alejado de los cenáculos literarios y de las capitales, y lo justifica por la primacía en él de una serie de valores: las relaciones familiares, personales y de amistad, así como una intensa e “inevitable relación de amor, odio con su pueblo que se reflejó también en su vida y que osciló desde los duros años de marginación a los de reconocimiento en los ochenta a partir de aquel Premio Nacional de la Crítica por su libro *Ocaso en Poley*”.

⁶¹ A propósito del silencio literario de Vicente Núñez, Antonio Varo Baena, “El espacio vital y literario de Vicente Nuñez”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, *op. cit.*, pp. 25-26, sostiene que se debe a motivos personales, a una especie de exilio interior tras la muerte de su madre. En ese momento, en lugar de ir a la poesía, huye de ella como de la muerte, ya que “la entrega a la poesía es también una entrega a la muerte” y a Vicente “le aterraba la muerte, el vacío y el olvido”. Al igual que le sucede a otros escritores, “teme morir sin haber vivido y que precisamente sea la poesía quien se lo impida”.

LA CIUDAD, publicado en *Ágora* en julio de 1964, e ISLA, enviado a *Caracola* en mayo de 1966. Ambos textos fueron recogidos en *Poemas ancestrales*. Posteriormente, ejerció como bibliotecario municipal.

En 1980, publicó *Poemas ancestrales*, libro que había sido escrito antes de su largo silencio, y retomó de nuevo la poesía⁶². En 1983, se le concedió el Premio Nacional de la Crítica por *Ocaso en Poley*, compuesto en 1980 y 1981. A partir de ese momento, Aguilar comenzó a ser frecuentado por lectores, amigos y personas que habían oído hablar de la singularidad del poeta. El 25 de noviembre de 1984, fue nombrado Hijo Predilecto de Aguilar de la Frontera y el Ayuntamiento le mantuvo el sueldo de bibliotecario, aunque liberándolo de las tareas que este puesto implicaba para que se pudiese consagrar en cuerpo y alma a la escritura. A la publicación de *Ocaso en Poley* (1982), siguió la de *Cinco epístolas a los ipagrenses* (1984), así como *Teselas para un mosaico* (1985), *Sonetos como pueblos* (1989), *Himnos a los árboles* (1989), *La Gorriata* (1990) y *Rojo y sepia* (obra póstuma).

Su estancia en El Tuta (taberna de la Plaza Octogonal que frecuentaba y que era prácticamente su segundo hogar y un lugar de peregrinación para los fieles admiradores que buscaban su compañía), las continuas visitas, la escritura y la asistencia a determinados actos literarios y culturales⁶³ fueron ya una constante en

⁶² Vicente Núñez, en la entrevista concedida a Rosa Luque Reyes que ya hemos mencionado, "La voz a sí debida. Vicente Núñez, el poeta que hizo de su vida la mejor obra", *op. cit.*, pp. 103-104, comenta los motivos de su silencio literario: "Mi vida estaba descuartizada por la muerte de mi madre. Iba a la deriva y desapareció la poesía. Y me fue muy bien por otra parte, pero estaba escrito que tenía que volver a la poesía".

⁶³ La prensa deja testimonio de algunos de los actos culturales y literarios a los que Vicente Núñez acudió, así como de la publicación de sus libros: redacción del *Córdoba*, "Vicente Núñez inaugura el Ateneo Universitario", *Córdoba*, 7 de octubre de 1987, p. 24; Florencio Martínez Ruiz, "Antología poética", *ABC*, 14 de noviembre de 1987, p. 8; Carmen Aumente, "La Diputación publica las obras completas del poeta cordobés Vicente Núñez", *Córdoba*, 5 de noviembre de 1988, p. 20; Antonio Rodríguez, "El Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera homenajea a Vicente Núñez", *Córdoba*, 29 de enero de 1989, p. 7; M. L., "Dos nuevos libros presentados ayer en el Palacio de Viana", *Nuevo Diario de Córdoba*, 7 de mayo de 1989, p. 6; F. Ruiz Noguera, "La poesía de Vicente Núñez", *Córdoba*, "Cuadernos del Sur", 16 de noviembre de 1995, p. 34; M. R. V., "Madrid se vuelca en el homenaje a Vicente Núñez", *Córdoba*, 30 de noviembre de 2000, p. 78; y José Sierra, "Vicente Núñez lee sus versos en Aguilar", *Córdoba*, 28 de abril de 2002, p. 64.

su vida hasta el final. Como afirma Aquilino Duque, Vicente Núñez “vivía, habitaba poéticamente en Aguilar de la Frontera”⁶⁴. Su curiosidad intelectual y su lucidez no tenían límites y no lo abandonaron en ningún momento.

Según el testimonio de Antonio Varo Baena⁶⁵, un mes antes de su muerte, el Ateneo de Córdoba le concedió su primera Medalla de Oro⁶⁶ (en 1998 había logrado el IV Premio Creadores Cordobeses, otorgado por la Diputación de Córdoba). Dado que no pudo acudir al acto de entrega celebrado en la capital cordobesa, el presidente del Ateneo y su fundador, Antonio Perea Torres, Antonio Varo Baena y las mujeres de ambos (María Cabrera y Elena Cobos, respectivamente), se desplazaron hasta su habitación para entregarle la medalla personalmente.

Allí se hallaba ya enfermo y recluso, con la voz de María Callas como acompañante impregnando la sala. El 22 de junio de 2002, tras sufrir un cáncer de riñón (anteriormente había sido sometido a dos intervenciones quirúrgicas: una de pólipos en la garganta y otra de una hernia) y una metástasis cerebral que le provocó una hemiplejía izquierda y la posterior pérdida de conciencia, cerró los ojos para siempre⁶⁷. Tres días más tarde, le fue concedido el Premio “Góngora”⁶⁸, que

⁶⁴ Aquilino Duque, “Vicente Núñez, poeta y espectáculo”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 21.

⁶⁵ Antonio Varo Baena, “Epílogo (una mirada personal)”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁶ La noticia sobre la concesión de la Medalla de Oro del Ateneo de Córdoba aparece en R. R., “El Ateneo reconoce la labor creativa y personal del poeta Vicente Núñez”, *ABC*, 3 de mayo de 2002, p. 40. Pocos días después, cuando el estado de salud de Núñez es ya muy delicado, se publica en la prensa la intención de crear una fundación “que acoja el conjunto de la vida y obra del escritor”. Véase redacción del *Córdoba*, “Promueven crear en Aguilar la fundación Vicente Núñez”, *Córdoba*, 28 de mayo de 2002, p. 61.

⁶⁷ La prensa se hizo eco de la muerte y despedida de Vicente Núñez. Véanse al respecto: Alfredo Asensi, “La cultura andaluza despide a Vicente Núñez”, *El Día de Córdoba*, 24 de junio de 2002, pp. 2-3; Mar Gómez, “La muerte de Núñez deja un vacío en la cultura”, *El Día de Córdoba*, 23 de junio de 2002, pp. 56-57; Jesús Prieto, “Muere en Aguilar Vicente Núñez, Premio Nacional de Poesía y descubridor de Cernuda”, *ABC*, 23 de junio de 2002, p. 46; Antonio Rodríguez, “El poeta Vicente Núñez fallece en Aguilar tras una larga enfermedad”, *Córdoba*, 23 de junio de 2002, p. 59; Antonio Rodríguez, “Ocaso en Poley veinte años después”, *Córdoba*, 23 de junio de 2002, p. 61; Eva Díaz Pérez, “Muere Vicente Núñez, el poeta exquisito”, *El Mundo*, 23 de junio de 2002; José Sierra, “Aguilar despide al poeta Vicente Núñez de forma sencilla y emotiva”, *Córdoba*, 24 de junio de 2002, p. 53; y Luis Antonio de Villena, “Teatral y lúcido”, *El Mundo*, 24 de junio de 2002, p. 6.

⁶⁸ Véase Miguel R. Vallecillo, “Cultura concede a Vicente Núñez el premio Góngora de las Letras”, *Córdoba*, 26 de junio de 2002, p. 60.

suponía la más alta distinción de las letras andaluzas, todo un reconocimiento a su excelsa obra literaria.

Entre los cargos y condecoraciones que consiguió en vida, figuran los que se especifican a continuación: Hijo Predilecto de Aguilar de la Frontera⁶⁹ (la anterior calle Gutiérrez Cámara pasa a llamarse Vicente Núñez en 1984); Corregidor Mayor y Perpetuo de la Poesía Española⁷⁰ (12 de mayo de 1986); denominación “Vicente Núñez” al Instituto de Secundaria y Bachillerato de Aguilar de la Frontera⁷¹, por la Consejería de Educación y Ciencia (1989); Medalla de Plata, por la Junta de Andalucía, y Fiambrera del mismo metal, por el Ateneo de Córdoba (1990); candidato al Premio Príncipe Asturias de las Letras, por acuerdo unánime de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes (1993).

Si hay algo que llama especialmente la atención en el caso de Vicente Núñez es su enigmática personalidad. Era un amante de la soledad y del silencio, una persona autosuficiente, pero con una capacidad asombrosa para convertirse inevitablemente en el centro de interés allá donde se encontrase. Y es que, como apunta Carlos Castilla del Pino, “Vicente tenía lo que se ha llamado *carisma*, eso que tanto interesó a Max Weber y que definió como la capacidad enigmática de algunas personas para, sin proponérselo, siendo simplemente como son, atraer y fascinar”⁷².

⁶⁹ La noticia sobre su nombramiento como Hijo Predilecto de Aguilar de la Frontera figura en Luis M. Fernández, “El poeta Vicente Núñez será nombrado hijo predilecto”, *Córdoba*, 24 de octubre de 1984, p. 21.

⁷⁰ Juan Manuel García Manzano, “Notas bio-bibliográficas”, *op. cit.*, p. 125, sostiene que el 12 de mayo de 1986, “en un acto de gran amistad Bernabé Fernández-Canivell y Pablo García Baena, acompañados de José de Miguel Rivas, Antonio Ruiz Varo y Ricardo Bermejo Álvarez, en el Ayuntamiento y en presencia de su alcalde, Manuel Espinosa Navarro, nombraron ‘Corregidor mayor y perpetuo de la Poesía Española’ a Vicente”.

⁷¹ Véase José Manuel Palacios, “Vicente Núñez inaugura un instituto que lleva su nombre”, *Córdoba*, 18 de noviembre de 1989, p. 13.

⁷² Carlos Castilla del Pino, “Vicente Núñez: una semblanza”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, *op. cit.*, p. 25.

En buena medida, ese carisma procedía de la creación de un lenguaje propio. A menudo, en sus conversaciones, inventaba palabras (o *palabros*, como solía llamarlos) para la ocasión que luego no volverían a ser usadas ni tan siquiera por él mismo. Esa creatividad verbal, sustentada en el habla de todos, propiciaba un idiolecto caracterizado por su singularidad, unicidad y sorpresa. En este sentido, en palabras de Castilla del Pino, “era un sabio del habla y del hablar, del silencio y la palabra”⁷³. Como apunta Ginés Liébana, “se expresaba con palabras inventadas que no vienen en los diccionarios, diciendo cosas que no están en los libros”⁷⁴.

Por desgracia, muchas de sus inteligentes y sagaces reflexiones no fueron recopiladas, perdiéndose entre animadas conversaciones de las que solo sus más allegados pudieron disfrutar. Entre esas personas afortunadas que formaron parte de su círculo más íntimo, figura Olvido García Valdés, quien, a propósito de ese don que poseía el aguilareense para hacer un uso magistral de la palabra hablada, recoge lo siguiente:

Su decir chispeante e histriónico, la irrepitible gracia de su voz, de sus pausas y balbuceos, de sus aceleraciones. Una tonalidad cantarina o cavernosa modula el expresivo fluir de una lengua oral que se demora o precipita, que saca punta, afila cada palabra, o que de pronto vuela, emocionada. Puro gesto, viva voz⁷⁵.

En opinión de Castilla del Pino, Vicente llevaba una vida excéntrica y extravagante, en la medida en que vagaba por unos caminos por los que no andaban los demás. En relación a este aspecto, cabe destacar que residía en Aguilar⁷⁶, una localidad totalmente apartada de los centros de la sociedad literaria e

⁷³ *Id.*, p. 27.

⁷⁴ Ginés Liébana, “Humor de fondo”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 19.

⁷⁵ Olvido García Valdés, “Con Vicente Núñez”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 47.

⁷⁶ Antonio Varo Baena, “Epílogo (una mirada personal)”, *op. cit.*, p. 83, afirma lo siguiente: “Para Vicente su habitación era su pueblo, “su salita”, llena de objetos antiguos, demodé, religiosos, de

intelectual de España. Además, dentro del propio pueblo, su existencia se desarrollaba al margen de lo local. Como el mismo poeta reconocía, “Mi Aguilar no es el de fuera. Mi Aguilar está dentro de mí”⁷⁷. En realidad, según apunta Alejandro V. García, “Aguilar es solo la plataforma en donde su imaginación engendra monstruos, sofismas, poemas, se diluye en boleros y trata de recomponer su vida tesela a tesela”⁷⁸.

El aguilareense, cuya existencia transcurría plácidamente, era muy riguroso en sus horarios y tenía una vida muy compartimentada. El orden le iba muy bien para la fluidez y la poesía, según llegó a reconocer. En la entrevista concedida a Rosa Luque⁷⁹, se describe un día cualquiera en la vida del poeta. Este solía levantarse a las seis y media de la mañana, degustaba un sabroso café mientras oía los informativos en la radio y, a continuación, sintonizaba Radio 2 para escuchar música clásica (su gran pasión junto a las películas antiguas). Acto seguido, se dirigía a El Tuta en cuanto abría y, como recuerda Rosa Luque, montaba allí “su observatorio, oficina poética y todo lo que se tercié”, dado que, a su juicio, lo que realmente le gustaba era “enhebrar la cháchara y elucubrar sobre el extraño comportamiento de los hombres”⁸⁰. Al llegar el mediodía, regresaba a su casa, comía y pasaba la siesta rodeado de música, libros y correspondencia. A las ocho y media de la tarde, volvía a El Tuta hasta que cerraba, momento en que retornaba a su hogar y daba por finalizado el día⁸¹.

algunos libros muy señalados, de sus escritos y cartas guardados y metidos en una vitrina y en un aparador, en el que guardaba una botella de vino”.

⁷⁷ Palabras de Vicente Núñez reproducidas por Carlos Castilla del Pino, “Vicente Núñez: una semblanza”, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁸ Alejandro V. García, “Poeta en el paraíso”, *El País*, 11 de septiembre de 1988.

⁷⁹ Rosa Luque Reyes, “La voz a sí debida. Vicente Núñez, el poeta que hizo de su vida la mejor obra”, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ *Ibíd.* Tras describir lo que era un día cualquiera en su vida, Vicente sostiene: “A esto se reduce mi mundo, no necesito nada más –explica–. Para mí hacer un poema es hacer la vida, por eso el poeta no se jubila nunca”.

Rosa Luque insiste en que, con el paso del tiempo, la fama de excelente anfitrión de Vicente Núñez creció considerablemente, hasta el punto de que la mesa que ocupaba en El Tuta (y que él denominaba “cuadrilátero de bohemia”, “celda”, “colmena” y “observatorio”) se convirtió “en sede de una especie de nuevo oráculo de Delfos donde este particular Apolo” enseñaba “su visión del mundo”⁸². Por allí desfilaron amigos, escritores y hasta políticos. Pablo García Baena, Carmen Romero, Carlos Castilla del Pino y Celia Fernández Prieto fueron algunos de sus fieles amigos y admiradores. El propio Pablo García Baena reconoce que el poeta ipagrense solía esperar a sus amigos en la puerta de El Tuta “con la copa de la amistad tendida a los que llegan, los ojos brillantes con la sonrisa de la alegría, la bufanda o el *foulard* largos enredándose en el cariño del abrazo”⁸³. María Rosal, por su parte, asegura que en El Tuta “oficiaba Vicente Núñez la ceremonia de la vida y aceptaba a regañadientes el asalto de La Ramera, y gozoso el crecimiento de los sofismas, como si no procedieran de una fuente común, la misma fuente”⁸⁴.

Vicente concedía una gran importancia a la estética, algo que se vislumbraba tanto en su caligrafía como en el cuidado de su habitáculo y en sus maneras. El aseo personal (manos, uñas, ropa), la limpieza y la pulcritud eran esenciales, al igual que la elegancia, basada en la sobriedad y en la sencillez. Rafael Pérez Estrada sostiene que en los años cincuenta Vicente solía usar unos elegantes trajes “hechos a la manera ceñida”⁸⁵ conforme a la moda europea del momento. Mostraba una gran preocupación por su forma de vestir y no dejaba nada a la improvisación, hasta tal punto que, como asegura Pérez Estrada, “a la hora de las salidas sociales

⁸² *Id.*, pp. 102-103.

⁸³ Pablo García Baena, “Prosas de Vicente Núñez.” *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 15.

⁸⁴ María Rosal, “Vicente Núñez: paradoja de la ramera”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 76.

⁸⁵ Rafael Pérez Estrada, “El oralista (Vicente Núñez)”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 26.

sacrificaba el interés de la lectura a que la encuadernación de la obra hiciera juego con el toque exquisito de una corbata de seda”⁸⁶.

La poeta Juana Castro afirma que la vida de Vicente, “hecha de pasado, de literatura y de retazos de cine y de ciudades, fue una vida que nadie conoció del todo, traspasada también de secretos, de fobias y deseos”⁸⁷. En su opinión, en las distancias cortas, ya fuesen encuentros, conversaciones o tertulias, se crecía y era “un profeta que ya lo sabía todo”, “[...] un crítico, un sociólogo, un historiador, un lingüista, un filósofo: un literato”⁸⁸. Sin lugar a dudas, era una persona que, como apunta la poeta cordobesa, “había atesorado mucha sabiduría”⁸⁹. Para Luis Antonio de Villena, era un hombre “irónico, divertido, serio, triste, filosófico y siempre amabilísimo teatrero”⁹⁰, además de lúcido, sabio, histrión, atrevido, sencillo, bueno y cariñoso.

Para tratar de conocer un poco más a Vicente Núñez y descifrar su enigmática personalidad, quizá debemos tener en cuenta la descripción que él hace de sí mismo:

Según propia descripción, Vicente Núñez es fruto de un cruce de caminos. Su carácter, amable y turbulento a la vez, también contradictorio, reúne la quintaesencia del de sus padres, tan diferentes entre sí: un señor de Valladolid que estableció en Aguilar una fábrica de jabones y una belleza local con la que se casó y tuvo tres hijos. Su sentido del humor punzante, que él define como “castellano y muy cervantino”, lo atribuye Vicente al padre, a quien dice deber también el rigor y la ética que encauzan su vida. Por herencia materna le viene en cambio todo lo demás, o sea, la estética, su sentido de lo hermoso y vital, el

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ Juana Castro, “Vicente Núñez: claroscuro de un poeta de raza”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 34.

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ Luis Antonio de Villena, “El día en que conocí a Vicente Núñez”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 38. En el artículo mencionado, Villena describe su primer encuentro con Núñez en el verano de 1980 en la taberna El Tuta: “un hombre sonriente, con los brazos abiertos, abarrocado de gestos, con camisa roja, abierta, que medio dejaba ver un pecho con muchas medallas de santos y de vírgenes”, p. 37.

ensueño, el suspiro, y esa brisa loca que quita hierro al coñazo de la existencia⁹¹.

Por otro lado, habría que hacer referencia a su homosexualidad⁹², que explica que en múltiples composiciones amorosas de *Los días terrestres*, *Ocaso en Poley*, *Teselas para un mosaico* y *Rojo y sepia* aborde el amor homosexual de una manera abierta y directa, con naturalidad. Teniendo en cuenta la época en que le tocó vivir y la mentalidad de un pequeño pueblo rural, dicha condición del vate de Poley costaría ser asimilada por la gente de su entorno. No en vano, ese carácter afeminado fue motivo de burlas y mofas por parte de los jóvenes de Aguilar de la Frontera, según el testimonio de Luis Antonio de Villena:

Vicente terminó siendo el gran santón de Aguilar, su gurú y su referente, al que fue a ver a su casa en admiración Carmen Romero, cuando era la mujer del Presidente del gobierno español, Felipe González; pero con toda seguridad no siempre fue así. Amigos comunes (no él) me narraron cómo en los primeros años sesenta el bibliotecario del pueblo, atildado y quizás afeminado –para los parámetros rudísimos de aquel tiempo– recibía sin inmutarse las burlas y los dicerios de parte de la muchachada del lugar que tanto quiso, y aún de niños más pequeños que alguna vez (en aquellos juegos crueles, tan de aquella infancia bruta) hasta le tiraron piedras... Sin duda algo de eso es lo que leyó Cernuda. Solo que Vicente nunca se fue del “infecto país”, sino que se retuvo, contra viento y marea, porque como algunos cubanos hoy mismo, necesitan el humus fertilizante de su tierra, para Vicente (con sus moriles al lado, en el tabernón del Tuta) una verdadera “alma máter”⁹³.

⁹¹ Rosa Luque Reyes, “La voz a sí debida. Vicente Núñez, el poeta que hizo de su vida la mejor obra”, *op. cit.*, p. 102.

⁹² Aunque Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural”, en *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, *op. cit.*, p. 41, sostiene que Vicente Núñez “para nada ocultaba su condición homosexual”, su sobrina Vicenta Márquez Núñez, en la entrevista que nos concedió y a la que ya hemos hecho alusión, asegura que Vicente tuvo una novia, de la que se conservan algunas fotografías muy bonitas, pero que aquella relación no prosperó. Vicenta no recuerda ninguna persona en concreto de la que su tío estuviese enamorado.

⁹³ Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural”, *op. cit.*, p. 37.

Sin lugar a dudas, este recorrido por la vida de Vicente Núñez nos brindará la posibilidad de entender mejor su obra. De hecho, Antonio Varo Baena alude a “un espacio vital y literario que se confunden como una hiedra sobre la planta que parasitan” hasta el punto de que “su vida define su poesía y la poesía define su vida”, pues “su poesía no es sino una metáfora de su vida”⁹⁴. Parece, por tanto, evidente que existe una estrecha relación de interdependencia entre su vida y su poesía, pues esta última está condicionada por su espacio vital. De hecho, para el ipagrense vida y poesía son una misma cosa. A este respecto, Rosa Luque apunta lo siguiente:

Teje y desteje. Porque da la sensación de que para Vicente Núñez la vida, o sea la poesía, pues para él son una misma cosa (“Lo que me hubiera gustado es ser un poema”, dice en un descuido de ensimismamiento) es como un tupido paño de Penélope que fabrica durante el día y retoca por las noches, cuando no descose, quizá en busca de la perfección. Pero puede que también sea por engañar a ese tiempo fugitivo que, como a todo poeta que se precie, a Vicente le amarga la existencia⁹⁵.

En esta misma línea, Juan Manuel García Manzano hace hincapié en la estrecha relación existente entre la vida y la poesía de Vicente Núñez, pues a menudo su obra se nutre de sus experiencias vitales:

Escribir la biografía de Vicente Núñez sin hablar de su poesía sería algo tan estéril como recorrer el cauce de un río seco, esperando encontrar un vergel donde solo hay espinos, pencas y pedregales; Vicente Núñez deja anhelos,

⁹⁴ Antonio Varo Baena, “El espacio vital y literario de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁵ Rosa Luque Reyes, “La voz a sí debida. Vicente Núñez, el poeta que hizo de su vida la mejor obra”, *op. cit.*, p. 99.

sueños y, sobre todo, jirones de su vida en cada verso que escribe, y no escribe un verso sin haber vivido cada una de las palabras que lo componen⁹⁶.

A propósito del componente autobiográfico que suele percibirse en las creaciones literarias en general, Ricardo Senabre realiza una afirmación que bien podría aplicarse a la producción poética de Vicente Núñez:

Toda obra es autobiográfica, pero no porque sea una representación o trasunto de hechos vividos, de acciones o experiencias narrables y perceptibles desde fuera del sujeto, sino porque se engendra en el magma completo de deseos, sentimientos o voliciones que constituyen los estratos psicológicos más profundos del creador. El poeta es, inevitablemente, un cronista de sí mismo, pero, en lo esencial, solo de aquellos aspectos de su personalidad que no forman parte de su biografía externa. En el campo de la “realidad” que el poeta incorpora a su obra se incluyen aspiraciones, sueños, esperanzas y anhelos que nunca llegaron a realizarse, pero que en el mundo psíquico son tan reales como los viajes, las amistades o los enamoramientos de la vida biográfica⁹⁷.

Tras abordar la estela vital del poeta ipagrense, coincidimos con Carlos Castilla del Pino en que “Vicente Núñez pertenece a la estirpe de aquellos que como Pessoa, Kafka, Proust, Musil y algunos más, hicieron lo que tenían que hacer, lo único que tenían que hacer”; el escritor de Poley es “un poeta formidable”, en palabras de Castilla del Pino, autor de una obra literaria muy personal, cuya calidad artística ha sido puesta de manifiesto por numerosos críticos; no cabe duda de que,

⁹⁶ Juan Manuel García Manzano, “Vicente Núñez: notas biográficas”, *Bazar*, 2 (1995), p. 101. Véase asimismo Carlos Clementson, “Poesía cordobesa de posguerra”, en Rafael Bonilla Cerezo (ed.), *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2011, pp. 28-29. Clementson insiste en que Núñez es una “personalidad excepcional que llevó la poesía tanto a su obra como a su propia vida, y que en libros como *Los días terrestres*, *Ocaso en Poley*, *Epístolas a los ipagrenses* o los *Himnos a los árboles* muestra, a un tiempo, la experiencia desoladora de su frustración amorosa, así como su lúcida impotencia ante los avatares de la vida; todo ello impregnado de una ternura inteligente y un sabio vitalismo epicúreamente limitado en el orbe de la plaza ochavada de su pueblo, desde la que Vicente contempla irónica y filosóficamente el mundo”.

⁹⁷ Ricardo Senabre, *Claves de la poesía contemporánea (de Bécquer a Brines)*, Salamanca, Almar, 1999, p. 80.

a su juicio, “Vicente es único”, pues, “en cualquiera de sus más pequeñas facetas, es irrepetible, inimitable”⁹⁸. Y es que, tal y como asegura Antonio Varo, “era un poeta fuera de catálogo”, que “con total fidelidad a la palabra y a la poesía creó una nueva realidad poética y en cierto modo inventó un espacio poético nuevo. Llámese Roma, Poley o lo que se quiera”⁹⁹. De alguna manera, según sostiene Varo, “quería hacer de su vida una obra de arte, es decir un poema”¹⁰⁰. En su opinión, el ipagrense “representa sin duda lo mejor de la tradición y modernidad poética española y europea”¹⁰¹. Ese talento innato que lo caracteriza no es de extrañar, sobre todo si tenemos en cuenta que nació y vivió en la que José Luis Cano denomina “una tierra de poetas, la que más grandes poetas ha dado a España en todos los tiempos”¹⁰².

⁹⁸ Carlos Castilla del Pino, “Vicente y su invento”, *Bazar*, 2 (1995), p. 17.

⁹⁹ Antonio Varo Baena, “El espacio vital y literario de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 36.

¹⁰¹ Antonio Varo Baena, “Homenaje a Vicente Núñez”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰² José Luis Cano, *Historia y poesía*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 238.

3. “TIEMPOS PARA EL EXVOTO FUNERAL DE LA PENA”: CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Vicente Núñez (1926-2002) vivió en el siglo XX, período muy convulso y variado en España en lo que a acontecimientos históricos y políticos se refiere. De hecho, como apuntan Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, “muchos españoles nacieron con una Monarquía, la de Alfonso XIII, vivieron dos dictaduras, una República y una Guerra Civil, y murieron con el nieto de Alfonso XIII, Juan Carlos I, como Jefe de Estado”¹⁰³. Sin lugar a dudas, el acontecimiento más dramático de la centuria fue la larga y penosa Guerra Civil, así como la posterior dictadura de Franco, marcada por la represión, la ausencia de libertades, las persecuciones, los encarcelamientos, las torturas, los asesinatos, el exilio, el hambre y, en general, por una penuria que no conoció límites.

La Guerra Civil española, que estalló en 1936, cuando el poeta ipagrense tenía diez años, ha sido objeto de numerosos estudios y ha pasado a la posteridad tanto por la deshumanización del contrario, como por la crueldad, el horror, las víctimas mortales que produjo (unas 600.000 aproximadamente), la sangre derramada, las consecuencias devastadoras y por ser, en palabras de Casanova y Gil Andrés, “un período de violencia sin precedentes en la historia de España”¹⁰⁴. En realidad, a juicio de ambos, no se puede reducir esta guerra a un mero “conflicto entre comunismo o fascismo o entre el fascismo y la democracia”¹⁰⁵. Según sostienen los dos, la cuestión es mucho más compleja:

¹⁰³ Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 371.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 223.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 169.

Dentro de esa guerra hubo varias y diferentes contiendas. En primer lugar, un conflicto militar, iniciado cuando el golpe de Estado enterró las soluciones políticas y puso en su lugar las armas. Fue también una guerra de clases, entre diferentes concepciones del orden social, una guerra de religión, entre el catolicismo y el anticlericalismo, una guerra en torno a la idea de la patria y de la nación, y una guerra de ideas, de credos que estaban entonces en pugna en el escenario internacional. [...] En la Guerra Civil española cristalizaron, en suma, batallas universales entre propietarios y trabajadores, Iglesia y Estado, entre oscurantismo y modernización, dirimidas en un marco internacional desequilibrado por la crisis de las democracias y la irrupción del comunismo y del fascismo¹⁰⁶.

Fue una larga guerra, de alrededor de mil días, cuyas heridas tardarían en cicatrizar, dado que España quedó fracturada en dos: vencedores y vencidos. La época del conflicto bélico no pasará desapercibida para Vicente Núñez, pues marcó parte de su infancia y adolescencia. En su composición denominada DE LA GUERRA, incluida en su poemario *Sonetos como pueblos*, rememora el día en que se enteró del estallido de la misma a través de la radio (*Sonó la radio y dieron la noticia*, 5) y la recuerda como un período caracterizado por la extrañeza y la lentitud, como si el tiempo se hubiese detenido de veras: *Qué extraño y lento el tiempo de la guerra / luego. Los hospitales en palacio, / las cartas sin matar, / la muerte ilesa // del capitán Calandria... ¡Cuerpo a tierra! / El primer beso en un refugio... El lacio refinamiento de mi nurse inglesa* (9-14, 249)¹⁰⁷.

De la dureza de esos años también dejará constancia en diversos poemas de *Los días terrestres*, obra centrada en su niñez y adolescencia. Así, en EL CAPITÁN CALANDRIA incide en la pena y el llanto que reinaron durante la época del conflicto bélico: *Dijérase que el rojo paraguas de la guerra / apuñaló de agujas con sus*

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía*, ed. Miguel Casado, Madrid, Visor, 2008, p. 249. En lo sucesivo, todas las citas a la poesía de Vicente Núñez se harán por esta edición, indicando entre paréntesis, como en el presente caso, el verso o versos y página/s correspondientes.

himnos al pueblo. / Eran tiempos de vino, de muchachas, de llantos, / de aposentos vacíos y de airosos desfiles. / Tiempos para el exvoto funeral de la pena (10-14, 53).

En VACACIONES, refleja la miseria de los pobres que se concentraban en torno al parque y que es una muestra de la diferencia abismal entre las clases sociales que generó la Guerra Civil: *Alrededor del parque se agolpaban los pobres. / Su miseria seguía leal la trayectoria / de nuestras botas nuevas de niños prepotentes, / y la lluvia en su pelo era como un aceite / y en nuestros abrochados abrigos como mica (18-22, 43).* Esa pobreza extrema y ese contraste de clases sociales aparecen plasmados asimismo en LAS COCINAS: *Son las cocinas. Hemos visto ya muchas lunas / llamar con los nudillos a la puerta y no abrimos, / que cuando Carmen fríe gira por la antesala / una nube de aceite que produce saliva (19-22, 46).*

A partir del 1 de abril de 1939 y durante cuarenta años aproximadamente, época correspondiente a la dictadura, se vivió una paz caracterizada por el odio, el rencor, el deseo de venganza, la negación del perdón, el castigo a los vencidos, la ausencia de reconciliación, así como por una difícil convivencia. Los militares, la Iglesia católica y Franco aunaron sus fuerzas para instaurar un estado de terror que les permitiese conservar hasta el último instante posible el poder que habían conseguido mediante las armas¹⁰⁸, poder que no hubiesen logrado sin la ayuda de Alemania y de Italia. “Ese estado de terror, continuación del Estado de guerra, transformó la sociedad española, destruyó familias enteras e inundó la vida cotidiana de prácticas coercitivas y de castigo”¹⁰⁹, como recuerdan Casanova y Gil Andrés, para quienes “la violencia fue la médula espinal de la dictadura de Franco”¹¹⁰, dado

¹⁰⁸ Véase al respecto Michael Richards, *Un tiempo de silencio. La Guerra Civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1939-1945*, Barcelona, Crítica, 1999, así como Antonio Cazorla Sánchez, *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista, 1938-1953*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

¹⁰⁹ Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo XX, op. cit.*, p. 232.

¹¹⁰ *Ibíd.*

que el objetivo prioritario era la destrucción del vencido. Ante esta dramática situación, hubo gente a la que no le quedó otra salida posible que no fuese la aceptación del nuevo régimen. A este respecto, Casanova y Gil Andrés puntualizan lo siguiente:

Salvo los más deprimidos, perseguidos y silenciados, a los que la dictadura excluyó y nunca tuvo en cuenta, el resto de esa España que había estado en el bando de los vencidos se adaptó, gradualmente y con el paso de los años, con apatía, miedo y apoyo pasivo, a un régimen que defendía el orden, la autoridad, la concepción tradicional de la familia, los sentimientos españolistas, la hostilidad beligerante contra el comunismo y un inflexible conservadurismo católico¹¹¹.

Los numerosos puestos en la administración del Estado, los ayuntamientos y las instituciones provinciales y locales que los vencidos dejaron libres, fueron ocupados por personas afines al nuevo régimen, partidarias de la dictadura. Cientos de calles, plazas, colegios y hospitales de numerosos pueblos y ciudades fueron bautizados con nombres de militares golpistas, dirigentes fascistas y políticos católicos. No obstante, fue el monumento del Valle de los Caídos, construido a lo largo de casi veinte años e inaugurado el 1 de abril de 1959, el principal homenaje a la memoria de los vencedores de la Guerra Civil.

La propia ciudad de Córdoba, asolada por la falta de recursos, la pobreza, el hambre, la enfermedad, la suciedad y la polaridad social, no fue una excepción, y en ella también se sufrió “una posguerra larga en la que, lejos de descansar en paz, se instauró un clima represivo y triunfalista”¹¹², como constatan Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz. Asistimos a una época precaria en la que se llevó

¹¹¹ *Id.*, p. 298.

¹¹² Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013, p. 11.

a cabo una orquestada depuración ideológica, liderada por los vencedores. Los cines de Córdoba proyectaban películas hagiográficas, históricas o bélicas que pretendían ser un modelo digno de comportamiento, así como ensalzar el sentimiento de orgullo de un pasado marcado por la gloria que la dictadura se empeñaba en recuperar. Con este propósito, se estrenaba en la ciudad cordobesa en 1942 la película *Raza*, protagonizada por Alfredo Mayo, que mostraba “el buen morir del soldado español y la merecida derrota de los enemigos de la patria”¹¹³, según el testimonio de Martín Puya y Moreno Díaz. Junto al cine, la música, y en concreto la copla, encarnaba a la perfección los valores tradicionales que se pretendían fomentar, como el de la mujer recatada de bien. Y es que la distracción de un pueblo analfabeto, inculto y hambriento, que acababa de salir de una larga y penosa guerra, resultaba fácil en aquellos momentos¹¹⁴.

El deseo de ejercer un control férreo sobre la opinión pública de todo el país llevó a poner en marcha una extensa cadena de prensa del Movimiento, una red de emisoras de radio¹¹⁵ y un Noticiero Documental (NO-DO), cuya proyección era obligatoria en todos los cines¹¹⁶. Asimismo, la Ley de prensa de 22 de abril de 1938, que mantuvo su vigencia hasta la ley de 1966, convirtió a los medios de comunicación¹¹⁷ en órganos primordiales en la formación de la cultura popular y en

¹¹³ *Id.*, p. 13.

¹¹⁴ Para estos aspectos, puede verse Antonio Cazorla Sánchez, *Miedo y progreso: los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*, Madrid, Alianza, 2016.

¹¹⁵ A juicio de José Andrés Gallego, *España en el siglo XX (1900-1978)*, Madrid, Anaya, 1988, p. 58, los hombres de Franco “fueron quienes tendieron virtualmente la red estatal de radiodifusión”.

¹¹⁶ José Andrés Gallego, *España en el siglo XX (1900-1978)*, *op. cit.*, afirma que la producción cinematográfica se multiplicó sobre todo a partir de 1960 y que “el cine fue expresión fidedigna de las secretas, incluso inconfesadas querencias de muchos españoles” (p. 55). Asimismo, la televisión, “cuya programación regular había comenzado aquí en 1956” (p. 58), experimentó un gran desarrollo.

¹¹⁷ Jesús A. Martínez, “La sociedad española. Pautas tradicionales y síntomas de modernización”, *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 101, asegura que, de todos los medios de comunicación, “la radio fue el emblema de la época, no por su novedad, pero sí por sus contenidos y socialización”. De hecho, llegó a convertirse en la “prioridad de la compra familiar”. La radio “conectó lugares lejanos y brindó un instrumento inmediato de distracción y evasión. Los seriales, los concursos y los musicales llenaron las casas de la época”. Mientras que los seriales “desataron pasiones”, los concursos “alimentaron expectativas” y “los musicales llenaron los hogares

la creación de la conciencia colectiva. A ello hay que añadir también el papel de la Iglesia y la religión católica en la enseñanza y las costumbres, aparte de su protagonismo en la Administración y en los centros de poder. Con respecto a la situación de las mujeres, estas fueron condenadas a la obediencia sumisa y al sacrificio, así como privadas de autonomía jurídica, económica y cultural.

Por otra parte, como apunta Santos Sanz Villanueva, asistimos a un empobrecimiento cultural del país, motivado en buena medida por el amplio exilio republicano de 1939. Sanz Villanueva incide en que “varios miles de científicos, pensadores, intelectuales, creadores... deben abandonar España desde los últimos meses de la lucha, y entre ellos figuran los más eminentes hombres de las letras y las ciencias coetáneas”¹¹⁸. Del mismo modo, junto al exilio, él hace hincapié en la rígida censura, que coartaba la libertad de expresión y mantenía al creador en un estado de incertidumbre, pues este se hallaba siempre expuesto

[...] al tajo depredador de un funcionario intransigente, malhumorado o temeroso de perder su ocupación. Además, no estaban del todo claros los principios inviolables, y el censor actuaba con enorme subjetividad y se veía presionado desde fuera por simples caprichos personales¹¹⁹.

José-Carlos Mainer sostiene que la censura implacable “fue un verdadero cordón sanitario que impidió la recepción general del pensamiento extranjero y encorsetó la evolución del propio”¹²⁰. A este respecto, cabe destacar que, como recuerda Gerald G. Brown, “la censura de obras extranjeras era estricta, y resultaba

de sonido y de canciones dedicadas, entre ellas las primeras notas de *rock and roll*”. Asimismo, la radio se convirtió en el espacio idóneo para los espectáculos deportivos, sobre todo el fútbol.

¹¹⁸ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 23.

¹¹⁹ *Id.*, p. 29.

¹²⁰ José-Carlos Mainer, “La vida cultural (1939-1980)”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, al cuidado de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1981, p. 6.

difícil para los escritores jóvenes saber qué se hacía en el extranjero o qué estaban escribiendo sus compatriotas exiliados”, lo que supuso, en su opinión, “una brusca interrupción en la continuidad literaria”¹²¹. También hemos de tener presente la autocensura que se imponía al escritor, con el propósito de no trasgredir las barreras de lo prohibido, así como el exilio interior de un considerable número de hombres de letras residentes en España, que, tal y como afirma Sanz Villanueva, “se vieron obligados a adoptar cautelosos pseudónimos, o a llevar una vida intelectual solitaria y marginada”¹²².

Sin lugar a dudas, la traumática experiencia de la Guerra Civil y el difícil período de la inmediata posguerra no dejaron indiferente a Vicente Núñez, quien, en una sincera y profunda entrevista concedida a Miguel Casado, le confesaba el caos, el desconcierto y la desesperación que se vivían en España en aquellos momentos, situación caótica que se plasmó en una ruptura de la sintaxis en diversos sentidos. Esto explica que para muchos poetas de dicha época la poesía fuese un intento de huida de ese caos que reinaba¹²³ y una búsqueda de orden:

Era un caos la España de la posguerra inmediata. Yo ya estaba en Madrid, estudiando reválida. Un caos de todo, un caos de costumbres, pero también de chaquetas, de zapatos; cuando un caos se cierne planetariamente, es un caos total: la sintaxis se rompe, la sintaxis existencial, la cotidiana, la paternofamiliar, la del noviazgo... no se sabía de qué hablar, qué decir, si el cine, si el teatro —el

¹²¹ Gerald G. Brown, “La literatura posterior a la guerra civil”, en R. O. Jones (dir.), *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 217-218.

¹²² Santos Sanz Villanueva, en Francisco Rico (dir.), *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual*, op. cit., p. 29.

¹²³ A propósito de ese intento de huida de la realidad mediante la palabra poética, Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., afirman que los miembros del grupo *Cántico* “conciben la poesía como búsqueda y creación de una belleza que escapa de la realidad cotidiana. Sus poemas son evasión de las circunstancias en que se inscriben sus vidas, huida hacia el mundo imaginado del ideal, correcto y bellamente expresado” (p. 66). Para ellas, esa dedicación “de *Cántico* a la poesía, su estética preciosista y búsqueda de la belleza mediante la palabra, sin más pretensión u objeto que el placer y la manifestación de los sentidos, no deja de ser una forma de liberación y evasión de una realidad dura, consternada, traumática” (p. 80).

teatro era viejo, el cine no se comprendía o se había convertido en otra cosa que no era para el cine, sino para las discotecas que luego vinieron, sesenta años después. Era un desconcierto, los padres no sabían lo que era educar a un hijo, para qué servía la carrera, para qué lo mandaban a Madrid, si el dinero que se gastaban en ti tenía sentido...

Y de ese caos nació la luminosidad de la poesía. Que nadie eduque a nadie, si quiere convertirlo en poeta desde la luz, desde la tiniebla¹²⁴.

En la década de los cincuenta, momento en que ven la luz las dos primeras obras de Vicente Núñez: *Elegía a un amigo muerto* (1954) y *Los días terrestres* (1957), pese a que la censura sigue siendo fuerte, al menos se logra mantener cierto contacto con el resto del mundo gracias a la apertura de España a las corrientes culturales europeas y mundiales, sobre todo en la música y el cine. Precisamente a esta época, en concreto al año 1952 durante su estancia en Ronda para realizar las Milicias Universitarias, se remonta la pasión de Núñez por la música de Debussy y de Gershwin, y, más tarde, surgiría su devoción por María Callas. En cuanto a su afición por el cine, que comenzó a despertarse durante su etapa universitaria en Granada, sabemos que era un gran cinéfilo¹²⁵ y admirador de Gloria Swanson (que daba vida al personaje de Norma en la película *Sunset Boulevard. El crepúsculo de los dioses*, una de sus películas favoritas), Eric von Stroheim (actor también de la película mencionada), Marlon Brando (y su interpretación magistral de Emilio Zapata en *Viva Zapata*¹²⁶, que Vicente llegó a ver siete veces consecutivas), Greta Garbo (a

¹²⁴ Palabras de Vicente Núñez reproducidas por Miguel Casado, "El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, op. cit., p. 72.

¹²⁵ Francisco Bejarano, "Recuerdo de Vicente Núñez", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), p. 52, asegura que el poeta ipagrense acudía al cine con una libreta para tomar notas. Según Núñez, el cine era la inmortalidad, la vida, mientras que la literatura era la negación de la vida, la muerte.

¹²⁶ Véase Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., p. 52. La película *Viva Zapata*, que plasma la lucha de un pueblo por alcanzar su libertad, se proyectó en el cineclub Senda de Córdoba, una iniciativa cultural que surge en las entrañas de Acción Católica y en cuyas reuniones se visionaban películas y se suscitaban entre sus asistentes debates abiertos. Estos se centraban en la preocupación por la

quien consideraba todo un mito del cine), Marlene Dietrich (actriz y cantante alemana a la que admiraban otros miembros del grupo *Cántico*) y Pier Paolo Pasolini (director de *Medea*, protagonizada por María Callas), entre otros. La música y el cine, junto a otras manifestaciones artísticas como la pintura, la arquitectura, la escultura e incluso la danza, dejarán huella en la creación del escritor ipagrense, tanto en su poesía como en sus sofismas, en los que aparecen constantes referencias a dichas artes.

Esta situación de cierta apertura a Europa y al mundo a la que hemos hecho referencia fue propiciada por la entrada de España en las Naciones Unidas en 1956, así como por la importante presencia comercial extranjera y la creciente industria turística. Más tarde, en la década de los sesenta, la censura fue mitigándose paulatinamente, de un modo especial tras la promulgación de la nueva ley de prensa en 1966. Tanto la literatura extranjera como las obras de autores españoles que habían sido censurados con anterioridad comenzaron a ser más accesibles. Además, aparecieron nuevas revistas y series de poesía, que incrementaron las oportunidades de publicación de los poetas¹²⁷. Esa facilidad de acceso a los escritores extranjeros beneficiaría enormemente a Vicente Núñez, gran aficionado a la literatura francesa, la alemana y la italiana, entre otras, que ejercieron una influencia capital en su obra poética.

En lo que atañe al estado de la economía, el franquismo, lejos de traer la modernización de la economía española, conllevó el bloqueo del proceso de

actualidad política y social del momento y hubiesen sido calificados de reaccionarios en cualquier otro contexto, como el que se generó a partir de la película mencionada (que adquirió, al igual que esta, un cariz de denuncia, aferrándose a la idea de la inutilidad de la guerra). Dichos debates permitían dar voz a una ideología de oposición, en unos casos, mientras que en otros contribuían a formarla. Junto al cineclub Senda, el cineclub del Círculo de la Amistad, el Círculo Cultural Juan XXIII, las reuniones en la librería Ágora y otras iniciativas de la misma índole, ofrecían a un sector contestatario un espacio idóneo para debatir y comentar una situación real que iba cambiando paulatinamente.

¹²⁷ Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997, p. 146.

crecimiento que había comenzado en el primer tercio del siglo XX. Sin embargo, entre 1960 y 1973 se produjo un importante avance económico, debido a la mejora en la productividad, a transformaciones estructurales relevantes y a la acumulación del capital. La población que trabajaba en el sector primario, disminuyó considerablemente, mientras que la dedicada a la industria y a los servicios aumentó de manera significativa. Así pues, se evolucionó desde una sociedad agraria y rural a una sociedad industrial y urbana. Otro factor clave para el crecimiento fue la apertura de la economía española al exterior, que supuso el aumento de las exportaciones (en el caso concreto de Córdoba, la fábrica Carbonell se especializó en la exportación de aceite), de las inversiones extranjeras y del turismo. La emigración por motivos de trabajo a diferentes países (sobre todo a Francia, Suiza, Bélgica y Alemania) implicó también una fuente de ingresos de vital importancia.

Por otro lado, a lo largo de las cuatro décadas de la dictadura, tuvo lugar un crecimiento demográfico nada desdeñable, en la medida en que la población española pasó de veintiséis millones en 1940 a treinta seis en 1975. Del mismo modo, se produjo un incremento del número de estudiantes universitarios. Así, en 1955 apenas había cincuenta mil, mientras que en 1971 esa cifra llegó a triplicarse. Otro logro destacable fue la disminución de la tasa de analfabetismo. Dicha tasa ya había comenzado a bajar a partir de 1920, pero el estallido de la Guerra Civil paralizó esa bajada¹²⁸.

Tras la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975 (momento en que Vicente Núñez se hallaba sumido en su prolongado silencio literario que se inicia en 1957 y culmina en 1980), la larga dictadura de casi cuarenta años llegaba a su fin. A

¹²⁸ José Andrés Gallego, *España en el siglo XX (1900-1978)*, op. cit., p. 59, apunta lo siguiente a propósito de la batalla contra el analfabetismo: "La tasa de analfabetos entre los españoles de más de diez años desciende del 42 por ciento en 1920 al 26 en 1930, 19 en 1940, 10 en 1960. Se descubre otra vez la función paralizadora de la Guerra Civil de 1936-1939".

partir de ese instante, la población española vivió una transición a la democracia, liderada por las autoridades procedentes del franquismo y pactada con los responsables de la oposición democrática. Muchos de los fieles partidarios del dictador “dejaron el uniforme azul y se pusieron la chaqueta de la democracia”¹²⁹, como recuerdan Casanova y Gil Andrés. Fue un período de profunda transformación política y cultural. No en vano, a partir de 1975, asistimos al nacimiento de una nueva época de la cultura española del siglo XX. En este sentido, no hemos de olvidar que la mayor parte de la producción poética de Vicente Núñez se publica tras su silencio literario, de 1980 (fecha de aparición de sus *Poemas ancestrales*) en adelante, momento histórico en el que la censura había dado paso a la libertad creativa.

A propósito de la censura, conviene precisar que, finalizada la dictadura, el escritor recupera la libertad tanto formal como interior, espiritual. El artista ya no se halla sometido a un control opresivo ni a los compromisos adquiridos para poner su obra al servicio de una causa. “Así, el intelectual recupera su papel de voz crítica, vigilante del resto del acontecer nacional y el artista podrá optar por el libre ejercicio de su trabajo”¹³⁰, al decir de Sanz Villanueva. Como apunta Debicki, tan solo “dos años separaban una sociedad muy tradicional bajo censura de otra en la que prevalece la libertad social y una diversidad de estilos de vida, en la que mucha gente joven lleva vidas independientes y modernas, en la que se permite cualquier expresión verbal o visual”¹³¹. Esta situación conduce, en su opinión, a un relevante florecimiento de las artes, que convierte a Madrid “en una ciudad incomparable”¹³².

¹²⁹ Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo XX*, op. cit., p. 301.

¹³⁰ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual*, op. cit., p. 46.

¹³¹ Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, op. cit., p. 258.

¹³² *Ibíd.*

En el mundo de la política, junto al Rey Juan Carlos I de Borbón, la figura de Adolfo Suárez, hombre de talante conciliador, carismático y con capacidad para ejercer el liderazgo, fue clave en el proceso de transición. De hecho, su partido, la Unión de Centro Democrático (UCD), obtuvo la victoria el 15 de junio de 1977. Un poco más tarde, el 6 de diciembre de 1978, los españoles respaldaban una Constitución democrática, fruto del diálogo y la búsqueda del consenso, inspirada en los principios de libertad, igualdad y pluralismo. Esto suponía el final de todas las leyes del franquismo y el establecimiento de un marco de convivencia ciudadana similar al de los países más avanzados de Europa.

El 28 de octubre de 1982, año en el que ve la luz *Ocaso en Poley* (obra que le valió el reconocimiento del Premio Nacional de la Crítica), el PSOE, con Felipe González a la cabeza, se alzaba con una victoria arrolladora. En estos momentos, la transición se daba por finalizada y la democracia emprendía el camino hacia la consolidación. El líder socialista (cuya mujer Carmen Romero fue una fiel admiradora del poeta ipagrense e incluso lo visitó en diversas ocasiones en Aguilar de la Frontera), convertido en presidente del Gobierno, consiguió abordar las reformas militares, económicas y sociales necesarias para mejorar la situación del país. Durante los casi catorce años que permaneció en el poder, logró desarrollar el modelo autonómico, extender el Estado del Bienestar e integrar a España en las instituciones europeas. Luis Enrique Otero incide en la relevancia del ingreso de España en la Comunidad Europea en 1985 (año de publicación de *Teselas para un mosaico*) y lo destaca como un gran hito:

La firma del Tratado de Adhesión de España a la Comunidad Europea el 12 de junio de 1985 y su incorporación efectiva el 1 de enero de 1986 marcó un hito en la historia contemporánea de España. Al fin, la gran aspiración de la mayoría de la sociedad española, la incorporación a Europa, se hacía realidad. La

normalización democrática de España, tras el fin de la dictadura, había hecho posible el reto de varias generaciones de españoles¹³³.

En 1996 y tras la victoria en las urnas, tomó el relevo José María Aznar, líder del Partido Popular, que se mantuvo dos legislaturas y que también acudió a Aguilar de la Frontera para conocer personalmente al poeta de Poley, quien desde 1990 (fecha en que vio la luz *La Gorriata*) había abandonado la poesía para dedicarse de lleno a sus sofismas. La primera de las legislaturas de Aznar se caracterizó por un importante crecimiento económico y por un discurso ideológico moderado. En cambio, la segunda, que se inició en el año 2000 y bajo una mayoría absoluta, estuvo marcada por un programa neoconservador de derechas. Sin embargo, en las elecciones del 14 de marzo de 2004, tan solo dos años después de la muerte de Núñez, el poder volvía de nuevo al PSOE, liderado por José Luis Rodríguez Zapatero. La evolución política, social, económica y cultural que había experimentado España desde la muerte de Franco era espectacular, de manera que dicha época constituyó, en palabras de Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, “el mayor período de estabilidad y libertad de la historia contemporánea española”¹³⁴. Puede decirse que, como ambos aseguran, “al comenzar el siglo XXI, España era un país moderno y desarrollado”¹³⁵.

¹³³ Luis Enrique Otero, “El ingreso de España en la Comunidad Europea. La apuesta definitiva por la modernización de la economía española (1986-1996)”, en Jesús A. Martínez (coord.), *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 386.

¹³⁴ Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo XX, op. cit.*, p. 367.

¹³⁵ *Id.*, p. 343.

4. CONTEXTO LITERARIO

4. 1. La poesía española de la posguerra

Con el propósito de comprender mejor la producción poética de Vicente Núñez, esbozaremos el panorama de la poesía española de la posguerra¹³⁶. Dicho esbozo nos brindará la posibilidad de conocer el contexto literario en el que surgió el grupo cordobés *Cántico* y en el que se fraguó la creación artística del poeta ipagrense, caracterizada por la confluencia de diversas tradiciones, la originalidad y un marcado sello personal. No en vano, fue capaz de crear una poesía singular y auténtica, que ha superado las fronteras temporales y espaciales, adquiriendo la categoría de un clásico. En efecto, como asegura María Rosal Nadales:

Con la obra de Vicente Núñez ocurre como con la de Pablo García Baena, que son clásicos, en el sentido más profundo de la palabra, como la define Italo Calvino cuando afirma que un clásico es aquella obra que no se lee, sino que se relee, o bien cuando señala que un clásico es aquella obra que no ha dejado de decir, que siempre que nos acercamos a ella nos aporta nuevos significados que nos implican como lectores y como personas¹³⁷.

Cuando estalla la Guerra Civil en julio de 1936, momento en que el escritor de Poley contaba con tan solo diez años, España ofrecía un panorama poético cuya riqueza y calidad literarias difícilmente podrían ser igualadas por ningún otro país. Como apunta José Luis Cano, junto a la generación de los maestros (Miguel de

¹³⁶ Un excelente panorama de la literatura española a partir de 1939 puede verse en Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, en José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, vol. 8, Barcelona, Crítica, 2014.

¹³⁷ María Rosal Nadales, "Con la fuerza que pudo vencer a la Ramera", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Lo femenino en el universo literario de Vicente Núñez. Textos de las V Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2018, p. 29.

Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez), la generación del 27 (constituida por Dámaso Alonso, Emilio Prados, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Pedro Salinas, Rafael Alberti y Vicente Aleixandre, poetas dotados de una rica personalidad) había logrado ya su primera madurez y había publicado libros que hoy en día son considerados genuinos clásicos de nuestra literatura, al igual que los de los tres maestros supra mencionados¹³⁸. Las huellas de ambas generaciones en la poesía del ipagrense son más que evidentes, según podremos apreciar en los capítulos posteriores, y, de un modo especial, las de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre.

Sin embargo, la Guerra Civil destruyó, en parte, ese rico plantel de poetas. De hecho, no solo vieron truncadas sus vidas Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Federico García Lorca, tres de los más grandes escritores que han dado nuestras letras, sino que la mayoría de los poetas de la generación del 27 (Guillén, Alberti, Salinas, Cernuda, Altolaguirre y Prados) partieron al exilio al terminar la guerra, siguiendo el camino emprendido por Juan Ramón Jiménez¹³⁹. El destierro poético fruto de la guerra del 36¹⁴⁰, junto a las pérdidas ocasionadas por la muerte, hacían que en abril de 1939 el futuro de nuestra poesía en este lado del Atlántico no fuese optimista ni alentador. A ello hay que añadir la muerte de Miguel Hernández en 1942, “cuya voz tensa y concentrada sirvió de guía a la nueva promoción escindida y

¹³⁸ José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 7.

¹³⁹ *Id.*, p. 8.

¹⁴⁰ A propósito de los poetas exiliados, Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975, I, De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 253, sostiene lo siguiente: “los poetas que al final de la guerra civil se vieron obligados a marchar al exilio, quedaron doblemente desterrados: como hombres y como poetas. En efecto, sus composiciones y libros de posguerra tardaron muchos años en llegar a España y fueron aquí conocidos con intermitencias y de manera muy limitada”.

castigada por la guerra”¹⁴¹, que se produjo poco tiempo después¹⁴². La impronta de Hernández, concretamente de su *Elegía a Ramón Sijé*, se vislumbra en *Elegía a un amigo muerto* de Vicente Núñez, tal y como veremos al abordar el estudio de dicho poemario. La importancia concedida a los temas del amor, la vida y la muerte (que a veces llegan a identificarse) es otro rasgo común que une la poesía hernandiana y la del ipagrense.

En España permanecieron varios maestros del 27: Vicente Aleixandre, que pronto se convertiría en todo un referente para las nuevas generaciones (y para el propio Vicente Núñez), Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Del mismo modo, se quedaron en nuestro país algunos de los poetas del 36: Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Germán Bleiberg (este último se hallaba en la cárcel). De cualquier modo, la represión, el hambre y la miseria que reinaron durante los meses siguientes a la Guerra Civil no generaron un ambiente propicio para el desarrollo de las creaciones líricas. En este sentido, según recuerda Andrew P. Debicki, “la destrucción de la guerra y el enfoque en la necesidad de sobrevivir durante el conflicto e inmediatamente después, convertirían la actividad literaria en un lujo dispensable”¹⁴³. Asimismo, “el empleo del verso con fines propagandísticos limitó las metas y las posibilidades creativas”¹⁴⁴, al igual que la censura. Estas circunstancias impidieron publicar o importar obras de poetas relevantes, de ahí que toda una generación de escritores madurara desconociendo algunas de las más importantes obras y corrientes literarias tanto mundiales como hispánicas.

¹⁴¹ Armando López Castro, *Poetas españoles del siglo XX*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996, p. 12.

¹⁴² Santos Sanz Villanueva, en Francisco Rico (dir.), *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual*, op. cit., p. 330, asegura que, pese a que a menudo “se haya denunciado la monotonía y la esterilidad de amplios períodos temporales”, la poesía es el género literario que ofrece una mayor variedad y riqueza durante la posguerra española.

¹⁴³ Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, op. cit., p. 87.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

A grandes rasgos, la poesía que se cultiva en España en la década de los cuarenta se puede clasificar en dos grandes grupos o tendencias: poesía arraigada y poesía desarraigada, denominaciones que parten del crítico y poeta Dámaso Alonso. La poesía arraigada, con un claro enfoque nacionalista y un firme propósito de levantar el ánimo, está representada por aquellos autores que se identifican con el régimen franquista, “unas cuantas voces poéticas todas con fe en algo, con una alegría, ya jubilosa, ya melancólica, con una luminosa y reglada creencia en la organización de la realidad contingente”¹⁴⁵, en palabras de Dámaso Alonso. Estos, aparte de defender la familia patriarcal y la moral católica, ofrecen una visión complaciente y heroica de la vida que no se corresponde con la realidad en la que se halla sumida España en esos instantes. Esta poesía, que apoya los valores del bando franquista, busca la evasión a través del refugio en temas como el amor, el paisaje, la belleza de Dios y la creación.

Los poetas arraigados se agrupan en torno a dos revistas: *Escorial* (1940)¹⁴⁶ y, más tarde, *Garcilaso* (1943)¹⁴⁷. Precisamente por esta última revista reciben la denominación de poetas garcilasistas. De hecho, suponen una vuelta a la lírica de Garcilaso y de otros escritores renacentistas, de ahí que aboguen por formas estróficas clásicas como el soneto y los tercetos. Bajo esta nómina, se incluyen los nombres de Dionisio Ridruejo, José García Nieto, Leopoldo Panero, José Antonio

¹⁴⁵ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978, p. 345.

¹⁴⁶ *Escorial*, que se caracterizó por su aperturismo, se apartó de la simple función propagandística y doctrinal de las demás revistas de Falange. De hecho, respetó valores culturales tan importantes como el 98 y el propio Ortega.

¹⁴⁷ En la primavera de 1943, José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Jesús Juan Garcés y Jesús Revuelta fundaban la revista *Garcilaso* y el movimiento poético denominado “Juventud creadora”. Este movimiento, que toma a Garcilaso de la Vega como modelo, busca la norma clásica, la serenidad y la dulzura que caracterizan al poeta toledano. Pero en la revista colaboraron jóvenes poetas de diferentes tendencias. En este sentido, al lado de los neogarcilasistas, figuraron bastantes neorrománticos. En realidad, la revista abrió sus puertas a todas las voces poéticas auténticas, genuinas, aunque el principal objetivo del grupo fundador radicaba en romper cualquier tipo de nexo con la poesía impura del 27, con el vanguardismo y el surrealismo que esa generación había desarrollado a principios de los años treinta, y regresar a las formas clásicas de la poesía.

Muñoz Rojas, Luis Felipe Vivanco, José María Valverde y Luis Rosales, entre otros. Rosales ejercerá una gran influencia en los poetas posteriores y, con su obra *La casa encendida* (1949), considerada como una de las más altas cumbres de nuestra poesía contemporánea, iniciará un giro hacia una poética más existencialista.

La poesía desarraigada, por su parte, está constituida por la creación poética de escritores que no se identifican con la nueva España, fruto de la guerra. Para ellos, el mundo “es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla”, como apunta Dámaso Alonso, pues, a su juicio, se hallan “muy lejos de toda armonía y toda serenidad”¹⁴⁸. En su opinión, el ser humano refleja el dolor existencial, así como las consecuencias de la barbarie y la destrucción. Esta corriente encarna el primer movimiento de renovación estética después de la Guerra Civil. Dámaso Alonso, con su libro *Hijos de la ira*¹⁴⁹ (1944), será quien marque el rumbo de esta escuela, secundado por Vicente Aleixandre, autor de *Sombra del paraíso*¹⁵⁰ (1944), canto a la luz que ofrece una concepción panteísta del mundo y que construye el mito de la edad dorada.

En cuanto a los temas abordados, Dios continúa siendo uno de los motivos fundamentales de las composiciones poéticas, si bien es cierto que, a diferencia de la poesía arraigada, su religiosidad es crítica. En este sentido, cabe destacar que se proyecta la idea de que Dios ha abandonado al ser humano y, por tanto, el mundo está dominado por la soledad o vacío existencial, así como el miedo de vivir y de morir. Esta corriente enlaza directamente con la tendencia existencialista que impera en toda la literatura europea tras la Segunda Guerra Mundial.

¹⁴⁸ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, *op. cit.*, p. 349.

¹⁴⁹ Se trata de un libro revolucionario que representa un cambio de postura en su forma, en su tono, en su técnica y en su temática con respecto a la estética dominante del momento. Como apunta M^a del Pilar Palomo, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, p. 14, esta obra implicó una ruptura con la pureza y serenidad imperantes y ejerció una influencia relevante en las promociones que se estaban formando.

¹⁵⁰ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, *op. cit.*, p. 287, afirma que “esta obra es una de las cimas de la poesía española contemporánea”.

Los poetas desarraigados se agruparon sobre todo en torno a la revista *Espadaña*¹⁵¹, fundada en 1944 por Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y Antonio González de Lama (sacerdote, profesor y bibliotecario). Se trata de una poesía menos clasicista que la arraigada. Además, emplea un lenguaje sencillo y directo, dado que prima el contenido sobre la estructura (aunque esa sencillez formal es solo aparente). En lo que se refiere a la métrica, junto al verso libre, se recurre al soneto y otras estrofas populares. Dentro de esta tendencia, destacan los siguientes poetas: Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, José María Fonollosa, José Luis Hidalgo, Rafael Morales, Leopoldo de Luis, Vicente Gaos, Gabriel Celaya, José Hierro, Juan de Lecea, Blas de Otero y Ángela Figuera, por citar los nombres más representativos. Muchos de ellos evolucionarán hacia la poesía social¹⁵². De hecho, las obras que versan sobre temas políticos y sociales dominaron la poesía española en la década de los 50¹⁵³.

Ya hemos hecho referencia a diversas revistas literarias¹⁵⁴. No obstante, conviene hacer hincapié en que durante la posguerra existieron muchas y muy variadas, aparte de las citadas. Sin lugar a dudas, esa diversidad refleja la buena salud cultural de la época. Otra publicación de gran relevancia fue *Ínsula* (en la que

¹⁵¹ Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975, I, De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, op. cit., p. 485, asegura que el valor de esta revista hay que buscarlo “en la función catalizadora de ese frente que en los años cuarenta se propone conectar la escritura con la triste realidad histórica de España”. En las páginas de sus 48 números, que vieron la luz entre la primavera de 1944 y el comienzo de 1951, publicaron Bousoño, Hidalgo, Labordeta, Celaya, Otero, Hierro y Cirlot, entre otros. Esta revista, creada en León, representa la rehumanización de la poesía, conocida como “tremendismo”, que persigue una poesía cálida, humana y libre, frente al frío formalismo de los garcilasistas. Su propósito era enlazar con los poetas del 27 en su etapa rehumanizada y comprometida. Desde un primer momento, se vinculan a la poesía de Neruda, Aragon, Valéry y Pierre Emmanuel, símbolos de un horizonte mucho más amplio.

¹⁵² Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, op. cit., p. 93, sostiene que, entre 1945 y 1951, la revista *Espadaña* “publicó una gran cantidad de poesía que reflejaba las preocupaciones existenciales y sociales”. Un papel similar desempeñaron las revistas *Corcel* (Valencia, 1942-1949) y *Proel* (Santander, 1944-1950), en las que escribieron poetas que abogaron por una poesía subjetiva y expresiva.

¹⁵³ *Id.*, p. 121.

¹⁵⁴ Véanse Fanny Rubio, “Las revistas contemporáneas (Homenaje a la revista *Cántico*)”, *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, 2003, y Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.

Núñez publicó algunos de sus textos críticos y ensayísticos), que nació en 1946, gracias a Enrique Canito y José Luis Cano, y que sigue vigente en la actualidad. Esta era partidaria de acercar nuestra cultura a la de fuera de sus fronteras y actuó de puente hacia la generación del 27, a la que rindió múltiples homenajes. En sus números, contó con colaboradores de calidad y se decantó en todo momento por la modernidad.

Junto a *Ínsula*, cabe destacar: *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Estafeta Literaria*, *Clavileño*, *Índice*, *Proel*, *Proa*, *Fantasía*, *Alfoz*, *Almotamid*, *Caracola*¹⁵⁵, *Alcazaba*, *Corcel*, *Decaulión*, *Postismo*¹⁵⁶, *La Cerbatana*¹⁵⁷ e *Isla*. Fanny Rubio insiste en la proliferación de revistas poéticas en la posguerra española y asegura que resulta “imposible acercarse a la historia literaria de nuestra posguerra sin considerar en profundidad el material y documentación que permanece encerrado en sus publicaciones periódicas”¹⁵⁸. De entre las revistas de posguerra, la mayoría de las cuales se caracterizaron por su eclecticismo¹⁵⁹ y por su breve andadura, merece una especial atención *Cántico* (1947), en la que nos detendremos en el apartado siguiente.

¹⁵⁵ Según Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, *op. cit.*, pp. 385-388, por las páginas de *Caracola*, revista malagueña dirigida por José Luis Estrada Segalerva y en la que estuvo colaborando Vicente Núñez durante varios años, pasaron más de dos mil españoles y ciento cincuenta extranjeros. Esto justifica que, a través de la misma, se pueda reconstruir no solo el panorama de la poesía andaluza de esa época, sino gran parte de la historia de la poesía española actual.

¹⁵⁶ La revista *Postismo*, de carácter vanguardista y con tendencia a la ruptura formal, fue promovida por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi en 1945 y constó de un único número. El postismo fue un movimiento que recuperó el surrealismo y enlazó con las vanguardias de preguerra. La reivindicación de la imaginación, así como el aire humorístico y desenfadado fueron algunas de sus notas genuinas.

¹⁵⁷ Esta supuso una prolongación de la revista *Postismo* y también contó con un solo ejemplar.

¹⁵⁸ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁹ *Id.*, p. 10. Fanny Rubio insiste en que en las revistas se dan cita poetas con estilos distintos e intenciones muy diversas, incluso encontradas, de ahí su eclecticismo.

4. 2. *Cántico*: un “milagro luminoso en mitad de la oscuridad”¹⁶⁰

Bajo la denominación de “grupo Cántico”¹⁶¹, se incluye a una serie de jóvenes amigos de mediados de los años cuarenta del siglo XX que compartían inquietudes literarias, así como su amor a la palabra, a la poesía, al arte, a la belleza y a la vida¹⁶². El grupo está constituido por cinco poetas: Ricardo Molina (1916-1968), Juan Bernier (1911-1989), Pablo García Baena (1921-2018), Julio Aumente (1921-2006) y Mario López (1918-2003), y por dos pintores¹⁶³: Miguel del Moral (1920-1998) y Ginés Liébana (1921). No obstante, Guillermo Carnero¹⁶⁴, en la segunda edición de su conocido estudio sobre el grupo cordobés, incluye también al poeta ipagrense Vicente Núñez como miembro de *Cántico*, aunque su incorporación fue más tardía. Asimismo, Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz aseguran que, cuando se habla de *Cántico*, se incluye “de soslayo” a Núñez, “poeta que ha adquirido entidad propia”¹⁶⁵. Rosa Luque Reyes¹⁶⁶, por su parte, considera al vate de

¹⁶⁰ La expresión entrecomillada ha sido extraída de Rosa Luque Reyes, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, op. cit., pp. 9-10. Rosa Luque afirma que el grupo *Cántico* “acabaría poniendo luz donde solo había sombras, y alegría de vivir, amar y emborracharse de la misma sustancia de los sueños donde apenas si se oía el latido mortecino de una ciudad entumecida por la postguerra y otros demonios”.

¹⁶¹ Pablo García Baena, en una entrevista concedida a Rosa Luque, “Antes que el tiempo acabe. Pablo, ayer, hoy siempre”, en *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, op. cit., p. 152, comenta la denominación del grupo: “entre los nombres que se barajan está el de *Cántico*, que viene, qué duda cabe, por el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz que a su vez nos lleva a los cánticos de la Biblia, y también por el libro de Guillén, que conocíamos”.

¹⁶² Celia Fernández Prieto, “Aquellas hojas de poesía a 6 pesetas”, en Celia Fernández y Joaquín Roses (ed.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, 2003, p. 9, a propósito de los componentes de *Cántico*, sostiene que “su amistad y sus afinidades personales, su sentido del humor y de la ironía, sus gustos literarios y su sensibilidad hacia el paisaje y el misterio de la ciudad, consolidaron al grupo, compensaron su distancia y su marginación de la sociedad cordobesa y afianzaron sus opciones estéticas, ajenas a las corrientes dominantes en la poesía española de entonces”, de ahí que quede justificada la denominación de grupo, aunque cada uno de ellos cuente con una individualidad muy marcada (como se plasma en sus obras).

¹⁶³ Luis Antonio de Villena, *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico y su trayectoria”*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, p. 11, incluye también al pintor Rafael Álvarez Ortega.

¹⁶⁴ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, op. cit.

¹⁶⁵ Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., p. 67.

Poley como un allegado al grupo, junto a José de Miguel y Rafael Cantueso, y alude a Rocío Moragas y Josefina Liébana como las mujeres de *Cántico*. M^a del Pilar Palomo menciona a Manuel Álvarez Ortega, director de *Aglae*, como persona “que vivió muy de cerca el movimiento de *Cántico* –aun sin integrarse en él–¹⁶⁷”.

El grupo como tal comienza a tomar consistencia hacia 1941, en la tertulia de Carlos López de Rozas, profesor del Conservatorio de Córdoba en torno a cuyo magisterio se forjó la denominada “tertulia de la Gramola” (a la que acudían con frecuencia Ricardo Molina, Juan Bernier, Pablo García Baena y Ginés Liébana)¹⁶⁸. Ese año, los poetas y pintores asistentes, que se beneficiaban enormemente del amplio bagaje de conocimientos que atesoraba el mencionado profesor, le regalan un libro-homenaje que se hallaba manuscrito y ornamentado. En él figuran nombres que posteriormente serán los fundadores de la revista *Cántico*. Según Guillermo Carnero¹⁶⁹, hacia 1943, el grupo puede considerarse como constituido. Sin embargo, el primer número de la revista *Cántico*, que surge en medio de la monotonía de *Juventud Creadora* y del tremendismo de *Espadaña* (como reconoce el propio Pablo García Baena), no vio la luz hasta octubre de 1947, bajo la dirección de Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier. En dicho número, para cuya portada Miguel del Moral pinta un ángel (no olvidemos que “*ángel* será palabra y personaje-

¹⁶⁶ Rosa Luque, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, op. cit., p. 11, asegura que Vicente Núñez es un “poeta único en su decir y su perfil pero muy cercano a las afinidades del grupo, con cuyos integrantes mantuvo una amistad que sobrevive a su muerte”.

¹⁶⁷ M^a del Pilar Palomo, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, op. cit., p. 110.

¹⁶⁸ Véase Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., pp. 62-63. Según ambas autoras, durante la década de los cuarenta había en Córdoba dos núcleos esenciales de la actividad cultural juvenil. Uno de ellos era la casa del profesor don Carlos López de Rozas, frecuentada por varios miembros del grupo *Cántico* (quienes también acudían a la tertulia literaria y musical celebrada en la casa de Julio Aumente y denominada “Academia de la Pianola”), y el otro núcleo era la colonia de la sierra en la que se congregaban varios escritores e intelectuales, tales como: Manuel Álvarez Ortega, Rafael Balseira del Pino, Martínez Bjorkman y Luis Jiménez Martos. Este segundo grupo, que intercambiaba lecturas e impresiones culturales y cuyas reuniones se hallaban marcadas por una influencia marxista, se vio obligado a acabar con dicha agrupación vecinal, debido a la vigilancia policial de la que estaba siendo objeto.

¹⁶⁹ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, op. cit., p. 51.

clave – símbolo, metáfora, iconografía...– de todo el movimiento”¹⁷⁰), aparecían los poemas *Ágatha*, de Pablo García Baena; *El ángel custodio*, de Mario López; *Himno a Santa Cecilia*, de Ricardo Molina; y *Canto del Sur*, de Juan Bernier.

Al parecer, según el testimonio de Luis Antonio de Villena¹⁷¹, en 1947, varios poetas de *Cántico* (Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente) se presentaron al prestigioso premio *Adonáis*¹⁷², pero fue José Hierro, con su libro titulado *Alegría*, el que lo consiguió. El hecho de no ganar el premio, así como la necesidad de expresar públicamente su mundo estético, precipitaron la aparición del primer número de la revista, dado que esta les brindaba la posibilidad tanto de difundir su propia obra como de ampliar el campo literario de la ciudad (caracterizado por su escasez). La revista, en palabras de Francisco Pulido Muñoz, “una joya de la literatura cordobesa que ha trascendido ampliamente sus fronteras”¹⁷³, cuenta con dos etapas. Durante la primera, que abarca el periodo comprendido entre 1947 y 1949, se publican ocho números. En las páginas finales de algunos de ellos, se introducen textos breves en prosa, escritos por Ricardo Molina, que plasman la estética, las preferencias y las orientaciones de los miembros de *Cántico*.

Esta es, sin lugar a dudas, su época más personal y unitaria, pues se centra prácticamente en la obra de sus creadores, aunque también da cabida a

¹⁷⁰ M^a del Pilar Palomo, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, op. cit., p. 104.

¹⁷¹ Luis Antonio de Villena, *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico y su trayectoria”*, op. cit., pp. 11-12.

¹⁷² Véase Pablo García Baena, “Nacimiento de Cántico”, en Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coords.), *Cántico. Hojas de poesía*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba. Delegación de Córdoba y Fundación CajaSur, 2007, p. XVII. García Baena asegura que los cinco poetas cordobeses (Ricardo Molina, Juan Bernier, Mario López, Julio Aumente y él mismo) se presentaron a la convocatoria del premio *Adonáis* en 1947. En ese momento, tras la desilusión por no lograr el premio, “*Cántico* va a precisarse silenciosamente, como una de sus más firmes características que ya no habrá de abandonarle: la de su clara voz independiente”.

¹⁷³ Francisco Pulido Muñoz, en la presentación a Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coords.), *Cántico. Hojas de poesía*, op. cit., p. XIII.

colaboraciones externas de poetas invitados, tanto afines a su estética (la mayoría) como ajenos a la misma. Será a partir del tercer número cuando se pueda apreciar, según Abelardo Linares, “un revelador mapa poético de la España del momento”¹⁷⁴. A juicio de Guillermo Carnero, los rasgos que caracterizan a la revista en esta primera época, y que la individualizan con respecto al contexto poético en que se desarrolla, son los que se especifican a continuación:

- Presencia abrumadora de un intimismo¹⁷⁵ de contenido culturalista, heredado del Modernismo y los poetas del 27.
- Refinamiento formal, búsqueda de la palabra rica y justa. Potenciación del análisis introspectivo mediante la selección léxica. Barroquismo. [...]
- Tratamiento vitalista del tema amoroso, en clara continuidad con la actitud de la Generación del 27, contrastando marcadamente con el impersonalismo religioso. Ausencia de formas de amor dentro del orden, como el conyugal. [...]
- Presencia de poesía de tipo religioso:
 - a) Poesía sacra [...]
 - b) Poesía intimista religiosa [...]
 - c) Poesía de correlato religioso prescindible: uso de elementos de filiación religiosa para expresar sentimientos o ideas que podrían haberse objetivado de otro modo. [...]¹⁷⁶

Tras un paréntesis de casi cinco años¹⁷⁷, que pudo deberse a motivos de índole económica sobre todo, en la segunda etapa de la revista, de 1954 a 1957,

¹⁷⁴ Abelardo Linares, en el prólogo a Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coords.), *Cántico. Hojas de poesía*, op. cit., p. XXIV.

¹⁷⁵ Según Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, op. cit., p. 53, esta es quizá la característica más importante de *Cántico*. Se trata de un intimismo que procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, pero “se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos”, de ahí que se le aplique el calificativo de culturalista. Esta forma de expresar el yo lírico se convertirá en uno de los elementos genuinos de la renovación de la poesía española a partir de 1960.

¹⁷⁶ *Id.*, pp. 52-53.

¹⁷⁷ Luis Antonio de Villena, *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico y su trayectoria”*, op. cit., p. 16, asegura que, durante ese paréntesis de *Cántico* que tiene lugar entre la primera y la segunda

aparecen trece números, financiados por suscriptores e impresos en Córdoba. En estos momentos, la publicación, que se convierte en miscelánea debido en parte a la ampliación del número de páginas, se abre a colaboraciones diferentes al pensamiento del grupo. Así pues, el eclecticismo va a ser la nota genuina, e incluso se darán a conocer por primera vez en España las voces extranjeras más relevantes de aquellos instantes (traducciones de Dylan Thomas, Lawrence Durrell, Francis Ponge, René Char, Prévert, Montale, Ungaretti, Quasimodo, Pasolini, entre otros). La revista acoge a poetas sociales como Blas de Otero y Victoriano Crémer, así como a poetas de lenguas peninsulares (gallego y catalán). Los breves ensayos que Ricardo Molina insertaba en las páginas finales continuarán apareciendo, junto a otros ensayos de una mayor extensión y envergadura.

En los textos escritos por los fundadores del grupo, se conservan las características típicas de la primera etapa (la principal diferencia radica en la desaparición del espíritu combativo y la apertura a todas las tendencias). A grandes rasgos, esta época se define por su eclecticismo y este permite limar muchas de las asperezas visibles en las opiniones que Ricardo Molina emitiese en nombre de todos en un primer momento. En este sentido, el poeta de Puente Genil, sin obviar los postulados básicos de su concepción de la poesía, realiza un gran esfuerzo para hallar soluciones conciliatorias, acordes con el espíritu que impregna la revista en esta época. A este respecto, cabe destacar que el Congreso de Poesía que se celebró en Santiago de Compostela en 1954 fue responsable, en cierta medida, de que *Cántico* perdiese su carácter de grupo cerrado.

De lo anteriormente expuesto, se puede deducir que la revista *Cántico* se caracterizó por su apertura y heterogeneidad. De hecho, sus páginas albergaron las

época, los poetas continuaron escribiendo y la mayoría de ellos editaron en "Adonais", que era la colección más prestigiosa y consagrada del momento.

creaciones de Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Adriano del Valle, Joan Perucho, Josep Palau, Joan Vinyoli, Joan Triadu, Gabriel Celaya, Carlos Edmundo de Ory, José María Valverde, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Pemán, Pedro Pérez Clotet, Blai Bonet, García Nieto y Jesús López Pacheco, entre otros. Como acertadamente apunta Aurora Atoche Navarro, la revista cordobesa “mantuvo su línea independiente, con un ojo puesto en las tradiciones andaluzas, y con otro en lo que venía de fuera, en lo foráneo”, de manera que “supo estar alerta ante lo mejor de la poesía española (Cernuda, por ejemplo), pero también tuvo una sana inquietud por otras estéticas, por otros gustos y por otras formas de concebir la mirada versal”¹⁷⁸.

Junto a *Cántico*, que fue la que gozó de una mayor duración y repercusión en la literatura posterior, otras revistas cordobesas de la época de posguerra fueron *Hágale*, *Adarve*, *Cartas líricas de Sierra Morena*, *Aglae*, *Alfoz*, *Arkángel* y *Revista del Mediodía*¹⁷⁹. Según afirma Fanny Rubio, “forman parte todas estas revistas de un vasto movimiento “por la poesía” sin distinción de credos ni bifurcaciones tajantes. Representativas de su momento, no de un interés local por la poesía, siendo a su vez fiel y mero reflejo de su tiempo”¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Aurora Atoche Navarro, “Cántico, una hermosa historia que no cesa”, presentación a Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coords.), *Cántico. Hojas de poesía*, op. cit., p. XV.

¹⁷⁹ Véase Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., pp. 68-76. Entre las revistas cordobesas de la época de *Cántico*, cabe destacar de un modo especial las siguientes: *Aglae* (1949-1953), fundada por Manuel Álvarez Ortega, quien perseguirá el preciosismo de la palabra poética y se mantendrá al margen de la poesía social y del existencialismo religioso; *Alfoz* (1952-1953), impulsada por Mariano Roldán, cercana a lo cotidiano, marcada por un cierto prosaísmo y que dará voz tanto a poetas cordobeses como a otros autores (en su mayoría andaluces); y *Arkángel* (1953-1954), creada por Luis Jiménez Martos (con la colaboración de Sebastián Cuevas y Gabriel Moreno Plaza) y que constituye la primera propuesta de poesía social en la ciudad de Córdoba. Tras la desaparición de las revistas literarias cordobesas de esos años, buena parte de los poetas se marcha de la provincia buscando una mayor apertura cultural y más posibilidades para su obra. El principal destino escogido será Madrid, ciudad en la que residía Manuel Álvarez Ortega desde 1948 y a la que se dirigieron, entre otros, Luis Jiménez Martos y Mariano Roldán.

¹⁸⁰ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, op. cit., p. 364.

Los vates de *Cántico*, que abrazan una estética fundada en la belleza de la palabra poética, son cultistas y se consideran herederos de una tradición, el modernismo simbolista, español y europeo: André Gide, Paul Claudel, cierto Rilke, Juan Ramón Jiménez y varios miembros del 27 (Lorca, Cernuda, Vicente Aleixandre). Asimismo, son deudores de poetas españoles del Siglo de Oro (sobre todo de Góngora, un referente para el grupo, y de San Juan de la Cruz) y de Bécquer. Como recuerdan Ana Isabel Martín y María del Carmen Moreno, estos poetas cordobeses, cuya adolescencia y juventud coincidió con la traumática época de la Guerra Civil, sienten la necesidad de:

[...] una actitud de evasión que aparece reflejada en sus poemas, en los que no aparece referencia alguna al conflicto, ni a sus muertos, ni a los mutilados que se encuentran en las calles. Ni siquiera la pobreza o la miseria. Por tanto, la alternativa de la evasión les conduce a la huida hacia el pasado lejano y mítico, y hacia el ámbito rural, donde encuentran la paz de una naturaleza libre de la opresión y el miedo palpables en la ciudad¹⁸¹.

Luis Antonio de Villena asegura que para ellos la “poesía es arte y por tanto palabra precisa que busca expresar la experiencia personal a través de la belleza, la sensorialidad y la cultura”¹⁸². Además, insiste en que se trata de una poesía muy vitalista y pagana, que busca otra moral y otro mundo. Según Celia Fernández, otros de los rasgos comunes a los miembros de *Cántico*, aparte de la religiosidad, el paganismo y las referencias culturales, son la recreación emocional y estética de los diferentes espacios de la ciudad de Córdoba y de la diversidad de sus paisajes, la

¹⁸¹ Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., p. 95.

¹⁸² Luis Antonio de Villena, *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico y su trayectoria”*, op. cit., p. 13.

nostalgia y la exaltación de un pasado mítico, grecolatino, la sensualidad, etc.¹⁸³ Guillermo Carnero hace hincapié en que los poetas cordobeses fueron “experimentados maestros en la técnica del verso libre”¹⁸⁴, ya que compusieron poemas en versos extensos (de hasta 30 sílabas o más), con una gran riqueza adjetival y un léxico variado y erudito. Además, según Carnero, para estos jóvenes poetas cordobeses “el texto debe siempre ser, y por encima de todo, el fin último del autor y del lector, y nunca rebajarse al rango de instrumento o vehículo para la transmisión fácil e inmediata de mensajes de cualquier tipo”¹⁸⁵.

Los planteamientos de *Cántico* apartan al grupo de la poesía que se crea en la posguerra española¹⁸⁶. De hecho, están muy lejos del sonetismo de *Garcilaso*, de la poesía existencial y de la “rehumanización”. Constituyen, por tanto, un universo completamente distinto. Cuando finaliza la segunda etapa de la revista, en 1957¹⁸⁷, posiblemente por problemas económicos y por un cierto desánimo, el grupo cordobés es un fracaso y, poco tiempo después, la mayoría de sus poetas (a excepción de Ricardo Molina), que se sienten desplazados y fuera de la onda estética del momento, se apartarán de la escritura y de la vida literaria durante muchos años. Pablo García Baena y Julio Aumente llegan incluso a abandonar la

¹⁸³ Celia Fernández Prieto, “Aquellas hojas de poesía a 6 pesetas”, *op. cit.*, pp. 9-11. Juan Lamillar, “Divagaciones sobre *Cántico*”, en *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, Sevilla, Renacimiento, 2000, p. 56, también incide en que a los poetas de *Cántico* les une “la presencia de la ciudad, de Córdoba, a la que todos tratan de conjurar en sus versos, en una relación de amor (hacia su categoría estética) y de odio (hacia su opresivo clima moral)”.

¹⁸⁴ Guillermo Carnero, “Significado de *Cántico* en los años 40, 70 y 90”, en Celia Fernández y Joaquín Roses (ed.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 13.

¹⁸⁶ No obstante, como recuerdan Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, *op. cit.*, p. 80, en la misma época de *Cántico*, otros autores cordobeses “se acercarán a posturas de mayor compromiso social (Sebastián Cuevas) o plasmarán la dureza significativa del régimen a través de una intimidad angustiada, sofocada y sofocante (Manuel Álvarez Ortega), o buscarán en la poesía el medio expresivo de sus dudas existenciales (Concha Lagos, Leopoldo de Luis) o su religiosidad confiada (Luis Jiménez Martos)”.

¹⁸⁷ Recuérdesse que en 1957, tres años después de *Elegía a un amigo muerto*, Vicente Núñez publica *Los días terrestres*, poemario en el que se aprecia una mayor influencia del grupo *Cántico*, y, sobre todo, del libro *Antiguo muchacho* de Pablo García Baena.

ciudad de Córdoba, dado que les parece muy cerrada. Y es que resultaba imposible que *Cántico* pudiese triunfar en el franquismo y en el entorno de una poesía comprometida.

No obstante, afortunadamente, la situación cambió. Gracias a la estética “novísima” y al estudio realizado por Guillermo Carnero, el grupo cordobés vuelve a la luz y, a partir de 1975, tras casi quince años en total olvido, todos los poetas de *Cántico* comienzan a escribir y a editar de nuevo. De este modo, poco a poco, la mayoría de ellos fueron ocupando el lugar que les correspondía en el mundo de las letras¹⁸⁸. A juicio de Joaquín Roses, *Cántico*, que defiende un concepto de literatura que se sustenta en el valor esencial de la palabra, en la especificidad del lenguaje literario, es “uno de los grupos poéticos más originales y, a la vez, más enraizados en la tradición lírica andaluza de todos cuantos surgieron en el período de postguerra”¹⁸⁹. Se trata de todo un símbolo de libertad intelectual y de indiscutible calidad poética. De hecho, como apunta Luis Jiménez-Clavería, “en la década de los cincuenta, Vicente y sus compañeros cordobeses de ruta escriben como casi no se escribía entonces en España, con un lujo y esplendor inigualables”¹⁹⁰. Para Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz:

A día de hoy, decir *Cántico* es nombrar lo más granado de la poesía cordobesa del siglo XX: lo más apreciado, lo mejor valorado, lo más premiado, lo más

¹⁸⁸ Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., pp. 108-113, recuerdan que en 1972 surge el grupo *Zubia*, cuya revista, denominada también *Zubia*, vio la luz en 1978. Tanto el grupo como la revista apostarán por la recuperación de la Córdoba de *Cántico* y su estética. Además, entre sus mayores logros figura la creación del Premio de Poesía Ricardo Molina, una de las principales citas poéticas de la provincia cordobesa. Por tanto, en la década de los setenta, *Zubia* impulsará la revalorización de *Cántico* a nivel local, mientras que Guillermo Carnero hará lo mismo a nivel nacional. Por otro lado, en 1973, asistimos al nacimiento de *Antorcha de Paja* (grupo, revista y colección), que representa la línea disidente de la poesía cordobesa y que aspira a buscar nuevos caminos expresivos. *Zubia* y *Antorcha de Paja* marcan la transición hacia un nuevo florecimiento de la joven poesía cordobesa.

¹⁸⁹ Joaquín Roses, “*Cántico*: el ángel de la poesía”, en Celia Fernández y Joaquín Roses (ed.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, op. cit., p. 13.

¹⁹⁰ Luis Jiménez-Clavería, “La poética de la comunicación”, op. cit., p. 116.

homenajeados; lo históricamente reparado a través del tardío reconocimiento de los poetas y de sus obras, reconocimiento tan tardío que, en el caso de Ricardo Molina, se produjo póstumamente¹⁹¹.

Pablo García Baena asegura que los poetas del grupo cordobés “hicieron una poesía expresamente impura e intensamente humana, una plenitud armónica de intelecto y sentidos”¹⁹². Entre las obras más emblemáticas de cada uno de los integrantes de *Cántico* figuran las siguientes: Juan Bernier (*Aquí en la tierra*); Ricardo Molina (*Elegías de Sandua, Corimbo y Elegía de Medina Azahara*); Mario López (*Garganta y corazón del sur y Universo del pueblo*); Pablo García Baena (*Mientras cantan los pájaros, Antiguo muchacho, Junio, Antes que el tiempo acabe, Fieles guirnaldas fugitivas, Los Campos Elíseos*); y Julio Aumente (*El aire que no vuelve, Los silencios, La antesala, El canto de las arpías y Rollers*). Debicki destaca la diversidad temática de los poemas compuestos por el grupo: “textos eróticos idealizados de Bernier, que recuerdan a Darío y crean una belleza mítica e idealizada; obras religiosas y homenajes a la naturaleza por parte de García Baena y de Molina; paisajes melancólicos de Julio Aumente”¹⁹³. Para Guillermo Carnero, la obra de Pablo García Baena es “una de las más altas cotas de la poesía española de este siglo”¹⁹⁴.

Como recuerda Juan Lamillar, los poetas de *Cántico*, aparte de destacar en el campo de la poesía, cuentan además con “otras inquietudes artísticas: ahí están los tapices y reposteros de Pablo García Baena, los dibujos de Mario López, las valiosas investigaciones flamencológicas de Ricardo Molina, la labor arqueológica de

¹⁹¹ Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., p. 68.

¹⁹² Pablo García Baena, “Nacimiento de Cántico”, en Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coords.), *Cántico. Hojas de poesía*, op. cit., p. XVIII.

¹⁹³ Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, op. cit., p. 91.

¹⁹⁴ Guillermo Carnero, “Significado de Cántico en los años 40, 70 y 90”, op. cit., p. 37.

Juan Bernier, la pintura, las antigüedades y la genealogía en Julio Aumente”¹⁹⁵. También es conocida la afición al dibujo de Vicente Núñez.

Guillermo Carnero defiende que el valor de *Cántico* radica en “haber servido de eslabón [...] entre las realizaciones de la gran poesía de anteguerra y los intentos de renovación y puesta al día que tienen lugar desde principios de la séptima década en la literatura castellana”¹⁹⁶. Asimismo, a su juicio, hay que reconocerle el mérito de “haber proclamado la autonomía del lenguaje”¹⁹⁷. Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz sostienen que “*Cántico* se verá enaltecida a la cumbre de un diminuto Parnaso cordobés del siglo XX, Parnaso del que parece ser, para la crítica, única moradora”¹⁹⁸. Según Rosa Luque, Pablo García Baena “afirma que, más que un grupo homogéneo, *Cántico* fue una suma de individualidades, un archipiélago de islas cercanas al paraíso, pero unidas, eso sí, por el amor a la palabra, al arte y a la vida. Que no es poco”¹⁹⁹. Ella lo denomina “coro de voces polifónicas”²⁰⁰ y “milagro luminoso en mitad de la oscuridad”²⁰¹. Rosa Torres, por su parte, incide en que la voz de los poetas de *Cántico* “sigue viva, alumbrándonos con versos precisos y bellos e influenciando a las nuevas generaciones de vates”²⁰².

4. 3. La vinculación de Vicente Núñez al grupo *Cántico*

Vicente Núñez se hallaba estrechamente ligado al grupo cordobés *Cántico* y, de un modo especial, en la segunda época del mismo, momento en que el poeta

¹⁹⁵ Juan Lamillar, “Divagaciones sobre *Cántico*”, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁶ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁹⁸ Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹⁹ Rosa Luque, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁰ *Id.*, p. 11.

²⁰¹ *Id.*, p. 10.

²⁰² Rosa Torres, en la presentación a Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coords.), *Cántico. Hojas de poesía*, *op. cit.*, p. XI.

ipagrense participó activamente en la revista del mencionado grupo aportando tres poemas (POR UN ASA ETRUSCA, AQUÍ ESTARÉ y FINALES DE MAYO) y un ensayo (“Sobre tres temas cernudianos”), entre 1955 y 1957. El propio Vicente Núñez, en un texto leído en la Universidad de Córdoba en 1997 con motivo de la celebración de los cincuenta años del nacimiento de *Cántico*, se consideraba “*canticómano* empedernido”:

Yo no soy un versado en *canticología*, aunque me confiese *canticómano* empedernido desde hace ya la friolera de cuarenta y tres años. La fraternidad absoluta de nuestros vínculos, el paralelismo insoslayable de nuestra razón estética y la excesiva proximidad de nuestro diabólico discurso cotidiano [...] yo no podía en modo alguno faltar a la cita de *Cántico*. Hubiera sido desertar a última hora de mis propias raíces y convertirme en relapso de mis legítimos aposentamientos, que, desolados o no, ahí están dando testimonio de la palabra levantada en el tiempo, y del tiempo mismo que hizo posible ese *Cántico*²⁰³.

Como podemos apreciar a través de las palabras del escritor de Poley, se siente vinculado al grupo *Cántico*, en el que hunde sus raíces y de cuya fuente bebe desde sus inicios. Esa huella es más que palpable en su obra *Los días terrestres*, que guarda apreciables concomitancias con el poemario *Antiguo muchacho* de Pablo García Baena. Son muchos los rasgos comunes que comparten Vicente Núñez y los poetas de *Cántico*: la búsqueda de la belleza a través de la palabra, la admiración hacia los poetas del Siglo de Oro, el empleo de un léxico preciso, la adjetivación abundante y sugerente, la sensorialidad (sus composiciones poéticas son todo un halago para los sentidos), el deseo de inmortalizar espacios de la geografía andaluza (sobre todo de la provincia de Córdoba), por referir algunas características. No obstante, será a partir del tercer Congreso Internacional de

²⁰³ Vicente Núñez, *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, op. cit., p. 169.

Poesía celebrado en Santiago de Compostela en 1954, cuando se fragüe la amistad y se intensifiquen los lazos de unión entre el poeta ipagrense y el grupo *Cántico*, sobre todo con Pablo García Baena, a quien profesaba una profunda admiración y al que lo unirá una relación prácticamente fraternal durante el resto de su vida. En una entrevista concedida a Antonio Rodríguez, el vate de Poley asegura que “a partir del 55 “Cántico” empieza a ir a Málaga y se establece esa relación fraterna, literaria y profunda que ya nunca desaparecería”²⁰⁴.

Guillermo Carnero sostiene “que hay razones tan válidas para incluir como para excluir a Vicente Núñez del grupo *Cántico*. Dependiendo todo del punto de vista y de las premisas que se adopten, queda la alternativa en el estricto fiel de la balanza”²⁰⁵. Vicente no figura entre los fundadores de *Cántico*, pues él pertenecía a la revista malagueña *Caracola*. Si tenemos en cuenta que la fecha de nacimiento de los fundadores del citado grupo cordobés se sitúa entre 1911 y 1921 y que la fecha de publicación de sus primeros libros está comprendida entre 1946 y 1955, “Vicente hubiera podido convertirse en el benjamín del grupo, ya que en 1947 cumplió 21 años”²⁰⁶. En opinión de Guillermo Carnero, los amigos y admiradores del poeta ipagrense prefieren verlo dentro del grupo *Cántico*, aunque les preocupa que sea considerado “epígono”. Sin embargo, lo es desde el punto de vista cronológico, pero no en cuanto a personalidad o creatividad²⁰⁷. Juan Lamillar, por su parte, incide en que Núñez se integra perfectamente en la estética del grupo cordobés, “ya que su poesía, e incluso ciertas actitudes vitales, se mueven en un ámbito similar al de

²⁰⁴ Antonio Rodríguez Jiménez, “La poesía como constancia, y la literatura como un alumbramiento”, *Córdoba*, 24 de octubre de 1985, p. 20.

²⁰⁵ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, op. cit., p. 126.

²⁰⁶ *Id.*, p. 127.

²⁰⁷ *Id.*, p. 128.

*Cántico*²⁰⁸. En esta misma línea, Carlos Clementson asegura que el vate de Poley se mueve en “la órbita amistosa, estética y espiritual de *Cántico*”²⁰⁹ y que hoy en día es “aceptado por la crítica como miembro de pleno derecho”²¹⁰.

Si bien es cierto, a juicio de Luis Jiménez-Clavería, que Vicente Núñez, “uno de los más grandes poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX, el poeta de *Caracola* asimilado a *Cántico*, precedente excepcional del culturalismo de los años setenta”²¹¹, recibe la influencia de los miembros de *Cántico*, también lo es el hecho de que el poeta de Poley logra imprimir a su obra un sello muy personal y esta se caracteriza por una gran originalidad. Así pues, podemos decir que bebe de la fuente de *Cántico* (especialmente en su poemario *Los días terrestres*, que, como ya afirmó Carnero, “encaja en la estética, la poética y el lenguaje de *Cántico*”²¹²), pero su estilo goza de una singularidad sin precedentes, dado que consigue crear un universo poético propio, plagado de múltiples influencias, aunque perfectamente tamizadas. Esa asimilación de influencias tan diversas se explica por su condición de aguzado lector, así como por su vasta erudición.

²⁰⁸ Juan Lamillar, “La impostura exquisita de Núñez”, *Córdoba*, 24 de octubre de 1985, p. 22.

²⁰⁹ Carlos Clementson, “Poesía cordobesa de posguerra”, en Rafael Bonilla Cerezo (ed.), *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2011, p. 28.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Luis Jiménez-Clavería, “La poética de la comunicación”, *op. cit.*, p. 116.

²¹² Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, *op. cit.*, p. 129.

5. LA BIBLIOTECA DE VICENTE NÚÑEZ

Una lectura atenta de la obra de Vicente Núñez nos permite descubrir que, tras la misma, subyacen múltiples tradiciones literarias y filosóficas. De hecho, escritores, lingüistas, filósofos, pensadores y críticos de diferentes épocas y nacionalidades han dejado su impronta en la producción del poeta de Poley. Así, junto a la tradición literaria y filosófica española, conviene aludir a la grecolatina, la hispanoamericana, la anglosajona, la francesa, la alemana, la austríaca y la danesa, entre otras. Como sostiene Antonio Portela Lopa, “su biblioteca delata al exquisito lector y fino pensador que fue. Filósofos, tratadistas, teóricos del arte, ensayistas”²¹³. No cabe duda de que Núñez era un lector ávido y voraz, una persona muy culta, que atesoraba una vasta erudición, pues contaba con un amplio conocimiento de la cultura literaria universal. A menudo, en palabras de Francisco Javier Torres, “su obra se nutría de la literatura para hacer literatura, pero no hay que perder de vista tampoco que muchas veces hacía también literatura [...] a partir de la vida misma”²¹⁴. A continuación, trataremos de concretar los escritores y filósofos de las distintas tradiciones que han ejercido una influencia decisiva en la creación del poeta ipagrense.

En lo que atañe a la tradición literaria y filosófica española, hemos de destacar los siguientes nombres: Juan Ruiz Arcipreste de Hita, cuyo humor e ironía fueron motivo de inspiración para el aguilareense; Jorge Manrique, por su concepción de la vida como río, por la definición del amor en ciertos poemas y por el empleo de

²¹³ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2016, p. 41.

²¹⁴ Francisco Javier Torres, “Itinerarios de Vicente Núñez”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez, op. cit.*, p. 162.

la copla; Garcilaso de la Vega, por la recurrencia al soneto en diversas composiciones y poemarios, como *Sonetos como pueblos* y *La Gorriata*, y a la epístola, en *Epístolas a los ipagrenses*; Santa Teresa de Jesús, en el carácter místico de algunas composiciones, que también es común a San Juan de la Cruz; Fray Luis de León, por ese deseo de búsqueda de soledad, de apartarse del mundanal ruido, que se percibe en varios poemas, entre los que cabe mencionar el HIMNO IX; Fernando de Herrera, autor que leyó en su juventud y que forma parte de sus autores clásicos de referencia; San Juan de la Cruz, a quien debe el misticismo de algunas de sus composiciones poéticas; Miguel de Cervantes, en la elección del “cinismo y la ironía como arma contra la gravedad de la existencia”²¹⁵, según apunta Francisco Javier Torres; Luis de Góngora, que fue todo un referente en el uso de un lenguaje poético barroco, plagado de términos cultos, de hipérbatos, de aliteraciones y de estructuras sintácticas complejas, así como en la preocupación excesiva por la forma y la búsqueda de la belleza; Lope de Vega, escritor barroco que creó algunos de los sonetos más bellos de nuestra literatura, que definió el amor con una singular maestría y que también evocaba el pasado como época feliz; Rodrigo Caro, cuya huella se vislumbra de un modo especial en la composición denominada ANTE UNAS RUINAS, que toma como modelo *La canción a las ruinas de Itálica* en el tema de las ruinas romanas y en el uso de una sintaxis latinizante; Francisco de Quevedo, en el tratamiento del tema de la muerte, la obsesión por el paso del tiempo y el triunfo del amor más allá de la muerte; Pedro Calderón de la Barca, en la identificación de la vida con un sueño; Baltasar Gracián, tanto en la sintaxis barroca y el conceptismo como en las paradojas que abundan en los sofismas; Gustavo Adolfo Bécquer, poeta romántico con quien comienza la tradición de la poesía moderna y del que

²¹⁵ Francisco Javier Torres Avilés, “Crítica y clínica en Vicente Núñez (diagnóstico reservado)”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, crítico de arte y literatura. Textos de las III Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, op. cit., p. 30.

Núñez admiraba el carácter metapoético y la simbiosis entre vida y poesía; Salvador Rueda, del que aprendió la preocupación por modular la técnica del verso, la sensualidad del poema, el léxico lujoso y preciso, así como la musicalidad; Miguel de Unamuno, creador de una poesía meditativa, trascendente, reflexiva, al igual que Machado y Cernuda, línea que continúa el escritor ipagrense; Azorín, autor que leyó con tan solo quince años y del que heredó ese afán por la descripción minuciosa; Manuel Machado, junto a Gil de Biedma y Julio Aumente, en la magistral conjunción de la inteligencia, el humor y la fina ironía, que aportan un gran valor a su obra; Antonio Machado, en la tarde como momento del encuentro con la amada o de la ausencia de la misma, y en el cultivo de aforismos en *Juan Mairena*, en *Proverbios y cantares* y en *Nuevas canciones*; Juan Ramón Jiménez, en la intensa sensualidad neomodernista que se aprecia en *Los días terrestres*, y la consagración al aforismo en *La colina de los chopos* y en *Libros de prosa*; José Ortega y Gasset, en la aproximación de la filosofía a la poesía; Ramón Gómez de la Serna, cuyas greguerías fueron fuente de inspiración para el escritor de Poley a la hora de crear sus sofismas, caracterizados por su humor, cultura y poeticidad; José Bergamín, cultivador del aforismo en *El cohete y las estrellas*, *La cabeza a pájaros* y el *Caballito del diablo*; Federico García Lorca, que dejó su impronta en *Elegía a un amigo muerto* gracias a su composición *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; Vicente Aleixandre, a quien admiraba y consideraba un maestro por la perfección de su lenguaje poético y por la creación de una poesía del ser; Luis Cernuda, uno de sus poetas preferidos, por el lugar central que concede a la amargura y al fracaso en su creación literaria, así como por el carácter melancólico que impregna muchas de sus composiciones; Rafael Alberti, cuya *Elegía para una sociedad muerta* guarda parecido con *Elegía a un amigo muerto*, además, Alberti también se sintió fascinado

por la infancia, ese paraíso perdido que tanto añoraba el poeta ipagrense en *Los días terrestres*; María Zambrano, en la idea de unir la filosofía al poema; Francisco Ayala, presente en su obra última; Miguel Hernández, autor de *Elegía a Ramón Sijé*, de la que se aprecian ciertas reminiscencias en *Elegía a un amigo muerto*, así como en la conjunción del amor, la vida y la muerte en su poesía; Blas de Otero, que ejerce su influencia, aunque de menor calado, en *Elegía a un amigo muerto*; Víctor Andrés Catena, coetáneo de Vicente cuya *Elegía a un amigo* influyó en *Elegía a un amigo muerto*; Jaime Gil de Biedma, en el deseo del poeta de ser un poema, que tanto Biedma como Núñez expresan con palabras semejantes, así como en el largo período de silencio literario que ambos mantuvieron; José Ángel Valente, en el uso de una “palabra poética portadora de experiencias radicales”²¹⁶, como observa Varo Baena; Antonio Gamoneda, según apunta Juan Carlos Mestre, en el retorno en *Himnos a los árboles* “a la primera y compleja unidad del ser poético con el universo”²¹⁷, en la identificación “hasta confundirse con la propia materia de la belleza y su profunda conciencia de bien que tanto desecha la razón pura”²¹⁸, que también hallamos en Pablo García Baena y Rafael Pérez Estrada; Claudio Rodríguez, a quien profesaba una profunda admiración y con el que comparte la creación de poemas de hondo calado ontológico; Rafael Pérez Estrada, autor de varios libros de aforismos caracterizados por su desbordante imaginación, el fino humor, lo lúdico y el juego intelectual, rasgos que se detectan también en la obra de Vicente Núñez, sobre todo en sus sofismas (aunque también se aprecian en *Teselas para un mosaico*, por ejemplo); el grupo *Cántico*, con el que comparte la preocupación por el lenguaje, la recurrencia a un léxico rico y deslumbrante, la

²¹⁶ Antonio Varo Baena, “El espacio literario de Vicente Núñez”, *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), p. 86.

²¹⁷ Juan Carlos Mestre, “Poeta es el que se borra”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, op. cit., p. 133.

²¹⁸ *Ibíd.*

musicalidad, la inmortalización de lugares de la provincia cordobesa, así como la predilección por el alejandrino; y Pablo García Baena, componente del grupo mencionado, cuyo poemario titulado *Antiguo muchacho* ejerce una influencia más que palpable en *Los días terrestres* por la evocación de la infancia y de las cosas perdidas.

Con respecto a la tradición grecolatina, sobresalen las figuras que se especifican: Homero, Heráclito y Parménides, a quienes regresa en sus sofismas; Hippias de Élida, Protágoras, Gorgias y Pródico de Ceos, sofistas griegos a cuyos dichos remitía Vicente en sus sofismas; Sócrates, por su capacidad para contemplar la naturaleza sin tener en cuenta el prejuicio de la palabra; Platón, cuyos relatos míticos inspiraron a Núñez, así como la concepción platónica del amor; Aristóteles, cuyo *Arte poética* fue uno de sus libros de cabecera; Epicuro, en su concepción del mundo y del arte, la importancia de los sentidos, la musicalidad, la atención a la belleza, de ahí que en sus “temas predilectos asome el hedonista que fue Vicente Núñez: la naturaleza, el amor, la amistad, el retiro y el intenso aroma de la vida...”²¹⁹, al decir de Portela Lopa; Catulo, del que se aprecian múltiples reminiscencias en *Teselas para un mosaico*, por ejemplo, en la presencia de efebos y amores venales; Virgilio, que fue un maestro para Núñez, pues de la misma manera que el poeta romano en la *Eneida* habló del pasado para describir su presente, el poeta aguilareño, en *Teselas para un mosaico*, “usa nombres del pasado romano para describir el presente de su pequeña Roma provincial, su Ipagro romano”²²⁰, como apunta González Iglesias; Horacio, cuyas *Epístolas*, y de una manera especial su *Epístola a los Pisones*, fueron un referente para las *Epístolas a*

²¹⁹ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, pp. 42-43.

²²⁰ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, *op. cit.*, p. 29.

los ipagrenses; Tibulo, Propercio, Ovidio y Marcial, cuyas huellas se aprecian esencialmente en *Teselas para un mosaico*, que vienen a ser epigramas romanos en los que coexisten hondura y frivolidad, y que se encuentran en la misma línea que *Ocaso en Poley*; Adriano, emperador romano aficionado a la filosofía estoica y epicúrea, de cuyo poema *Animula vagula blandula* introduce Núñez una cita en latín en su poema INMORTALIDAD, de *Ocaso en Poley*; San Agustín de Hipona, quien influye en *Elegía a un amigo muerto*, concretamente sus *Confesiones* 447, pasaje en que “Agustín se dirige a Dios y se lamenta, con las características propias de la elegía literaria griega, por la pérdida de un amigo íntimo que representaba para él una dulzura por encima de todas las dulzuras de su vida”²²¹, en palabras de González Iglesias. Del mismo modo, a juicio de dicho crítico, se detectan ecos de la Biblia, dado que, “en lo moral, el modelo de las epístolas del apóstol Pablo, a los Tesalonicenses o a los Corintios, por ejemplo”²²², está presente en *Epístolas a los ipagrenses*.

En cuanto a la tradición hispanoamericana, cabe destacar a: Rubén Darío, a quien debe “su riqueza léxica inigualable y su ambiente decadente”²²³, en opinión de Francisco Javier Torres; Antonio Porchia, cuyo libro de aforismos, *Voces*, sirvió de referente para los sofismas; Gabriela Mistral, en la que encontró nuevos aires para su poesía; Vicente Huidobro, por su obra rupturista e innovadora; Jorge Luis Borges, a la hora de plasmar la paradoja que rige la vida en sus sofismas o entimemas, así como en su faceta como “prosista de grandísimo calado intelectual”²²⁴ en *El suicidio de las literaturas*, según recuerda Luis Jiménez-Clavería; Pablo Neruda, en la revalorización del simbolismo; Cortázar, quien dio la vuelta a la razón, al igual que

²²¹ *Id.*, p. 21.

²²² *Id.*, p. 17.

²²³ Francisco Javier Torres, “Itinerarios de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 161.

²²⁴ Luis Jiménez-Clavería, “La poética de la comunicación”, *op. cit.*, p. 116.

Núñez; Octavio Paz, cuya huella es manifiesta en los sofismas y en el poema LA PALABRA, principalmente las ideas contenidas en su libro *El arco y la lira*; y Ernesto Cardenal, cuya influencia fue para Vicente Núñez la clave de acceso a la unión de la poesía iberoamericana y la estadounidense.

En la tradición anglosajona, figura la nómina que se recoge: William Shakespeare, por su capacidad para renovar el lenguaje y crear una obra original; William Blake, autor de aforismos que llevaron a Núñez a adentrarse en este género; William Wordsworth y Coleridge, quienes cultivaron una poesía meditativa que dejó su huella en *Himnos a los árboles*; Lord Byron, en la soledad y la relación con la naturaleza; Percy Bysshe Shelley, en la relación especial entre el sujeto lírico y el mundo natural; John Keats, que se inserta dentro de la tradición meditativa de la lírica que siguió Núñez; Walt Whitman, que dio voz a las personas que no la tenían; Lewis Carroll, en la navegación por una realidad paralela, la de su propio yo; James Joyce, creador de un lenguaje nuevo; Ezra Pound, por la fuerza de la imagen; T. S. Eliot, cuya ironía desempeña un rol importante en la creación del poeta ipagrense, sobre todo en su obra epigramática y aforística; Marianne Moore, William Carlos Williams y E. E. Cummings, poetas que dejaron su impronta en Núñez tanto en la metáfora como en la imagen, la descripción y el gusto por la poesía breve; William Faulkner, por su léxico meticuloso y la profundidad emocional; y Harold Bloom, de cuyas lecturas dejó constancia en sus escritos y, de un modo especial, en su faceta como crítico literario, en la idea del “lector fuerte”.

En lo que concierne a la tradición francesa, brillan por su relevancia: François Rabelais, en el tratamiento del humor; La Rochefoucauld y Nicolas de Chamfort, autores de máximas que inspiraron a Vicente en sus sofismas; Pierre Fontanier, en la idea de que lo paradójico, frecuente en sus sofismas, “golpea la inteligencia con

su asombrosa fusión”²²⁵, según Miguel Casado; Honoré de Balzac, pues su obra viene a ser una comedia humana que plasma las voces de personas anónimas de su Aguilar de la Frontera, esas que escuchaba desde El Tuta; Gustave Charles Baudelaire, un referente de primer orden en muchos de sus poemas; Flaubert, por su interminable búsqueda de la palabra exacta; los poetas simbolistas Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine, en el cultivo de una poesía que, como recuerda Francisco Ruiz Noguera, “ha tomado como centro el lenguaje, en su doble vertiente de, por una parte, el cuidado y la fuerza de la expresividad, y por otra, su poder de indagación: el poder de indagación de la palabra”²²⁶, estela que también siguen Valéry, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez; Arthur Rimbaud, poeta caracterizado por su genio y pureza, que suscitó el interés de Núñez y que, junto a Baudelaire, representa al poeta vital que actúa movido por el instinto; André Paul Guillaume Gide, creador de *Les nourritures terrestres*, obra marcada por la sensorialidad y la sensualidad neomodernista, aspectos que rezuman en los versos de *Los días terrestres*; Marcel Proust, en la distorsión del tiempo y la destrucción de la perspectiva espacial y temporal en *Teselas para un mosaico*; Paul Valéry, creador de una poesía pura; Jean-Paul Sartre, por su sentido del humor; Maurice Blanchot, cuya obra denominada *La escritura del desastre* dejó su impronta en los sofismas; Merleau-Ponty, filósofo existencialista influido por Husserl y caracterizado por su concepción heideggeriana del ser, concepción compartida por Núñez; Emil Cioran²²⁷; en la creación de una poesía de humor y de ingenio; Gilles Deleuze, filósofo francés al que debe el carácter metafísico de buena parte de su poesía; Michel Foucault, cuya cita, porticando los *Poemas ancestrales*, remite a la idea del

²²⁵ Miguel Casado, “Tres notas sobre los sofismas de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 91.

²²⁶ Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje”, *op. cit.*, p. 146.

²²⁷ Aunque Emil Cioran es un escritor y filósofo rumano, lo hemos incluido en esta tradición porque escribió su obra en francés.

eterno retorno que impera en la obra del ipagrense; y Jean Baudrillard, una de cuyas citas encabeza el libro *Epístolas a los ipagrenses* y resulta clave para la interpretación del mismo.

La tradición alemana²²⁸ ha dejado su huella en la obra de Núñez a través de diversos insignes escritores y filósofos: Lichtenberg, que creó aforismos caracterizados por la ironía; Hegel, por su visión fenomenológica del mundo; Friedrich Hölderlin, en el que encuentra los tonos meditativos y metafísicos que impregnan buena parte de su creación, como sucede en sus *Himnos*; Novalis, por la vuelta del hombre a las ancestrales leyes de la naturaleza; Friedrich Schlegel, creador de fragmentos que recuerdan a los sofismas; E. T. A. Hoffmann, cuyos cuentos influyeron en la concepción de la naturaleza que se refleja en los *Himnos*; Clemens Brentano, poeta romántico caracterizado por la búsqueda de lo elemental y primitivo; Friedrich Nietzsche, que cultivó la escritura aforística, por la que Núñez se decantó en la última etapa de su vida; Edmund Husserl, imprescindible para entender el uso de la imagen en el escritor ipagrense; Rainer Maria Rilke, poeta de origen checo que escribió en lengua alemana y uno de los escritores predilectos de Núñez, cuya influencia en *Himnos a los árboles* es más que manifiesta; Martin Heidegger, concretamente por su concepción de la existencia y las ideas plasmadas en *El ser y el tiempo* que se aprecian tanto en las *Epístolas a los ipagrenses* como en los *Himnos a los árboles*; Elias Canetti²²⁹, en el enmascaramiento tras las voces.

En lo que se refiere a la tradición italiana, merecen una especial atención: Giovanni Bocaccio, del que heredó el fino humor y la ironía; Vincenzo Monti y Alessandro Manzoni, románticos italianos de los que hereda la idea del exilio del

²²⁸ Vicenta Márquez Núñez, en la entrevista que nos concedió, asegura que Vicente Núñez se sentía muy orgulloso y halagado cuando lo comparaban con los poetas alemanes.

²²⁹ Canetti es de origen búlgaro y más tarde obtiene la ciudadanía británica, si bien escribe en alemán.

poeta y su incompreensión; y Giacomo Leopardi, cuya presencia se deja sentir en los *Himnos a los árboles*, “poemas de invocación y de grandísimo aliento”²³⁰, al decir de Ruiz Noguera.

Asimismo, habría que aludir a la tradición austríaca, representada por Hugo von Hofmannsthal, al que leyó durante su estancia en Ronda; Karl Kraus, autor de aforismos; y Ludwig Wittgenstein, cuya filosofía del lenguaje provoca en Núñez el deseo de superar los límites de lo genuinamente literario; a la tradición danesa, representada por Kierkegaard, filósofo y teólogo danés considerado padre del existencialismo, cuya obra *Estética y ética* fue leída por Núñez y recogida en su glosario bibliográfico; y a la tradición griega más reciente, representada por Constantino Kavafis, “con su mirada escéptica y decadente, donde se funden lo pagano con lo cristiano”²³¹, según Francisco Javier Torres.

Una vez realizado este recorrido por las distintas tradiciones literarias y filosóficas que han influido de una manera decisiva en la obra de Vicente Núñez, esbozaremos los escritores, obras y composiciones más relevantes que han dejado su huella en los diferentes poemarios del ipagrense, y que abordaremos más minuciosamente en el capítulo correspondiente al análisis detallado de cada una de las obras poéticas. Así, en la ópera prima de Núñez, *Elegía a un amigo muerto*, se detectan reminiscencias de las *Confesiones* de San Agustín de Hipona, del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de García Lorca, de *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, de la *Elegía para una sociedad muerta* de Rafael Alberti, de la *Elegía a Ramón Sijé* de Miguel Hernández, de la *Elegía a un amigo* de Víctor Andrés Catena y de la *Elegía para un amigo muerto* de Pablo García Baena (incluida en su libro *Rumor oculto*).

²³⁰ Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje”, *op. cit.*, p. 151.

²³¹ Francisco Javier Torres, “Itinerarios de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 161.

Los días terrestres son poemas de “intensa sensualidad neomodernista, de base juanramoniana” y de “impregnación melancólica, en tonalidad cernudiana”²³², como apunta Celia Fernández, que constituyen un homenaje a la infancia y a la adolescencia, etapas ligadas a la felicidad plena, esos paraísos perdidos que el sujeto lírico tanto añora y cuyas vivencias plasma como si se tratase de fotos de un álbum familiar. En dichos poemas, se observan ecos de *Arboleda perdida* de Rafael Alberti, *Ocnos* de Luis Cernuda, *Les nourritures terrestres* de Gide, *Antiguo muchacho* de Pablo García Baena, y del grupo *Cántico*, en general. Del mismo modo, Rafael Montesinos, José Moreno Villa y Manuel Altolaguirre se sintieron fascinados por el mundo de la niñez y de la juventud, que evocaron con nostalgia en sus creaciones literarias.

El libro *Poemas ancestrales* está constituido por versos de clara inspiración romántica, en los que Núñez recurre a numerosos elementos genuinos del Romanticismo, tales como la cripta, las ruinas, los atardeceres, el molino árabe, entre otros. En esta obra, se hace patente la presencia de la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, en el poema ANTE UNAS RUINAS; de *Cementerio marino* de Paul Valéry, en el poema que lleva el mismo título; de Juan Ramón Jiménez, en el poema ARIA TRISTE; del grupo *Cántico*, en el poema EL MOLINO ÁRABE; y de Michel Foucault, en la idea del eterno retorno, que adquiere una importancia capital en el universo literario de Vicente Núñez.

En *Ocaso en Poley*, asistimos, en palabras de Celia Fernández, a “la conjunción de los códigos del lenguaje erótico-clásico y místico-religioso con la levedad del desamor becqueriano y la elaboración cernudiana del olvido”²³³, como manifestación extrema del amor. Tras los versos que conforman este poemario,

²³² Celia Fernández Prieto, “Un lugar de vida y escritura llamado Vicente Núñez”, *Campo de Agramante*, 20 (2014), p. 95.

²³³ *Id.*, p. 97.

encontramos las huellas de Epicuro, en el goce sensorial y en la idea de que, en soledad, discurre lo auténtico y genuino del ser; del poema *Anima vagula blandula* de Adriano, en la composición denominada INMORTALIDAD; de Fray Luis de León y de San Juan de la Cruz, en el poema CÁNTICO; de Quevedo, en el triunfo del amor más allá de la muerte; y de Bécquer, en el tratamiento del desamor, caracterizado por su levedad.

Epístolas a los ipagrenses, marcadas por la búsqueda de la esencia del ser, representan una de las altas cumbres de la poesía de Vicente y una de sus obras más metafísicas. Estas reciben la herencia de las epístolas horacianas (como la *Epístola a los Pisones*), las cartas de Epicuro, los libros epistolares de la *Biblia* (sobre todo las epístolas del apóstol Pablo dirigidas a los Tesalonicenses o a los Corintios) y la epístola de Garcilaso a Boscán. Además, la sintaxis, el hilo y las cadencias evocan la energía del último Rilke, y la dicción poética meditativa y especulativa se halla cercana tanto a Rilke como a Hölderlin. Baudrillard, cuya cita sobre la atracción inmediata del perfume encabeza el poemario, también es clave para la interpretación de esta singular obra de arte.

En *Teselas para un mosaico*, que se erige en un canto a la vida, al placer y al goce de los sentidos, confluyen escritores procedentes de diferentes épocas y nacionalidades. No en vano, está plagado de constantes referencias cultas y eruditas. Así, junto a Catulo, presente tanto en el tema efébo como en el tratamiento del amor homosexual, la pasión, el erotismo, la sensualidad y el adulterio, se dan cita las elegías de Propertio, los *Amores* de Ovidio, la poesía epigramática de Marcial y la poesía frívola de estilo rococó; la destrucción de la perspectiva espacial y de la temporal es fruto de la influencia de Proust y Faulkner; y Rafael Pérez Estrada se puede entrever en el tratamiento del humor.

El poemario *Sonetos como pueblos*, cuyas composiciones están impregnadas de un acentuado barroquismo, constituye un homenaje a localidades cordobesas que han desempeñado un papel crucial en la vida del poeta ipagrense. Dicho libro, en el que Núñez se decanta por el soneto, refleja la impronta del poema A CÓRDOBA de Luis de Góngora y del tópico *laus urbis*, así como del grupo *Cántico*, en general, cuyos poetas recrearon emocional y estéticamente diferentes espacios de la provincia cordobesa, presentándolos como paraísos rurales y territorios míticos. De la misma manera, en el poema NADA, se vislumbran ciertas reminiscencias de Quevedo, sobre todo en la presencia de las sombras, y del último verso del soneto *Mientras por competir con tu cabello* de Góngora, pues insiste en la nada como fin de la existencia.

En *Himnos a los árboles*, el libro predilecto del poeta ipagrense, en el que su poesía alcanza cotas difícilmente superables, confluyen escritores de tradiciones diversas. Detrás de sus versos, se ocultan Epicuro, Fray Luis de León (esencialmente en el HIMNO IX), así como la tradición meditativa de la lírica de Unamuno, Cernuda, Rilke, Hölderlin, Leopardi y Keats. La búsqueda de la esencia del ser, que ya había iniciado en *Epístolas a los ipagrenses*, cobra una gran relevancia, junto al deseo de fundirse con la naturaleza, que representa la pureza, la plenitud y la eternidad. Gracias a esta magistral obra de arte, a estos “versos de púrpura extranjera”, en palabras de Miguel Casado, Núñez se consagró como poeta.

La Gorriata, su poemario más breve, está cargado de fuertes tintes modernistas. Se trata de cuatro pequeñas obras de arte en las que se emplea un léxico preciosista. El poeta nicaragüense Rubén Darío, e incluso el propio Juan Ramón Jiménez, se dejan traslucir detrás de estos versos, en los que lo ornamental, la musicalidad y el jugueteo con el lenguaje adquieren notable relevancia. De la

misma manera, Garcilaso de la Vega y Quevedo, dos de los más importantes cultivadores del soneto de todos los tiempos, subyacen tras el poema LAS MANOS, en el lamento del amor que se sufre en silencio, y que queda después de la muerte. Igualmente, la huella de Miguel Hernández también es manifiesta en dicho poemario, sobre todo por la conjunción de vida, amor y muerte, así como por la expresión profunda de los sentimientos del sujeto lírico.

Rojo y sepia, su obra póstuma, aunque escrita poco después de *Teselas para un mosaico*, aúna tendencias muy diversas: desde Catulo a Hölderlin, Pound, Rilke, Eliot, Leopardi o Kavafis; desde Bécquer, Aleixandre o Cernuda a Pablo García Baena. Junto a Quevedo, presente en el tema de la muerte que acompaña al ser humano desde su nacimiento, hallamos ciertos tintes modernistas, la recreación de lo puramente ornamental, el estilo impresionista de *Los días terrestres*, el popularismo de *Ocaso en Poley* y la trascendencia panteísta de *Himnos a los árboles*. El rojo de la carne y el sepia de las fotos antiguas simbolizan las emociones de la vida presente y la nostalgia del recuerdo del pasado²³⁴, ese pasado al que Vicente Núñez se aferra constantemente a lo largo de toda su producción poética, en una especie de eterno retorno que nos conduce siempre al origen, a lo primigenio, a la esencia, a la pureza, a la plenitud.

Al hilo de las influencias que recibe el escritor de Poley, hemos de hacer alusión a la tendencia de Vicente Núñez a “encabezar los libros con citas de autores extranjeros, a menudo en su lengua original: Valéry, en *Los días terrestres*; Michel Foucault, en *Poemas ancestrales*; Verlaine, en *Ocaso en Poley*; Baudrillard, en las *Epístolas a los ipagrenses*”²³⁵, lo que ha puesto de relieve Miguel Casado. Este apunta muy acertadamente que dicha práctica pretende llamar la atención sobre la

²³⁴ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, Barcelona, Smasher, 2011, p. 227.

²³⁵ Miguel Casado, “Versos de púrpura extranjera”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 60.

tradición poética de una legua diferente, por un lado, y sobre el pensamiento contemporáneo francés, por otro lado²³⁶. En esta misma línea, Elena Barroso asegura que esas citas de otros escritores que Núñez coloca al frente de algunos de sus poemarios orientan al lector para que entienda su obra, “son marcas extratextuales de lectura que guían la interpretación y nos informan a la vez de que quien las hace sintoniza con las ideas que expresan, con los autores que las han formulado”²³⁷.

De la misma manera, el poeta ipagrense introduce en sus versos los de otros autores tanto clásicos como modernos; e incluso “el título de algunos poemas de Núñez es una cita, además de guiño cómplice, destello orientador para la lectura: así CEMENTERIO MARINO, o ARIA TRISTE, de *Poemas ancestrales*”²³⁸, según recuerda Barroso. No obstante, a su juicio, en ciertas ocasiones, distorsiona las citas a través de varios mecanismos y provoca “un cambio en las expectativas de sentido que se nos habían ido generando, porque esperábamos una expresión y en su lugar hallamos otra. [...] O porque el texto que se reproduce está inmediatamente negado o degradado”²³⁹. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en la reescritura de los versos de Manrique: “Nuestras vidas son los trenes / que van a dar al amor, / que es el morir”²⁴⁰.

Junto a los autores y obras que se han mencionado, hay otros muchos a los que tuvo acceso Vicente Núñez durante su etapa como bibliotecario municipal de Aguilar de la Frontera y de los que dejó constancia en un glosario bibliográfico en el que los iba anotando meticulosamente. Sin lugar a dudas, sus lecturas influyeron en

²³⁶ *Ibíd.*

²³⁷ Elena Barroso, “Poesía y modernidad: aproximación a la poética de Vicente Núñez”, *Bazar*, 2 (1995), p. 12.

²³⁸ *Id.*, p. 14.

²³⁹ *Ibíd.*

²⁴⁰ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía, op. cit.*, p. 289.

su manera de concebir la vida, en general, y la literatura, en particular²⁴¹. Entre dichos autores y obras, merecen una especial atención los que especificamos a continuación por orden alfabético: Aranguren (*La juventud europea*), Balzac (*Los Chuanes*), Bataille (*Las lágrimas de eros*), Berdiaeff (*Cristianismo y comunismo y Una nueva Edad Media*), Bergson (*Las dos fuentes de la Moral y de la Religión y La evolución creadora*), Butor (*El empleo del tiempo*), Cadalso (*Cartas marruecas*), Caruso (*Psicología para la persona*), Cascales (*Cartas filológicas*), Celaya (*Tentativas*), Cousin (*Necesidad de la Filosofía*), Curtius (*Ensayos críticos*), d'Ors (*El Valle de Josafat*), Dámaso Alonso (*Oscura noticia e Hijos de la ira*), Díaz-Plaja (*Ensayos escogidos y Romanticismo español*), Eliot (*Cuatro cuartetos*), Espronceda (*Obras poéticas completas*), Esslim (*El teatro del absurdo*), Faulkner (*Santuario*), Ferrater (*Cóctel de verdad*), Fichte (*Introducción a la teoría de la ciencia*), Foucault (*Las palabras y las cosas e Historia de la locura*), García Gómez (*Silla del Moro*), Goethe (*Clavijo y Fausto*), Guevara (*Menosprecio de Corte*), Hegel (*La F. en sus textos y Poética*), Henríquez Ureña (*Plenitud de España*), Hessen (*Teoría del conocimiento*), Jaspers (*La razón y sus enemigos en nuestro tiempo, Ambiente espiritual de nuestro tiempo y Origen y meta de la Historia*), Jovellanos (*Obras selectas*), Jung (*Recuerdos*), Kafka (*Diarios*), La Bruyère (*Los caracteres*), Leibniz (*Discurso de metafísica*), Lida (*Letras hispánicas*), Linton (*Cultura y personalidad*), López Ibor (*El español y su complejo de inferioridad y Estilos de vivir y modos de enfermar*), Maeztu (*España y Europa*), Marañón (*Tiberio, Ensayos liberales y Vida e historia*), Marcuse (*Eros y civilización y El hombre unidimensional*), Maritain (*El Hombre y el Estado, Situación de la poesía y La defensa de la persona humana*),

²⁴¹ Vicenta Márquez Núñez, en la entrevista concedida, nos confesó que su tío no solo leyó poesía, sino también obras de política, filosofía, ética, antropología, temas desde el punto de vista religioso, entre otros. Ella cree que no leía todos los libros completos, sino que, cuando compraba el libro o se lo regalaban, extraía lo que interesaba.

Moratín (*El sí de las niñas*), Morente (*Ensayos*), Mounier (*Existencialismos*), Neuville (*Sermones*), Nieremberg (*Epistolario*), Nietzsche (*El viajero y su sombra*), Ortega (*Obras completas*), Pascal (*Pensamientos*), Pirandello (*Cuentos sicilianos y El pájaro disecado*), Ponty (*Signos*), Prevost (*El arte de aprender*), Proust (*El mundo de Guermantes*), Quintana (*Poesías*), Revers (*Psicología del aburrimiento*), Reyes (*Tertulia de Madrid*), Romero (*Filosofía contemporánea*), Salaverría (*Instantes*), Sastre (*Anatomía del realismo*), Scheler (*El puesto del hombre en el cosmos*), Schmaus (*Sobre la esencia del cristianismo*), Simmel (*Cultura femenina*), Spengler (*La decadencia de Occidente*), Tácito (*Germania*), Thackeray (*El libro de los snobs*), Tierno (*Humanismo y sociedad*), Tirso (*La prudencia en la mujer*), Veblen (*Teoría de la clase ociosa*), Víctor Hugo (*Literatura y filosofía*), Voltaire (*Tratado de metafísica*), Wilde (*Salomé*), Znaniecki (*Papel social del intelectual*), Zubiri (*Naturaleza, Historia, Dios*), entre otros.

Según se puede apreciar, son múltiples y diversas las fuentes de las que emana la producción artística del escritor de Poley, que ha sintetizado magistralmente Celia Fernández Prieto:

Vicente Núñez [...] tenía un saber amplio y atento de la poesía clásica y de la tradición lírica española desde el barroco a Bécquer o Cernuda. Pero también [...] indagó en contextos ajenos, en ciertos poetas y pensadores europeos. Una “operación de extrañamiento” que le permitió abandonar sus estancias familiares, liberarse de lo ya conocido y previsible, probar otros sonos, otros acordes, otras aventuras del sentido²⁴².

Ahora bien, el poeta ipagrense logró crear una obra muy personal, que ha superado las barreras del tiempo y ha alcanzado la categoría que corresponde a un

²⁴² Celia Fernández Prieto, “Sobre la discontinuidad en la obra de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, patrimonio vivo de Aguilar de la Frontera. Textos de las I Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, op. cit., pp. 21-22.

clásico, como han reconocido Miguel Casado, Antonio Varo Baena y María Rosal. La clave radica en haber asimilado y personalizado todas las influencias que recibe, hasta tal punto que en múltiples ocasiones resulta complicado descifrar los ecos que subyacen tras sus composiciones, dado que convierte las influencias “en hechos de interiorización, de incorporación viva de lo profundo y más significativo a un mundo suyo, personal, ya hecho, donde se asumen o al que se añaden vivificándolo”²⁴³, en palabras de Rafael Ballesteros. Dicho de otro modo y recurriendo a Celia Fernández, “Vicente Núñez lee y espera a que los versos se posen dentro, que lleguen luego al papel ya transformados por su personalísimo acento pero sin borrar su origen, sin anular su resonancia ajena”; esto explica que, en su opinión, “adentrarse en los poemas de Vicente Núñez sea oír en su voz otras voces, evocar algo ya leído, traído de algún lugar de la literatura, del lenguaje”²⁴⁴. Y es que no podemos perder de vista que, como recuerda Fernando Ortiz, “la literatura es un tejido de relaciones, no solo entre diferentes regiones sino también entre diferentes países y lenguas”²⁴⁵.

Esta intertextualidad o transtextualidad no resta originalidad a la obra de Núñez, sino que le aporta un valor añadido, en la medida en que le brinda la posibilidad de crear un arte literario más complejo, que obliga al lector a jugar un papel más activo a la hora de tratar de descifrar las voces que se ocultan tras sus versos, tras sus poemarios. A grandes rasgos, podemos afirmar que Vicente Núñez Casado es un poeta “diverso, heterogéneo y versátil”²⁴⁶, a juicio de Ballesteros. Carmen Calvo Poyato lo define como “el Merlín de las palabras”²⁴⁷ y asegura que no

²⁴³ Rafael Ballesteros, “Notas a la poesía de Vicente Núñez”, en Vicente Núñez, *Antología poética*, op. cit., p. 11.

²⁴⁴ Celia Fernández Prieto, “Sobre la discontinuidad en la obra de Vicente Núñez”, op. cit., p. 22.

²⁴⁵ Fernando Ortiz, *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, op. cit., p. 34.

²⁴⁶ Rafael Ballesteros, “Notas a la poesía de Vicente Núñez”, op. cit., p. 11.

²⁴⁷ Carmen Calvo Poyato, “Lo que adorna el universo: el pensamiento de Vicente Núñez sobre lo femenino”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Lo femenino en el universo literario de Vicente Núñez. Textos de las V Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, op. cit., p. 12.

se puede etiquetar, pues, en su opinión, “transcendió con mucho el inmenso debate que hay acerca de lo que es la poesía, y de lo que es ser poeta, y se colocó como en otro espacio que está por encima de todo esto”²⁴⁸. Para Elena Barroso, es el creador de una “poesía de la palabra y del pensamiento”²⁴⁹, que hunde sus raíces en el Clasicismo, el Barroco, el Romanticismo, el Simbolismo, el Modernismo y el Vanguardismo²⁵⁰. Fernando Ortiz, por su parte, sostiene que en el universo poético del ipagrense, aparte de la influencia de Cernuda, se vislumbra “la lapidaria concisión de la poesía latina, el dramatismo *fatum* de Lorca, el amor y la sensualidad de Ricardo Molina, el suntuoso escepticismo de Pablo García Baena... Y a veces [...] el inefable misterio de Bécquer”²⁵¹. En fin, como recuerda Antonio Varo, el vate de Poley “representa sin duda lo mejor de la tradición y modernidad poética española y europea. Desde Catulo a Ezra Pound, Eliot o Kavafis, desde Ovidio a Hölderlin, Novalis o Rilke, desde Manrique a Vicente Aleixandre o Cernuda. De su *Elegía a un amigo muerto a los Himnos a los árboles*”²⁵².

²⁴⁸ *Id.*, p. 18.

²⁴⁹ Elena Barroso, “Poesía y modernidad: aproximación a la poética de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 15.

²⁵⁰ Antonio Varo Baena, “Proemio del libro *Rojo y sepia*”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, *op. cit.*, p. 44, ha incidido en el carácter romántico de la poesía de Núñez, así como en su relación con la tradición poética española y las poéticas europeas: “Poeta de la naturaleza al estilo de los poetas ingleses, como escenario de su yo lírico donde confluye la visión del universo y el misterio de su alma, poeta romántico entonces que oscila entre la tradición poética española y las poéticas europeas. Y Núñez apela a lo místico que hay en la poesía —ese tono litúrgico de sus poemas—, como una experiencia por encima de la naturaleza, de la propia poesía, una experiencia sensorial y trascendente al mismo tiempo. Porque el tono romántico de toda la poesía de Vicente Núñez es el de la decadencia del ser, de la vida, del propio amor que le impide vivir lo que él quisiera”. Por su parte, Fernando Ortiz, *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, *op. cit.*, p. 29, también ha hecho referencia a las diversas tendencias que confluyen en la obra del poeta ipagrense y que le confieren una gran originalidad: “Un fino sentimiento de la naturaleza —tan raro en la poesía española—, la atenta lectura de Eliot y Cernuda, de Ricardo Molina y algunos de los maestros del modernismo, de los poetas románticos y victorianos ingleses y de ciertos autores de nuestra tradición clásica, configuran la singularidad de sus poemas”.

²⁵¹ Fernando Ortiz, “Un personaje de fábula en su adorada Poley”, *Córdoba*, 24 de octubre de 1985, p. 21.

²⁵² Antonio Varo Baena, “El espacio literario de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 82.

6. EL UNIVERSO POÉTICO DE VICENTE NÚÑEZ

6. 1. *Elegía a un amigo muerto*: un canto lamentable a la amistad

Elegía a un amigo muerto, primer poemario de Vicente Núñez, fue publicado en 1954²⁵³ en Málaga, en la colección “A quien conmigo va”²⁵⁴, con prólogo de Vicente Aleixandre y prólogo de Canales. Se trata de su poema más extenso, compuesto por 151 versos que oscilan entre las cuatro (v. 129) y las veintiocho sílabas (vv. 82 y 138), de ahí que la polimetría sea una de sus notas singulares. La polimetría, el verso libre y la carencia de rima brindan al yo poético una mayor libertad a la hora de dar rienda suelta a sus pensamientos y sentimientos más profundos, marcados por el intenso dolor que provoca la pérdida de un gran amigo, la ausencia de un ser querido, que lo dejó sumido en amargo llanto y honda tristeza.

La estremecedora elegía gozó del reconocimiento del propio Vicente Aleixandre. De hecho, Marina Bianchi recoge la opinión del sevillano en una carta, dirigida al ipagrense, que data del 12 de abril de 1956. Dicha epístola, que se conserva en la Fundación Vicente Núñez, contiene un cariñoso elogio:

Tu *Elegía* es más que conmovedora. ¡Ay! Larga y rica, rodeadora e impregnadora. Parece que va liándole a uno suavemente, hasta que las ligaduras se hacen carne de uno. ¡Qué bien te reconozco en esos versos lentos, abrazadores, comunicantes de tu corazón adolorido!²⁵⁵

²⁵³ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, introducción a Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I*, *Poesía*, op. cit., p. 11, sostiene que este libro aparece fechado por el autor en 1951, aunque no vio la luz hasta 1954.

²⁵⁴ Esta colección fue fundada por Muñoz Rojas y el propio Canales en 1950, según asegura Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje”, op. cit., p. 149.

²⁵⁵ Apud Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 76.

Luis Cernuda se sumó a ese merecido reconocimiento con otra carta escrita el 11 de noviembre de 1956, cuyo destinatario era el autor de Poley. De nuevo fue reproducida en parte por Bianchi:

Pero en fin, aquí está su elegía, que he leído y releído con la simpatía e interés más vivos. Si fuese menos extensa me gustaría enviársela copiada por mi mano [...] para que usted se viera, como en espejo, con la gracia melancólica que tienen sus versos para mí, reflejado por mi mano²⁵⁶.

Guillermo Carnero, por su parte, defiende que *Elegía a un amigo muerto*, para ser un primer libro, “es un ejemplo de madurez poco frecuente, y consagra a su autor como maestro en ejercicio”²⁵⁷. Asimismo, Carnero incide en su originalidad y en la “carga de irracionalismo visionario”²⁵⁸, debida

a la asunción de la escritura, de tradición superrealista, del Vicente Aleixandre de *Sombra del paraíso*, un poeta a quien los fundadores de *Cántico* admiraron y cuyo magisterio reconocieron, aunque sin asimilarlo y convertirlo en carne propia, a diferencia del primer Vicente Núñez²⁵⁹.

A este propósito, Carnero apostilla lo siguiente:

el poema es una sostenida contemplación visionaria del amado, tanto en vida como después de la muerte. En ambos casos, ese ser es percibido en términos de identificación con la naturaleza. En vida como un río con orillas cubiertas de vegetación, cauce y caudal que infundían vida [...] Luego, un árbol profundamente arraigado en la tierra, y esa tierra misma, por obra de la muerte [...] La pregunta latente, dentro de la lógica irracional del libro, es cómo y por

²⁵⁶ *Id.*, p. 78.

²⁵⁷ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, prólogo a Vicente Núñez, *Poesía (1954-1990)*, Córdoba, Diputación Provincial, 1995, p. 11.

²⁵⁸ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, *op. cit.*, p. 128.

²⁵⁹ *Id.*, p. 129.

qué pervive la naturaleza y desaparece el ser amado, cuando son idénticos y consustanciales, y cuando el segundo es el alma del primero²⁶⁰.

Antes de adentrarnos en el análisis del contenido y de algunos aspectos métricos y retórico-estilísticos de *Elegía a un amigo muerto*, ofreceremos una definición de elegía, abundando tanto en las formas que suele adoptar como en sus rasgos genuinos y la función que cumple. Según Eduardo Camacho, nos hallamos ante un tipo de “composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro caso o acontecimiento privado o público digno de ser llorado, y la cual, en español, se escribe más generalmente en tercetos o en verso libre”²⁶¹. A su saga, tal y como recuerda Ángel Estévez, durante el siglo XVII, aparte de los tercetos para la elegía canónica, se componen también poemas elegíacos en octavas, estancias, silvas, madrigales, romances, décimas, quintillas, glosas, endechas...²⁶²

Begoña López Bueno, por su parte, ha precisado las señas de identidad de este género:

La lamentación melancólica y nostálgica, que se manifiesta tanto en el tema (la ausencia o la pérdida), como en la actitud del emisor (dolorida o “miserable”) y en la implicación requerida del receptor, apelado si es simplemente un *tú*

²⁶⁰ *Id.*, p. 130.

²⁶¹ Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 9.

²⁶² Véase Ángel Estévez Molinero, “Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII”, en Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996, pp. 261-292. En el siglo XVII, junto a los tercetos, hay composiciones que han sido rotuladas como elegías en las que se recurre a la octava (Ramírez de Pagán, López de Zárate, Ovando), la estancia (Bartolomé L. de Argensola, Francisco de Quevedo, Juan de Jáuregui, López de Zárate, Miguel de Barrios), la silva (Ramón Zagarriga, José Ortiz de Villena, Juan Delgado, Juan Pérez de Montalbán), el romance (Góngora, Lope, Bocángel, Ovando), la décima (Góngora, Ovando), la quintilla (Cervantes, Gabriel del Corral), la glosa (Lope), la endecha (Ovando), el madrigal (Gabriel del Corral), el soneto (Góngora, Antonio de las Infantas, Pedro de Cárdenas, Antonio de Paredes, Agustín de Tejada, Villamadiana), etc.

poemático, o solicitado como cómplice o como destinatario de la *consolatio* si es un destinatario real, extrapoemático²⁶³.

De lo ya expuesto, resulta evidente que, como observa Valentín Núñez Rivera, “lo elegíaco, ya se aplique a situaciones funerales o amorosas, parte siempre de una modalidad poética deficiente o negativa, que lamenta la ausencia de una persona fallecida o la lejanía del ser amado”; de ahí que “la actitud del yo enunciativo se defina por el *status* miserable y doloroso, de queja continua, en que se emplaza”²⁶⁴. A juicio de Salvatore Poeta, su función esencial radica en “reconciliar lo irreconciliable, consolarnos ante lo inconsolable al confrontar la vida (el mundo físico) y la muerte (el mundo metafísico)”²⁶⁵. Su origen, que suele contener como partes la *lamentatio*, la *laudatio* y la *consolatio*, se remonta a la antigüedad grecolatina, en la que brillaron, principalmente en la vertiente amorosa, las figuras de Tibulo, Propercio y Ovidio.

En la elegía del poeta ipagrense, el sujeto lírico imprecaba a la figura divina como responsable de la separación definitiva de su fiel amigo (*Ya me ha borrado Dios de tus orillas / que tenían la arena que era el pan de mi sangre / y el agua de los ojos para verte por ella / y el árbol que en mi fiebre levantaban tus manos, / sobre todas las tardes de la tierra que ahora te morderán las piernas*, 1-5, 31)²⁶⁶, de manera semejante a Machado tras la muerte de su amada Leonor (“Señor, ya me

²⁶³ Begoña López Bueno, “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, en *La elegía*, *op. cit.*, p. 136.

²⁶⁴ J. Valentín Núñez Rivera, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en *La elegía*, *op. cit.*, p. 176.

²⁶⁵ Salvatore Poeta, *La elegía funeral española. Aproximación a la “función” del género y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, p. 23.

²⁶⁶ Francisco Javier Torres, “El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez”, *Bazar*, 2 (1995), p. 38, afirma que, en los primeros versos de la elegía, el sujeto lírico identifica al amigo ausente “con los elementos generadores de vida por antonomasia, la tierra y el agua”. De este modo, “el poeta expresa la acción vivificadora que sobre él ejercía su presencia”. Tras la muerte y separación del amigo, a quien considera integrado plenamente en la naturaleza que antes representaba, desea seguirlo. Pero es consciente de que no es posible, dado que lo impiden las propias creencias religiosas. Según Torres, esta limitación explica “el halo de impotencia que recorre al poema”.

arrancaste lo que yo más quería...”²⁶⁷). Esa cruel separación suscita en el yo poético el deseo de seguir a su amigo, al que apela directamente, ahora encarnado en una planta, fundido con la naturaleza en una suerte de panteísmo²⁶⁸. El sujeto lírico correrá tras sus pasos, dejando atrás fechas memorables, recuerdos gratos, hojas que plasman acontecimientos y sensaciones relevantes, libros transformadores y aquello que tenía sentido de veras. A lo largo de este seguimiento, está dispuesto a renunciar a todo y a entregarse a la muerte²⁶⁹, como puede apreciarse en el siguiente fragmento, donde las anáforas y las repeticiones, además de proporcionar ritmo y musicalidad, traducen la obsesión del yo poético por reencontrarse con el finado, por acompañarlo en la muerte, que, lejos de ser temida, se presenta como anhelada:

Me voy, óyelo, amigo;
me voy tras ti, si es que en el campo
una cruz no me oculta las astas de tus brazos
convertidos de pronto en raíces de plantas.
Me voy soltando fechas, recuerdos, hojas, libros,
todo lo que tenía un sentido de vida
a la luz de tu cuerpo sembrado ya en los campos. (6-12, 31)

Afirmado con un sentido lamento, el sujeto lírico plasma con extrema belleza las lágrimas derramadas fruto de la muerte de su amigo, al que lo unía una relación entrañadamente fraternal (*que fue exenta la historia de nuestra fraternidad*, 91), así como el inmenso vacío que le ha dejado en su corazón (*porque hasta el llanto mío es llanto tuyo / o vacío gimiente de tu ausencia en mi pecho*, 22-23). El vacío y

²⁶⁷ Antonio Machado, *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1991, p. 178.

²⁶⁸ El panteísmo adquiere una gran relevancia en *Epístolas a los ipagrenses* y en *Himnos a los árboles*, dos de las obras más logradas de Vicente Núñez.

²⁶⁹ Noelia Barberá Pascual, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 86-87, apunta que en *Elegía a un amigo muerto* encontramos el primer contacto de Vicente Núñez con el tema de la muerte.

tristeza que siente, lo empujan a acercarse al césped, a la tierra, al aire, pues tiene la certeza de que él sigue presente en la naturaleza, que habita en ella, porque es la naturaleza misma²⁷⁰:

Quiero acercarme al césped,
porque en tierra te piso a cada instante
y porque eras el aire que se mete en pulmones extraños
recorriendo sin cese todas las extensiones. (40-43, 32)

Asimismo, se halla en los ríos que desembocan en los mares: *Tú estás en la corriente de todos los ríos / que descienden furiosos hacia mares nutridos* (65-66), y en el propio otoño: *Porque el otoño a ti se ha ido ahora, delgada línea viva* (83); *yo invoco en ti al otoño* (86), asociado a la muerte por la caída de las hojas de los árboles, frente al renacer primaveral, que simboliza la vida, la plenitud. En este sentido, refiriéndose a Altolaguirre, indica Rosa Romojaro que este “esboza una teoría poética basada en el proceso transmigrativo de los seres que el poeta apoyará alegóricamente en el dinamismo de las aguas [...], en la tierra, en lo vegetal, en la propia muerte humana que fecunda esta tierra, que florece en las plantas y los árboles, que, como polen, subirá a las alturas y allí permanecerá en las regiones del universo”²⁷¹.

Con dulzura y cariño, rememora aquellas mañanas en que su amigo colocaba macetas robadas en el balcón de la niña de enfrente, acto tan pueril como digno de

²⁷⁰ Esta suerte de panteísmo, visión telúrica, mística del más allá, que tiene sus antecedentes inmediatos en la poesía del 27 y que actúa a modo de consolación, se halla en el poema “A mi madre muerta” de José Luis Hidalgo, en “Llanto de un pájaro por el poeta muerto” de Concha Zardoya, así como en diversas composiciones poéticas de Carlos Bousoño y Vicente Gaos, entre otros. Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española, op. cit.*, pp. 361-374, aporta numerosos ejemplos de este tipo. Tras la muerte, el fallecido continúa viviendo una nueva vida, gozando de una plenitud.

²⁷¹ Rosa Romojaro, “Fundamentos simbólicos en la poesía de Manuel Altolaguirre”, en *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 373-384 (374). Véase asimismo María Rosso, “En el jardín de Manuel Altolaguirre”, *Creneida*, 1 (2013), pp. 160-178.

recuerdo²⁷². Del mismo modo, revive la inocente travesura de narrar que se moría y de medir el tiempo. Aquel juego se revela profético, y el tiempo que se afanaba en medir, se ha detenido para siempre: *¿Recuerdas esa gran travesura que era siempre narrar que te morías? / ¿Recuerdas que eras niño y medías el tiempo según costumbre tuya?* (120-121, 35). Se trata de dos interrogaciones retóricas que no tendrán respuesta, pero que constituyen una llamada de atención que invita a reflexionar sobre la muerte y el paso del tiempo.

En un momento de arrebató y desesperación, el sujeto lírico manifiesta su deseo de romper el suelo, como si de un terremoto capaz de derribar las cajas de los nichos de yeso se tratase. Ese gesto, que tiene como propósito la recuperación del ser querido, podría suscitar la adhesión de sus hermanos a su intenso sentimiento de ira y a la noble causa que persigue. La aliteración de la vibrante en estos versos expresa el ruido vinculado a los golpes, a la ruptura del suelo, a los terremotos, así como la propia rabia incontenible del yo poético, que lo lleva a estallar, a interrumpir el silencio que reina en la muerte:

Quiero golpear y romper, partir el suelo
y que responda tu armazón con trepidar de tumba,
como un terremoto que derribe las cajas de los nichos de yeso
saliendo tus hermanos a cortejar mis iras. (44-47, 32)²⁷³

La voz lamentable no entiende cómo su amigo, dotado de una gran fuerza, energía y vitalidad, no se ha impuesto sobre la muerte. Por ello no se resigna a

²⁷² Noelia Barberá Pascual, "El trastocado porvenir del pasado (Una nota sobre la poesía de Vicente Núñez)", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), p. 102, asegura que "el dolor y la amargura sentidos ante la pérdida de un ser querido lo llevan a buscar con insistencia recuerdos felices en los que sustentar su vida".

²⁷³ Resuena en estos versos la *Elegía a Ramón Sijé*, de Miguel Hernández, particularmente el terceto que comienza: "Quiero escarbar la tierra con mis dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte..." (...), donde incluso la aliteración de vibrantes enfatiza el efecto desgarrador.

aceptar que ha fallecido; de ahí que siga buscándolo y llamándolo infatigablemente, aunque el esfuerzo resulte vano:

Sobre la frente con la mano puesta me quedo en las salidas
y en los humilladeros a voz pelada buscándote te llamo.
Pero sólo diviso lejanos fogariles,
alcandoras precarias, presagios, vientos sucios,
vacíos vientos pobres formados en las chozas de todos los
pordioseros que aúllan. (113-117, 35)

Le pide también que se calle para que su llanto venza al olvido. Y ese llanto, fruto del recuerdo del ser querido, le hace sentirlo más vivo, tenerlo más hondo:

Calla ahora si puedes
y que mi llanto te llore siempre muerto para nunca olvidarte,
como cuando a mi lado estabas vivo.
Calla para que no te resucite la invocación
ni la envidia de la muerte te salve,
porque muerto te lloro y más vivo te siento
perdido con la ausencia de un tenerte más hondo. (130-136, 35-36)

La naturaleza, como en tantas elegías de la historia de la literatura universal, ya desde el mesopotámico *Cantar de Gilgamesh*, es aquí partícipe de los sentimientos del yo poético, se solidariza emocionalmente con él y –también como él– siente pena por la muerte del amigo: *calla, porque en el muerto corazón de los bosques la ceresina muge lentamente de pena, / ella que había sentido tantas veces / la yema torpe de tus dedos*. (138-140, 36).

Con emotiva determinación, el sujeto lírico hace una petición a su amigo. Desea que este le prepare el camino para emprender su viaje definitivo, es decir, la llegada de su muerte, con el propósito de que sea bien recibido por todos los que

habitan en aquel reino, solicitándole que aligere ese momento tan ansiado por él, pues solo la muerte les brindará la posibilidad de volver a estar juntos y compartir así experiencias memorables:

Camina con palabras que me vayan haciendo conocido de todos
y haz que anhelan mi llegada tan persistentemente como tú sabes
infundirlo.

Aligérame el paso, amigo, amigo,
puesto que ya conoces el ritmo del que cruza su carga de destinos,
y cumula en mis pies los estiércoles vivos de la maduración
postrera. (144-148, 36)

El final de la elegía es inesperado, dado que le recuerda a su amigo, por si vuelve, dónde guardaba la llave de su casa: *Y cuando estés cansado y vuelvas, de regreso, / no olvides que la llave de tu casa la guardas / en el primer bolsillo siempre como entonces* (149-151, 36)²⁷⁴. Cuando ya parecía que había asumido su pérdida y aspiraba a encontrarse con él en el reino de la muerte, deja abierta la puerta a un posible regreso a la vida. Para Noelia Barberá, estos tres versos que cierran el poema representan la espera del retorno de lo vivido. Esa idea de que “todo está en trance de volver” y de que “el futuro será una proyección del pasado que fue”²⁷⁵, subyace en toda la poesía del ipagrense. Así pues, “en esta concepción cíclica de la vida y del universo al hombre solo le cabe esperar el retorno de lo vivido”²⁷⁶. A este propósito, cabe destacar que, con frecuencia, a lo largo de toda su obra literaria, asoma la idea del eterno retorno, la vuelta al pasado, al punto de partida, al origen, a

²⁷⁴ La referencia a la llave evoca la leyenda serfardí, que Jorge Luis Borges poetizó en el soneto *Una llave en Salónica*: “Abrabanel, Farías y Pinedo, / arrojados de España por impía / persecución, conservan todavía / la llave de su casa de Toledo”. Al igual que los judíos al ser expulsados de España se llevaron las llaves de sus casas con la esperanza de poder volver a ellas algún día, la voz elegíaca recuerda al amigo muerto, arrojado de este mundo a otra vida, dónde guarda la llave de su casa, esperanzado de que algún día regrese a ella.

²⁷⁵ Noelia Barberá Pascual, “El trastocado porvenir del pasado (Una nota sobre la poesía de Vicente Núñez)”, *op. cit.*, p. 103.

²⁷⁶ *Ibíd.*

“aquello que está en vías de volver”²⁷⁷, cita de Michel Foucault que introduce *Poemas ancestrales*. De hecho, sofismas como “En el futuro está siempre el porvenir del pasado”²⁷⁸ y “Mañana es volver al ayer”²⁷⁹ vienen a confirmar esta idea. El yo poético, en efecto, se halla convencido “de que el pasado dichoso volverá en días venideros. Hasta entonces, la espera se torna angustiosa”²⁸⁰; pero, en la misma medida, esa continua espera “supone la esperanza de un futuro consistente en lo mejor del pasado”²⁸¹.

Según podemos vislumbrar, el tema por excelencia de este largo poema es la muerte, que se impone a la vez como uno de los temas recurrentes en todo el corpus poético de Núñez. No obstante, la muerte, el irremediable final al que estamos destinados, no representa un punto final, sino un punto seguido, acaso unos puntos suspensivos, dado que supone “un renacer hacia otra nueva vida”²⁸². No hemos de perder de vista que, como aseguraba en uno de sus sofismas, “El mundo nunca es punto final; es siempre puntos suspensivos...”²⁸³. Acerca del tratamiento de dicho motivo en la elegía que nos ocupa, Barberá sostiene que, tras la trágica pérdida de su amigo, el autor ansía la muerte, pues concibe el final de la existencia como la única salida. Pero ese deseo no implica una actitud derrotada ante la vida, sino el anhelo de fundirse con la naturaleza, ligada a la vida y a la

²⁷⁷ Cita de Michel Foucault extraída de Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía*, op. cit., p. 81.

²⁷⁸ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, op. cit., p. 106.

²⁷⁹ *Id.*, p. 134.

²⁸⁰ Noelia Barberá Pascual, “El trastocado porvenir del pasado (Una nota sobre la poesía de Vicente Núñez)”, op. cit., p. 102.

²⁸¹ *Id.*, p. 105.

²⁸² Noelia Barberá Pascual, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, op. cit., p. 88. Desde un plano metafísico, conviene recordar la idea de Unamuno, animada por su agónica sed de eternidad, cuando escribe en *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza, 1971, p. 182: “llamo al morir desnacer y la muerte es otro parto”, concepción que le permite “el juego ficcional de nacer para desnacer y volver a nacer... en eterno retorno”, según indica Ángel Estévez en “El significado de las formas en *San Manuel Bueno, mártir*”, *Studia Zamorensia. Philologica* VIII (1987), pp. 81-95 (93).

²⁸³ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, op. cit., p. 180.

plenitud. En este sentido, la muerte se vincula a la vida desde una visión panteísta del universo:

En este poema largo aparece, además de la muerte del amigo, el ansia de muerte del autor, que a pesar de su juventud, percibe el fin de la existencia como único camino posible después de la trágica desaparición del ser querido. No obstante, la insistente manifestación de la naturaleza revela el universo particular que Núñez está forjando, consistente en que si la naturaleza es el ámbito propicio de la plenitud, la fusión armónica con todos los sentidos, el referido deseo de muerte no se identifica con una actitud derrotada ante la vida, sino la querencia apresurada por sumirse con ese otro mundo natural²⁸⁴.

Barberá hace hincapié en que, en esta composición, la muerte se halla justificada por el ciclo de la existencia, de la vida²⁸⁵. A su juicio, el detallismo con que Núñez describe la naturaleza justifica la presencia en la elegía de múltiples sustantivos asociados a alguno de los componentes esenciales del universo (tierra, agua, aire). Se trata de elementos que generan vida. No es difícil inferir que el poeta siente una especial debilidad por el mundo natural y rural, así como por los elementos cósmicos. Según Barberá, la muerte le provoca al sujeto lírico amargura por la ausencia de un ser querido, pero, al mismo tiempo, implica un estado de perfección al unirse con la naturaleza, “símbolo unívoco de la plenitud y del conocimiento, propio de la tradición clásica”²⁸⁶. En la misma línea, Carnero afirma

²⁸⁴ Noelia Barberá Pascual, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *op. cit.*, pp. 86-87.

²⁸⁵ Recuérdese el mito de Deméter, diosa de la agricultura, que explica el paso de las estaciones. El invierno se asocia al descanso de la naturaleza (periodo de tiempo que Perséfone permanece con Hades en el inframundo), mientras que la primavera y el verano se relacionan con su crecimiento (meses que Perséfone pasa con su madre Deméter en el exterior, fertilizando los campos y haciendo que la vida brote a su paso).

²⁸⁶ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 74-75.

que, el amigo muerto “ingresa, transfigurado en paisaje, en la eternidad impersonal de los cuatro elementos”²⁸⁷.

Los versos de *Elegía a un amigo muerto* rezuman emoción, añoranza, melancolía, tristeza, amargura y dolor. La pérdida del ser querido deja los sentimientos del yo poético a flor de piel y desencadena toda una catarata de recuerdos de momentos felices en común²⁸⁸. A grandes rasgos, el poema se estructura en tres partes: 1) vv. 1-26, marcados por la emoción sincera y el desgarramiento que dominan la *lamentatio*; en ellos, el sujeto lírico, aparte de considerar a la figura divina como responsable de la muerte del amigo, expresa su deseo de morir para reencontrarse con él; 2) los vv. 27-125 reflejan la presencia del fallecido en la naturaleza (símbolo de plenitud y armonía), rememoran los dichosos instantes compartidos y actúan a modo de *consolatio*; 3) vv. 126-151, en los que el yo poético parece asumir la pérdida, no sin solicitarle encarecidamente al amigo que le prepare el camino para adentrarse en el reino de la muerte. He aquí la expresión del eterno retorno a la que antes aludíamos. La primera y la tercera parte, que inciden en el deseo de morir del yo poético, cuentan con 26 versos cada una de ellas, por lo que presentan idéntica extensión. Dicha simetría refleja la perfección formal que caracteriza al texto. En efecto, nos hallamos ante una estructura circular perfecta, que nos trae a la mente la idea del eterno retorno a la que hemos aludido, esencial a la hora de interpretar tanto este poema como todo el universo literario del escritor de Poley. La segunda parte, bastante más extensa, la forman 99 versos, a través de los

²⁸⁷ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, *op. cit.*, p. 11. Sobre la presencia y usos retóricos de estos elementos en la literatura áurea, véase Jean Pierre Étienvre (ed.), *Les quatre éléments dans les littératures d’Espagne (XVIe. et XVIIe. siècles)*, Paris, Presses de l’Université de Paris IV-Sorbonne, 2004.

²⁸⁸ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, p. 62, incide en que “es en la *Elegía a un amigo muerto* donde Vicente pudo plasmar toda la elegancia y la fuerza con que cultivó la amistad, haciendo posible aquella otra máxima de Epicuro: “Dulce es el recuerdo del amigo muerto” (fragmento 50)”.

cuales el sujeto lírico se recrea en el recuerdo de los momentos vividos junto a su amigo, así como en la reencarnación presente en la naturaleza.

Como apuntábamos, el poeta se decanta por el verso libre. Los versos discurren aquí como fluyen las propias lágrimas del sujeto lírico. Carnero asegura que esta clase de versificación, caracterizada por su “riquísima polimetría”, corresponde “a la pasión y a la desesperación que el asunto exige”²⁸⁹. Ahora bien, un estudio pormenorizado de la métrica, nos descubre que más de dos terceras partes de la composición se encauzan en cláusulas de base heptasilábica, desde el propio heptasílabo (*Me voy, óyelo, amigo*, 6; *la luz de los habares*, 15), pasando por el alejandrino (*las venas gobernantes del vaivén de tus manos*, 16; *recorriendo sin cese todas las extensiones*, 43; *húmedos de tu tacto por mis dedos sentido*, 71; *semejante a los gallos tercos de las peleas*, 99), hasta los versos que llegan a las veintiuna sílabas organizados en tres cláusulas de siete (*sobre todas las tardes de la tierra que ahora te morderán las piernas*, 5; *cual cortinas de flecos velándote los polvos tan manchados de viento*, 29; *puesto que ya conoces el ritmo del que cruza su carga de destinos*, 147) y los que, en múltiplo de cuatro cláusulas, alcanzan las veintiocho sílabas (*poniéndole macetas robadas de otras casas al balcón ladeado de la niña de enfrente*, 82)²⁹⁰. La cláusula heptasilábica, además de las combinaciones referidas, comparte verso en otras muchas ocasiones con otros metros, dando lugar

²⁸⁹ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁰ Los versos que responden íntegramente al esquema heptasilábico (7, 14, 21 y 28 sílabas), son 79 del total de 151 que tiene la composición, es decir, más de la mitad. Doce versos son heptasílabos (6, 15, 17, 40, 56, 58, 69, 75, 86, 112, 128 y 130). Cincuenta y dos son alejandrinos (2, 3, 4, 8, 9, 10, 12, 16, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 31, 32, 36, 37, 43, 47, 49, 51, 53, 59, 60, 63, 66, 70, 71, 73, 78, 79, 85, 89, 95, 96, 99, 101, 110, 111, 115, 116, 122, 124, 125, 127, 135, 136, 149, 150 y 151); otros cuatro tienen 14 sílabas, pero, aunque carecen de esquema heptasilábico, conservan la estructura rítmica por la unión de dos hemistiquios con número impar de sílabas (44, 109 y 118) o de número par (98). Trece versos son de 21 sílabas con una clara secuencia métrica de 7 + 7 + 7 (5, 13, 14, 29, 46, 55, 62, 117, 121, 126, 137, 144 y 147). Dos más multiplican por cuatro la base heptasilábica hasta alcanzar las 28 sílabas (82 y 138). A estos 79 versos cabe añadir otros 42 con alguna cláusula heptasilábica en su interior, que más adelante indicaremos y matizaremos, dando un total de 121 versos, lo que supone un porcentaje del 75,5% con presencia total o parcial de la base heptasilábica.

a una amplia variedad de esquemas métricos: de 5 + 7 (*ya sin tus dedos sagitales y duros*, 106), de 7 + 9 (*sobre sus lomos fresa llegas a los jardines míos*, 68), de 7 + 11 (*los ríos, todavía, son de una desganada hermosura*, 18), de 11 + 7 (*y porque eras el aire que se mete en pulmones extraños*, 42), de 11 + 7 + 7 (*Pobre luna que te abría las puertas y alumbraba tus raptos por casi nada nada*, 103), de 7 + 7 + 6 + 7 (*pero di cosas bellas en las tardes que tengas de largos paseos, montaña tras montaña*, 143), etc.²⁹¹ Hemos visto la combinación de heptasílabos y endecasílabos, y viceversa, dentro del mismo verso, reafirmando el maridaje rítmico que tanto ha lucido desde el Siglo de Oro en madrigales, estancias de canción y silvas; junto a esta disposición, encontramos también muchos endecasílabos exentos a lo largo de la elegía: *ruido tuyo olvidado entre mis huecos*, 24; *Qué soledad las recuas; la vacada*, 34; *torre viva trepada impunemente*, 50; *sobre los ojos huecos y marchitos*, 102²⁹². La alternancia de endecasílabos y heptasílabos, al funcionar este a la manera de quebrado de aquel, inflexiona la andadura rítmica y reproduce el tono congojoso de la elegía, impregnado de lamento y dolorido sentir. Además de la adecuación al tono elegíaco del poema, la polimetría, con la variedad de metros y de

²⁹¹ Conviene, no obstante, distinguir las combinaciones que favorecen la armonía rítmica (heptasílabo con pentasílabo, eneasílabo o endecasílabo, por ejemplo) de aquellas otras en que el encuentro del heptasílabo con metros de sílabas pares (hexasílabo, octosílabo, decasílabo...) da como resultado una estructura arrítmica. En el primer grupo encontramos los esquemas métricos siguientes: 5 + 7 (106), 7 + 9 (52, 61, 68, 87, 88), 7 + 11 (18, 48, 57, 81), 9 + 7 (45, 93, 94), 11 + 7 (33, 42, 67, 72, 83, 84, 113), 5 + 7 + 7 (131), 7 + 5 + 7 (64, 97, 114), 7 + 7 + 9 (148), 7 + 7 + 11 (117) y 11 + 7 + 7 (103), para un total de 27 versos. En el segundo grupo, los esquemas métricos son los siguientes: 5 + 8 + 7 (100), 7 + 6 (65), 7 + 8 (91, 123), 7 + 10 (76), 7 + 12 (38), 8 + 7 (30, 35, 141), 12 + 7 (74), 7 + 7 + 8 (80, 107), 7 + 8 + 9 (142), 8 + 7 + 9 (145), 7 + 7 + 6 + 7 (143), sumando 15 versos. Además de los dieciséis endecasílabos exentos, a los que nos referiremos seguidamente, completan los 151 de la composición diez versos que, como los cuatro de 14 sílabas ya referidos, no ofrecen ninguna cláusula heptasílabica (39, 77, 90, 92, 108, 119, 120, 129, 133 y 140). No obstante, la mayoría de estos versos, por el esquema métrico de los hemistiquios que los forman, tienen una estructura rítmica; incluso el único tetrasílabo (129), unido prosódicamente al heptasílabo que lo precede, forma un endecasílabo: "Inasequible, alto, / trasladado."

²⁹² Son dieciséis los endecasílabos exentos, distribuidos en cuatro tipos distintos: siete son enfáticos (1, 24, 25, 34, 41, 50, 102 y 139); cuatro, sáficos (19, 22, 54 y 105), tres, melódicos (41, 132 y 146); los dos restantes son italianos puros con acento rítmico en la séptima sílaba (104 y 134).

combinaciones que estos ofrecen, potencia la rica modulación rítmica de la composición.

El tono es lamentable y el estilo, humilde, como corresponde a una elegía en la que el sujeto lírico se dirige a un amigo, lo que no es obstáculo para que alterne el léxico culto (*congojas, guijo, candidez, gredales, vigor, sagitales, sepelio, ceresina*) con el popular (*palo, saltimbanqui, macetas, chabolas*) y el más genuinamente campestre, que ha permitido a Carnero destacar “su simbología rural (“sol”, “luna”; “tierra”, “campo”, “montaña”; “agua”, “río”; “encina”, “olivo”, “ciprés”, “tilo”, “hierba”, “zarza”, “junco”, “maíz”; “tapia”, “ermita”, “aljibe”, “acequia” –haciendo un rápido e incompleto repaso del vocabulario del poema–)”²⁹³. La diversidad del léxico, por una parte, subraya en este nivel la *variatio* de ritmos y tonos que venimos destacando; por otra parte, la ingente cantidad de términos vinculados al ámbito rural justifica, en la misma medida que potencia, la relevancia que adquiere la naturaleza a lo largo del poema.

Otro atributo de esta sobrecogedora composición es la continua recurrencia a la metáfora, que embellece el estilo, crea identificaciones insólitas e incrementa la fuerza expresiva. Así, por ejemplo, en los versos que recogemos a continuación, identifica metafóricamente al amigo con un *palo de nardo*, un *pincho*, un *ciprés*, un *andamio*, un *tiesto* y una *torre*. Las imágenes, adicionadas por aposición, remiten a la verticalidad, que simboliza la vida, frente a la horizontalidad de la *tapia* que, como la posición yacente del cuerpo, representa la muerte:

Quiero ponerte tieso, alto palo de nardo que habías sido,
pincho, ciprés, andamio, amigo, vivo tiesto,
torre viva trepada impunemente,
como si torre y tapia fueran cosas iguales. (48-51, 32-33)

²⁹³ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, *op. cit.*, p. 11.

Junto a las metáforas, hemos de aludir a la abundancia de figuras de repetición como aliteraciones, anáforas y paralelismos, que acompañan el reiterado lamento del sujeto lírico por la muerte del amigo y dotan al poema de ritmo y musicalidad, tal y como puede observarse en los siguientes versos, en los que la isotopía de silbantes refuerzan estilísticamente el silencio que reclama al fallecido mediante el uso del imperativo *calla* como queriendo que no interrumpa su llanto:

Calla, porque mis ojos traen locura de estancias y guiños de sepelio,
calla, porque en el muerto corazón de los bosques la
 ceresina muge lentamente de pena,
ella que había sentido tantas veces
la yema torpe de tus dedos
y el frescor de acequia que era tu vientre descendido. (137-141, 36)

Por otro lado, conviene precisar que nos encontramos ante una obra que transpira sensorialidad²⁹⁴. Y es que el sujeto lírico anhela captar todo tipo de sensaciones (visuales, auditivas, táctiles, gustativas y olfativas), haciéndonos partícipes de las mismas. Según Casado, en este poema temprano, “el sustrato surrealista podría explicar la dinámica de acumulación y aceleración sensorial que lo alimenta”²⁹⁵. Dicha sensorialidad se ve reforzada por la musicalidad:

No quieto en la espesura,
allí donde no llegan las levísimas cañas del olfato.

²⁹⁴ A lo largo de todo el poema, aparecen referencias al sentido de la vista: *Qué bien te va lo verde bajo los olivares* (27, 32); *Qué azul la lejanía, la sierra, las ermitas* (32, 32); *que cubre el trigo verde con su dormida indiferencia* (61, 33); del oído: *ruido tuyo olvidado entre mis huecos* (24, 32); y en los humilladeros a voz pelada *buscándote te llamo* (114, 35); del tacto: *húmedos de tu tacto por mis dedos sentido* (71, 33); *Las frutas se antojaban al reclamo del tacto* (122, 35); del gusto: *cuyas moras de vino inflamaban tus labios* (59, 33); y del olfato: *allí donde no llegan las levísimas cañas del olfato* (57, 33).

²⁹⁵ Miguel Casado, “Versos de púrpura extranjera”, *op. cit.*, p. 63, pone como ejemplo para argumentar esta afirmación los siguientes versos: “Qué bien te va lo verde bajo los olivares, / con cabellos de yerba y espárragos de trigo / cual cortinas de flecos velándote los polvos tan manchados de viento”, vv. 27-29.

No quieto entre las zarzas,
cuyas moras de vino inflamaban tus labios.
No quieto para siempre entre esos desniveles
que cubre el trigo verde con su dormida indiferencia, [...]
en estos pies buscándote a sirga de tu impulso,
húmedos de tu tacto por mis dedos sentido. (56-71, 33)

En los versos seleccionados, hallamos alusiones a los sentidos del olfato (*las levísimas cañas del olfato*), la vista (*el trigo verde*), el gusto (*cuyas moras de vino inflamaban tus labios*) y el tacto (*húmedos de tu tacto por mis dedos sentido*). En cuanto al sentido del oído, está ligado al ritmo y a la musicalidad que modulan los propios versos. Dicha musicalidad se apoya en aliteraciones (de la alveolar nasal sonora, bilabial nasal sonora, alveolar fricativa sorda y dental oclusiva sorda) y en reiteraciones anafóricas prolongadas en paralelismos (*No quieto* + preposición + sintagma nominal) que sustentan la andadura rítmica. Del mismo modo, la combinación de versos de distinta medida rompe la monotonía. Como hemos señalado anteriormente, los versos de base heptasilábica son los que muestran un claro predominio y la repetición de esas cláusulas rítmicas heptasilábicas acentúa la musicalidad de la que venimos hablando.

Las referencias que, al hilo de este análisis, se han hecho a Miguel Hernández, Jorge Luis Borges, Miguel de Unamuno o al mito de Deméter, invitan a destacar las relaciones intertextuales que se detectan en *Elegía a un amigo muerto*. Para Juan Antonio González Iglesias²⁹⁶, son varios los antecedentes de esta elegía. En español, destaca los nombres de Federico García Lorca y de Miguel Hernández, así como los grandes poemas elegíacos del Siglo de Oro²⁹⁷. Por lo que atañe al

²⁹⁶ Juan Antonio González Iglesias, "Felizmente romano: Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 20.

²⁹⁷ Recordemos que, en la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega, Nemoroso se lamentaba de la pérdida de su joven amada Elisa: ¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte" (vv. 260-262).

mundo grecolatino, apunta el parentesco con la elegía griega. Sin embargo, “la referencia fundamental que nos ofrece el poeta es una cita de San Agustín”²⁹⁸, que figura en latín y sin traducción, encabezando el poemario:

*Ecce abstulisti hominem de hac vita, cum vix
explevisset annum in amicitia mea, suavi mihi
super omnes suavitates illius vitae meae*²⁹⁹.

San Agustín, *Confesiones*, IV, IV, 7

En dicho pasaje, Agustín de Hipona, uno de los padres de la Iglesia Católica y uno de los mayores escritores romanos, según advierte González Iglesias, “se dirige a Dios y se lamenta, con las características propias de la elegía literaria griega, por la pérdida de un amigo íntimo que representaba para él una dulzura por encima de todas las dulzuras de su vida”³⁰⁰, concluyendo: “El texto de San Agustín funciona como sinónimo y precedente de Vicente Núñez” y “puede releerse como *una elegía por un amigo muerto escrita por un filósofo intimista*. [...] Vicente realiza una amplificación que desarrolla en un movimiento musical prodigioso la partitura de Agustín”³⁰¹. Los paralelismos entre ambos poetas son varios. Así, por ejemplo, Agustín “se dirige a Dios lamentando que le arrebatara a su amigo”³⁰² y Vicente también menciona a Dios como responsable de la separación de su amigo (*Ya me ha borrado Dios de tus orillas*, 1, 31). Además, en los dos casos asoma una “amistad extrema que alcanza la plenitud”³⁰³ y que roza la fraternidad. De la misma manera, coinciden en el planto, propio del género elegíaco. Como vislumbra, Juan Antonio González, “parte del texto de Agustín se encuentra en el texto de Vicente

²⁹⁸ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁹ Cita de San Agustín extraída de Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I, Poesía*, *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁰ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 21.

³⁰¹ *Id.*, p. 22.

³⁰² *Ibíd.*

³⁰³ *Id.*, p. 23.

modificado, poetizado, superado de algún modo, nuevo en definitiva”³⁰⁴. Retomando la imagen genettiana del palimpsesto, bien puede asegurarse que el texto agustiniano funciona como el del texto elegíaco que nos ocupa.

En opinión de Miguel Casado, tanto el título como el propio desarrollo del poemario “lo vinculan con la tradición elegíaca reciente”³⁰⁵. Piensa, claro está, en Miguel Hernández, y su *Elegía a Ramón Sijé*³⁰⁶, compuesta en 1936, con la que el texto del ipagrense comparte varios rasgos. Casado asegura que ambas elegías tienen en común “la vehemencia del tono y el deseo de que el amigo fallecido pueda reanudar su vida transmutado en la naturaleza”³⁰⁷. Pero, aparte de los aspectos ya señalados, la tristeza y el intenso dolor (“Tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento”, 8-9), el amargo llanto que provoca la pérdida (“lloro mi desventura y sus conjuros / y siento más tu muerte que mi vida”, 14-15), el hecho de que el amigo confunda con la naturaleza tras su deceso (“Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, / compañero del alma, tan temprano”, 1-3) y el anhelo del sujeto lírico de recuperarlo, abriendo la tierra, si fuera necesario (“Quiero minar la tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte”, 31-33), son rasgos distintivos de estas dos elegías. No obstante, la de Miguel Hernández discurre por el cauce de los tercetos encadenados, metro canónico de la elegía áurea. A juicio de Casado:

La dinámica que imprime el poeta de acumulación y aceleración sensorial en una prolongada cadena de imágenes, el dominio en ella de los saltos asociativos y de las materias del mundo hacen pensar en un sustrato realista que los años cincuenta heredan de la todavía viva poesía del 27. Pero los procedimientos de

³⁰⁴ *Ibíd.*

³⁰⁵ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p.11.

³⁰⁶ Véase Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, ed. José María Balcells, Madrid, Sial, 2002, pp. 119-123. Los versos que se reproducen de Miguel Hernández han sido extraídos de dicha edición.

³⁰⁷ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 11.

inversión, que tienden a percibir la muerte –desplazándola– en quien ha sobrevivido, y la tendencia al retorno, a un giro hacia atrás del tiempo, parecen anunciar un vaciamiento del futuro, una pérdida de sentido, que tan característicos serán de esta escritura³⁰⁸.

Vicente Núñez era lector ávido y atento de la obra de Federico García Lorca, y el rastro del poeta granadino, de un modo especial del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*³⁰⁹ (compuesto en 1934 y dedicado a la muerte de un célebre torero), se aprecia en los versos de la elegía del ipagrense. Así, ambas elegías comparten el canto desgarrador a la muerte por la pérdida hondamente sentida de un gran amigo: “¡Que no quiero verla! / Dile a la luna que venga, / que no quiero ver la sangre / de Ignacio sobre la arena. / ¡Que no quiero verla!” (53-57, 289); el tono de tristeza y el carácter conmovedor: “Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos” (219-220, 308); el poema como catarsis literaria para los dos escritores y como cauce para inmortalizar al amigo muerto; la acusada sensorialidad³¹⁰; la hierba asociada a la muerte: “Ya los musgos y la hierba / abren con dedos seguros / la flor de su calavera” (123-125, 295)³¹¹; la polimetría (en la de Lorca se combinan endecasílabos, octosílabos, decasílabos y alejandrinos); la abundancia de aliteraciones, anáforas y paralelismos, que proporcionan ritmo y musicalidad al poema, al mismo tiempo que traducen la obsesión y el dolor por la pérdida del amigo: “¡Oh blanco muro de España! / ¡Oh negro toro de pena! / ¡Oh

³⁰⁸ *Id.*, pp. 11-12.

³⁰⁹ Los versos que reproducimos de la elegía del poeta granadino, citados entre paréntesis con indicación de la página correspondiente, proceden de Federico García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pp. 283-308.

³¹⁰ El componente sensorial adquiere también una gran relevancia en la elegía de Lorca, de ahí que en la misma se hallen presentes los cinco sentidos; así la vista: “Un niño trajo la blanca sábana” (3, 285); el oído: “Huesos y flautas suenan en su oído” (35, 287); el olfato: “¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa” (167, 300); el gusto: “Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca” (215, 307); y tacto: “Las heridas quemaban como soles” (45, 288).

³¹¹ En el caso de Núñez, la hierba cubre el cuerpo del fallecido, que pasa a formar parte del mundo natural: *Qué bien te va lo verde bajo los olivares, / con cabellos de yerba y espárragos de trigo / cual cortinas de flecos velándote los polvos tan manchados de viento* (27-29, 32).

sangre dura de Ignacio! / ¡Oh ruiseñor de sus venas!” (143-137, 296). Ahora bien, mientras que en la elegía de Núñez el sujeto lírico alimenta la esperanza de la resurrección del fallecido, en la de Lorca la muerte se presenta como final de la existencia, sin posibilidad de retorno: “Porque te has muerto para siempre / como todos los muertos de la Tierra, [...]” (208-209, 306).

También Pablo García Baena compuso una *Elegía para un amigo muerto*³¹², incluida en su libro *Rumor oculto*, que vio la luz en 1946, ocho años antes de que apareciese la de Núñez. Las dos se caracterizan por la polimetría, el verso libre, la ausencia de rima, la sensorialidad que impregna la composición³¹³, la abundancia de términos relacionados con el mundo rural (*grano, espiga, flores, prado, rosa, pájaro, aire, crisantemos, tierra, raíces, sauce, lluvia, ciprés*, etc.), el dolor por la pérdida y la añoranza del amigo muerto (“Tu cuerpo de dios joven, bajo sábanas rígidas / se enterró aquí una tarde”, 39-40), el recuerdo de los ratos compartidos (“azul como las flores de aquel prado / que vimos juntos”, 10-11), la esperanza de recuperarlo (“El aire está esperando que de nuevo tu voz / vuelva a oírse en el mundo, y yo también espero / oír como hace tiempo el eco de tus voces”, 33-35) y el deseo de morir para reunirse con él (“Deja que pueda echarme sobre tu tumba blanca / y que cruce mis manos sobre mi pecho y muera / cara al cielo, igual que tú bajo la tierra”, 44-46), entre otros motivos.

Luis Antonio de Villena, refiriéndose a *Elegía a un amigo muerto*, que califica como plaquette plurimétrica “de notable calidad formal”³¹⁴, sostiene que a esa misma época y con un título muy similar pertenece otra plaquette de un escritor coetáneo

³¹² Véase Pablo García Baena, *Poesía completa (1940-2008)*, ed. Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2008, pp. 75-76. Los versos de la *Elegía para un amigo muerto* de Pablo García Baena que reproducimos, cuyos números especificamos, los hemos extraído de dicha edición.

³¹³ En la elegía de Pablo García Baena, figuran alusiones al sentido de la vista: “queda el azul de tu mirar” (16); el oído: “cuando el ciprés gotea, monótono, en tu mármol” (32); el olfato: “que hasta su nariz llegue de nuevo aquel perfume” (27); y el tacto: “y que a tu carne llega el frío de la lluvia” (31).

³¹⁴ Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural”, *op. cit.*, p. 35.

de Núñez, Víctor Andrés Catena (que luego continuó su andadura más por el mundo del teatro que por el de la poesía). Villena asegura que cuando él leyó ambos poemas tuvo la sensación de que el amigo muerto podría ser el mismo. Como Núñez, Catena³¹⁵ aboga en su *Elegía a un amigo*³¹⁶ por la polimetría y apostrofa a su joven amigo (“Pero tú, amigo muerto, no pudiste saberte hombre”, 5), cuyo dulce recuerdo le produce tristeza (“¡Qué triste y dulcemente tu recuerdo, amigo!”, 67). Sin embargo, la conexión entre ambos poemas, lejos de limitarse a estos datos, se extiende a otros rasgos. Así, en la elegía de Catena también afloran elementos de la naturaleza vinculados a la vida (*río, viento, agua, árbol, tierra, hierba, flor, trigales*, entre otros), las aliteraciones de vibrantes, por ejemplo, en los versos “Era tu cuerpo bello de virgen carne endurecida” (2); “ni ser río que se desborda en viriles riegos”, (6); “ni siquiera escribir un verso de amor” (33); las anáforas: “y lo desnuda, / y que jamás se cansa de caer la lluvia / y la nieve”, (27-29); los paralelismos entre “un día por otro día” (165) y “un recuerdo por otro recuerdo” (166); el despliegue sensorial³¹⁷, la presencia de Dios como ser supremo: “Porque algo había en ti, amigo, / como la mirada de Dios, / que dio forma amorosa a todo lo creado” (96-98), y la belleza de la emoción contenida que traslucen sus versos.

Según hemos visto, son diversas las fuentes de las que emana la elegía del escritor de Poley. Ahora bien, el poeta ipagrense logró crear una composición poética muy personal, que ha superado las barreras del tiempo y ha alcanzado la

³¹⁵ En la entrevista que Vicenta Márquez Núñez nos concedió, y a la cual hemos aludido, la sobrina del poeta nos confirmó que Núñez conoció a Víctor Andrés Catena. Lo que se desconoce es el amigo que pudo inspirar la elegía, dado que todos los amigos del poeta de aquella época ya no están, como sostiene la propia Vicenta Márquez.

³¹⁶ Véase Víctor Andrés Catena, *Elegía a un amigo*, Granada, 1953, pp. 13-24. Nos basamos en esta edición a la hora de citar sus versos e indicar los números de los mismos.

³¹⁷ En la elegía de Víctor Andrés Catena, aparecen referencias al sentido de la vista: “en la verde piel de un árbol”, v. 34; el oído: “Aún me parece oír, llamándome alto, / tu voz morena que llenaba el aire de dorados panales”, vv. 68-69; el olfato: “siendo tan solo la pequeña explosión perfumada y encendida / de un rojo clavel entreabierto”, vv. 133-134; el tacto: “y de las manos acariciadoras de sutiles tactos”, v. 63.

categoría que corresponde a un clásico. La clave radica en haber asimilado y personalizado todas las influencias que recibe, hasta tal punto que en algunas ocasiones resulta complicado descifrar los ecos que subyacen tras la misma.

Elegía a un amigo muerto es un canto lamentable, una estremecedora melodía, un dulce lamento, fruto del dolor, la amargura y el llanto que, como recuerda Francisco Javier Torres, suscita “la temprana muerte de un joven y querido amigo”³¹⁸. Ese cúmulo de sentimientos provocados por la muerte de un ser querido hermana a los seres humanos de todos los tiempos y lugares, pues, según Salvatore Poeta, se trata “de un estado de ánimo universal ante un fenómeno no menos global”³¹⁹. Gracias a esta composición, plagada de diversas reminiscencias, aunque perfectamente asimiladas, el poeta ipagrense, aparte de inmortalizar a su idolatrado amigo y mantenerlo vivo en el recuerdo, logra aliviar su pena por la inesperada pérdida, dado que, tal y como asegura Eduardo Camacho, “el mismo hecho de escribir un poema a la muerte de un ser querido es ya una manera de objetivar el suceso desgraciado, de “purgar” la pasión, de consolarse”³²⁰. En este sentido, el propio acto de escritura actúa a modo de catarsis. Y es que, trasladando a esta elegía las palabras de Pedro Ruiz Pérez, el poema, además de ser una construcción artística, representa la “reordenación de un mundo propio, en el que el lenguaje ofrece un refugio, una habitación en la que el sujeto puede remediar su desolación”³²¹.

A pesar de tratarse del primer libro de Vicente Núñez, es todo un ejemplo de dominio formal, madurez y perfección. No en vano, el tema, el tono y la forma

³¹⁸ Francisco Javier Torres, *El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez*, *op. cit.*, p. 38.

³¹⁹ Salvatore Poeta, *La elegía funeral española. Aproximación a la “función” del género y antología*, *op. cit.*, p. 27.

³²⁰ Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, *op. cit.*, p. 16.

³²¹ Pedro Ruiz Pérez, “El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía”, en *La elegía*, *op. cit.*, p. 368.

constituyen un conjunto armónico. Además, todos los recursos métricos y retórico-estilísticos subrayan el contenido y el tono quejumbroso, delineándose ya muchas claves de su producción poética posterior, bien sintetizadas por Torres: “el sentimiento amoroso, la superación de la muerte, el ansia de plenitud y conocimiento, el contraste entre realidad e idealidad”³²², por citar tan solo algunos ejemplos. Al socaire de las palabras que el poeta ipagrense empleó para definir la “Elegía” de Vicente Aleixandre, incluida en su libro *Nacimiento último*, podemos afirmar que nos hallamos ante “uno de los llantos más henchidos, tiernos, estremecidos, candentes, escritos en castellano”³²³. Muerte, amor, vida, amistad, soledad y naturaleza se dan la mano en esta conmovedora composición poética, cuyos versos rezuman una entrañada emoción.

³²² Francisco Javier Torres, “El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 39.

³²³ Vicente Núñez, “*Nacimiento último* de Vicente Aleixandre”, en Vicente Núñez, *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, *op. cit.*, p. 38.

6. 2. *Los días terrestres: acuarelas de la infancia y la adolescencia de Vicente Núñez*

En 1957 vio la luz la obra titulada *Los días terrestres*, el segundo poemario de Vicente Núñez, que ha gozado del elogio de poetas y críticos de reconocido prestigio. No en vano, a juicio de Guillermo Carnero, “es uno de los libros más acabados, singulares y bellamente escritos que la posguerra española produjo”³²⁴. Carnero alude “a la placidez que el libro nos evoca en una sucesión de estampas comparables a las fotografías íntimas de un álbum familiar”³²⁵ y sostiene que en Vicente Núñez se vislumbra una nítida voluntad de precisión tanto en lo imaginado como en lo evocado. Esa habilidad para nombrar con detalle le permite transmitir con claridad lo vivido y lo soñado. El mismo crítico aporta algunas claves esenciales para la interpretación del poemario que nos ocupa:

[...] este segundo libro evoca la infancia y el mágico ámbito doméstico con sus personajes tutelares, sus emblemas y sus vívidas sensaciones (“Las cocinas”, “Desvanes”); trata del nacimiento del amor en los lugares propios de un entorno rural (la iglesia, la era, el bosque), de la pérdida de ese amor y de la desolación de los espacios antes por él habitados, de la constatación de que la soledad y la muerte son ley y no accidente –en la brillante formulación de Jorge Guillén– de la condición humana³²⁶.

En esta misma línea, Juana Castro afirma que, en *Los días terrestres*, una voz madura plasma en la escritura “postales y recuerdos de una adolescencia”³²⁷.

³²⁴ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, *op. cit.*, p. 13.

³²⁵ *Id.*, p. 11.

³²⁶ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, *op. cit.*, pp. 131-132.

³²⁷ Juana Castro, “De repente, la vida”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta y sofista*, *op. cit.*, p. 94.

Se trata de postales diversas que incluyen tanto la vida doméstica, de interior, como las escenas campestres, las estaciones y sus labores típicas, la ciudad, el internado, la vida de los estudiantes, etc. En su opinión, el libro relata la historia de una iniciación, “la del despertar de los sentidos, y sobre todo la del descubrimiento del amor”, en un ambiente lleno de “olores, formas, colores, sonidos, seres, objetos”, un mundo que, en cierto modo, ya ha desaparecido, pero que se mantendrá vivo en estos versos y que está localizado “en un tiempo y un espacio que podríamos fácilmente dibujar”³²⁸. El niño del primer poema es un hombre en la última composición poética, por lo que se ha ido trazando el transcurso de una historia en el tiempo.

De manera similar a la de Juana Castro, Juan Lamillar caracteriza el poemario como “un álbum de estampas adolescentes en alejandrinos, unas acuarelas de costumbres provincianas, una soterrada historia de amor”³²⁹. Francisco Ruiz Noguera lo considera “el primer gran libro de Vicente Núñez”³³⁰, donde “está ya todo su mundo poético, vivencial y elegiaco a la vez: Aguilar de la Frontera es, incuestionablemente, el marco casi exclusivo de referencia”³³¹. Además, el libro, enmarcado en la línea de la tradición simbolista, es “de sensorialidad y memorialismo a través del poema”, y en él “la naturaleza dialoga con los interiores del poeta”³³². Luis Antonio de Villena asegura que nos hallamos ante “un libro de sensorial nostalgia honda, cerca y lejos de *Cántico*”³³³. José de María Romero Barea, por su parte, apunta que aquí contemplamos “la grandeza y la arrogancia de

³²⁸ *Ibíd.*

³²⁹ Juan Lamillar, “Aguilar era una fiesta”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 45.

³³⁰ Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez y la revista Caracola: los comienzos del poeta, *op. cit.*, p.

31.

³³¹ *Ibíd.*

³³² *Ibíd.*

³³³ Luis Antonio de Villena, *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico” y su trayectoria, op. cit.*, p. 46.

unas composiciones que buscan incluirlo todo, que describen la interconexión de las cosas para cohesionarlas”³³⁴.

Ya, al año siguiente de su publicación, Emilio Prados, en una carta dirigida a Vicente Núñez el 28 de septiembre de 1958 y reproducida parcialmente por Marina Bianchi, manifestó su admiración por *Los días terrestres* y la conmoción por el tono de sus versos:

No esperaba el tono de esos versos. Realmente, me conmovieron. Tú sabes que a mí la poesía me gusta más por lo que dice (aunque sea directa) entre líneas. Y tu libro mantiene la nostalgia de lo perdido adolescente, pero en presencia. Yo creo que así eres tú. [...]

Yo no soy crítico, ni poeta ni nada. Solamente soy una capacidad inmensa de amor, metida a la fuerza en un cuerpo que no ha podido darla, y ya se acaba. Pero esos versos tuyos primeros me han traído tu mundo entero, y en él estoy contigo (y con tu edad de colegial), como somos y seremos en lo que vivamos juntos. [...] Tú no te tortures y escribe, sin darle demasiadas vueltas al cómo o al qué es...³³⁵

A grandes rasgos, *Los días terrestres* es un conjunto de veinte poemas que constituyen un homenaje a la infancia y a la adolescencia del poeta ipagrense. Como podemos deducir del título mismo del libro, las composiciones que integran el poemario plasman los recuerdos de aquellos días felices vividos tanto en su pueblo natal, Aguilar de la Frontera, como en otras tierras andaluzas que, de algún modo, ejercieron un papel relevante en su estela vital: Lucena, Málaga y Granada. No hemos de olvidar que el mundo de la niñez y de la primera juventud cuenta con una dilatada trayectoria en la poesía española de las promociones de posguerra, si bien

³³⁴ José de María Romero Barea, “Vicente Núñez: la otredad ubicua”, *Feria Real*, Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera, 2016, p. 40.

³³⁵ *Apud* Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 82.

es cierto que sus antecedentes se remontan a épocas anteriores y a distintas tradiciones literarias³³⁶. Así, por ejemplo, la infancia se erige en motivo importante de atención para Charles Dickens, Víctor Hugo, Honoré de Balzac, Benito Pérez Galdós, Máximo Gorki, Marcel Proust, Wordsworth, William Blake y Rainer María Rilke, cuyas *Elegías del Duino* fueron fuente de inspiración para los poetas españoles de posguerra.

En la literatura española del siglo XX, volvieron los ojos hacia la niñez y mostraron su predilección por recrear sus memorias infantiles figuras de la talla de Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Rafael Montesinos, Fernando Gutiérrez, Pablo García Baena, Alfonso Canales, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Fernando Gutiérrez, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José María Valverde, Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Eladio Cabañero, Francisco Brines, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún. Todos ellos manifestaron “una intensa vocación por reconstruir el paraíso infantil mediante la palabra inspirada en la fuente de la propia memoria”³³⁷, según Enrique Balmaseda Maestu, que recuerda, a propósito del tratamiento de la infancia, reino de la inocencia y paraíso perdido, “la angustiosa posguerra habría de provocar en varios autores el que se volvieran hacia el refugio de su niñez en busca de mitos o recuerdos consoladores [...]”³³⁸. Y es que, a su juicio, “parece como si el hecho de recordar la niñez fuera un modo de revivirla, de sentirla”³³⁹. En su opinión:

³³⁶ Véase Enrique Balmaseda Maestu, *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992.

³³⁷ *Id.*, p. 229.

³³⁸ *Id.*, p. 51.

³³⁹ *Id.*, p. 76.

Casi de manera causal la evocación de la infancia suele ir ligada a la lamentación por su pérdida. [...] La nostalgia por la infancia perdida lleva aparejado el deseo casi inherente de su recuperación. Recuperación llevada a cabo de manera vicaria a través de la memoria que se materializa en el poema y que propicia de algún modo el retorno. Con la memoria y la palabra – instrumentos de la evocación– van siendo rescatadas las imágenes retrospectivas gracias a la voluntad consciente del poeta o a alguna asociación inesperada. Evocación y retorno que son, en relación con esto, elementos constantes de la ecuación poética establecida sobre la memoria infantil³⁴⁰.

Hay una serie de temas y elementos recurrentes en *Los días terrestres* que proporcionan coherencia y unidad a la obra. El tema del amor³⁴¹ va a desempeñar un papel crucial dentro de la misma. De hecho, está presente desde el poema inicial que abre el libro, LA PARROQUIA³⁴², en el que el sujeto lírico describe su primera experiencia amorosa³⁴³, que precisamente tiene lugar en la iglesia a la que acudía los viernes acompañando a su madre cuando aún era un niño. Ese amor inocente de juventud le suscita sentimientos contradictorios que refleja mediante términos opuestos (alegría-tristeza), cuya obsesión expresa a través de la repetición de

³⁴⁰ *Id.*, p. 31.

³⁴¹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 114, afirma que en *Los días terrestres* se pone de manifiesto que no hay vida sin amor, de la misma manera que en *Elegía a un amigo muerto* quedaba constancia de que no hay vida sin muerte. Amor y muerte son motivos de sufrimiento para el hombre durante su paso por la tierra: “non c’è vita senza amore, così come nel primo libro non c’era vita senza morte; amore e morte sono entrambi causa della sofferenza che accompagna l’uomo nel tempo che trascorre sulla terra”.

³⁴² Véase Esteban Torre, *33 poemas simbolistas*, Madrid, Visor, 1995. El poema “Aparición”, de Stéphane Mallarmé, poeta simbolista francés muy admirado por Núñez y una de sus fuentes de inspiración, también plasma la experiencia del primer amor, que despierta sentimientos contradictorios y que describe como si se tratase de una experiencia religiosa: “[...] –Era el día sagrado de tu beso primero. / Mi ensueño, sabiamente, para martirizarme, / se embriagaba con ese perfume de tristeza / que deja, sin pesar, la cosecha de un sueño / dentro del corazón que lo siembra y recoge. / lba yo con los ojos clavados en la tierra, / cuando, al atardecer, con sol en los cabellos, / sonriendo, apareces en medio del camino; / y creí ver el hada del sombrero fulgente / que en mis sueños de niño mimado aparecía, / dejando, de sus manos suaves y entreabiertas, / nevar blancos racimos de estrellas perfumadas” (5-16, 119). La importancia del componente sensorial es asimismo un aspecto común a Núñez y Mallarmé.

³⁴³ Véase Rainer Maria Rilke, *Las elegías del Duino*, ed. Otto Dörr, Madrid, Visor, 2002. En la *Tercera elegía*, Rilke, al igual que Núñez en LA PARROQUIA, aborda el tema del despertar del eros en el adolescente, las fuerzas instintivas del sentimiento amoroso, las relaciones del adolescente consigo mismo y con la mujer en esta etapa de su vida, así como la relevancia que tiene la madre en este proceso. No hemos de olvidar que Rilke era uno de los escritores predilectos de Vicente y que actuó como fuente de inspiración para el poeta ipagrense en múltiples ocasiones.

palabras (*alma, alegría, tristeza*), así como por medio de aliteraciones (de silbantes y de vibrantes) y paralelismos antitéticos (*Y vi que la alegría era sólo tristeza, Y vi que la tristeza era sólo alegría*), que remarcan el ritmo pausado impuesto por el polisíndeton, según puede apreciarse en los siguientes versos:

Y entonces, una tarde, yo te vi de rodillas
entre un bello retablo y unos reclinatorios.
Y sentí que mi alma comenzaba a moverse,
mi alma que hasta entonces no se había movido,
que eran tus manos como desvaídas hortensias
y como las frambuesas de encendidos tus labios.
Y sé que dije a mi alma cosas que no recuerdo,
pero que están dormidas, esperando a la aurora.
Y vi que la alegría era sólo tristeza [...]
Y vi que la tristeza era sólo alegría,
la alegría de haberte descubierto entre vírgenes,
entre altares de mármol y de oscuras sardónicas,
la alegría de aquella sonrisa, más hermosa
para mí que el hechizo que trae la primavera. (21-38, 41-42)

La poeta Juana Castro sostiene que en LA PARROQUIA la voz protagonista descubre un puntal “a la vez placentero y doloroso, hermoso pero triste”³⁴⁴, que es el amor. A partir de ese instante, todo lo demás se desvela desde dicho descubrimiento. La presencia del amor, su consciencia y su acompañamiento aparecerán en todos los poemas. El amor/dolor “aquí es la espina punzante a través de la cual se mira y se comprende todo”³⁴⁵, según Castro.

³⁴⁴ Juana Castro, “De repente, la vida”, *op. cit.*, p. 96.

³⁴⁵ *Id.*, p. 97.

En VACACIONES, el yo poético refleja el amor a un amigo con el que compartía tardes de fútbol, juegos, lecturas, coloquios y meriendas en Lucena³⁴⁶. Recuerda con nostalgia ese amor de la infancia, al que se aferra en el presente, e incide en la crueldad de las vacaciones, pues estas implicaban la separación de los amantes y la privación de los felices instantes compartidos:

No sabíamos nada más que querernos mucho,
merendando de un mismo panecillo o leyendo
las mismas oraciones sobre los arvejares,
porque nosotros fuimos como arroyos o rosas.
Amarnos en las tardes de carretera y parque,
tomando gaseosa en algún ventorrillo,
diciendo: “Ya nos quedan dos meses solamente
para que nos separen las crueles vacaciones”.
Y hoy, que a casi nadie en el mundo ya quiero,
me aferro a tu recuerdo como a mi propia vida. (53-62, 45)

Siguiendo esta misma línea, en el poema titulado DESPUÉS DE LA VENDIMIA³⁴⁷, desde un presente marcado por la soledad, alude a un nuevo encuentro amoroso del pasado³⁴⁸, cuyo recuerdo le produce tristeza y dolor. El uso del polisíndeton (y... y...) ralentiza el discurso y permite al yo poético recrearse en la descripción del cruce de miradas, del roce de las manos, del recuerdo placentero de esos instantes dichosos en que su amor era correspondido. El léxico empleado evidencia el estado

³⁴⁶ Como apuntamos en el apartado de la biografía, Vicente Núñez realizó parte de sus estudios en un internado de Lucena, el Colegio Nuestra Señora de Araceli de los Hermanos Maristas. Este poema está inspirado en esa etapa de su vida.

³⁴⁷ Véase Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, p. 58. Antonio Portela insiste en que en este poema el tacto juega un papel primordial y asegura que en el mismo se detecta el eco del *carpe diem*, “uno de los grandes tópicos de la literatura occidental”, que se remonta a Epicuro, aunque fue Horacio quien lo “fijó definitivamente para la poesía”. Epicuro y Horacio, junto Ausonio y su *Collige, virgo, rosas...*, se convirtieron en todo un referente en el tratamiento del tópico mencionado. A juicio de Portela, en esta composición poética, se aúnan “los dones de la naturaleza con el fruto milagroso del cuerpo”.

³⁴⁸ Tanto en el poema DESPUÉS DE LA VENDIMIA como en el poema VACACIONES, nos encontramos ante dos casos de amor homosexual que se vislumbra de una manera bastante nítida.

de sufrimiento en que el sujeto lírico se halla inmerso en el presente: *tristeza, duele, soledad, silencio y tristes*. En esta composición, se detectan ciertos momentos eróticos, marcados por el roce de las manos de los dos muchachos, así como por el ofrecimiento de granadas y membrillos:

Estuvimos sentados trenzando las eneas
y se quedaba inmóvil nuestra mirada a veces,
y a veces nuestras manos desmayaban y torpes
se rozaban y luego se quedaban dormidas.
Yo te ofrecí granadas de encendida corteza
y membrillos que tienen una dulce pelusa,
y por la carretera te ofrecí los cristales
transparentes y hermosos que dan los curbariles.
Pero ahora ha crecido la tristeza, y el campo
es como un brazo seco que me duele y me llama;
y entonces me pregunto si merece la pena [...]
si es posible que esta soledad no sea un sueño
y tu recuerdo una infinita tristeza
y las hojas que mueren unos dedos que cierran
mis ojos de silencio enteramente tristes. (13-30, 49-59)

El amor vuelve a estar presente en el poema OTOÑO, centrado en la eterna espera de la persona amada, que se halla lejos³⁴⁹ y que forma parte del pasado, tal y como se puede deducir de los términos *lejanía, antigua, lejísimos y otras tardes*, los cuales acentúan esa sensación de distancia temporal y espacial. A dicha persona le lanza una serie de preguntas retóricas que le brindan la posibilidad de desahogarse, de exteriorizar sus pensamientos y sus preocupaciones. La felicidad

³⁴⁹ Véase Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ed. Gabriela Morelli, Madrid, Cátedra, 2008. Neruda, a quien Vicente Núñez había leído atentamente, insiste también en la lejanía y la distancia de la persona amada en diversas composiciones poéticas: “Tú también estás lejos, ah más lejos que nadie” (poema 17, v. 2, p. 147) y “Amo lo que no tengo. Estás tú tan distante” (poema 18, v. 21, p. 152). Precisamente esa ausencia de la persona amada es la responsable de la soledad profunda en que se halla inmerso el sujeto lírico, cuyo estado anímico se caracteriza por la tristeza, la melancolía, la nostalgia y la añoranza de los felices instantes compartidos con ella.

pasada (*antigua alegría*), fruto de la compañía de la persona amada, contrasta con la tristeza presente (*este día triste*), marcada por su ausencia (*si tú vives lejísimos*). Solo los *recuerdos dulces* de la dicha de antaño le permiten recordar los momentos y lugares que han compartido, revivir esos instantes, además de servir de bálsamo a su dolor:

¿Y cómo te diré, amor, que ya es otoño
desde esta lejanía que hace bello al deseo,
si la lluvia que moja mis hombros es lo mismo
que todos los recuerdos dulces y las promesas,
y las nubes tan grises no son como tus ojos?

¿Qué tristeza que sabe a una antigua alegría
tiene el parque alfombrado de crujientes serojas,
si tú vives lejísimos y mi vida no tiene,
cual las oblicuas tubas de los talados árboles,
otro destino ahora que la desnuda espera? [...]

Pero yo sólo sé, amor, que ya es otoño,
que tu recuerdo este día triste me empuja
al final de los parques donde estuvimos juntos,
los parques de otras tardes claras en que el perfume
de los tilos en flor era igual que un abrazo,
y una caja de música morada las Descalzas,
cuando los barrenderos lentamente volvían. (1-23, 55)

La espera del retorno de la persona amada también obsesiona al sujeto lírico en *HORA DEL LLANTO*³⁵⁰: *Ya está todo dispuesto; carne viva aguardándote / desmemoriada, llena de indecible deseo. / No queráis distraerla en la hora del llanto,*

³⁵⁰ Noelia Barberá Pascual, "Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte", *op. cit.*, p. 87, apunta que en este poema el amor aparece unido a la muerte. "El autor ha encontrado la plenitud amorosa, la felicidad, y mantiene la esperanza de que este sentimiento de júbilo sea consumado en la vida y no en la muerte", como manifiesta en los versos seleccionados. Nos hallamos ante una de las diversas composiciones poéticas de este libro de "vida colmada de amor que se opone tajantemente a la muerte". Esta última "significa una suerte de inversión sentimental: el espacio en que el amor no es posible".

/ dejadla. Y vos, señor, despejad mi morada: / no es día de que hablemos si el amor me corona (13-17, 66); en EL CALABRÉS: *Yo odiaba el sol, la risa y el mar azul e inmóvil, / pues sabía que tú por ahí no vendrías* (14-15, 67); y en BAJO EL PALIO SECRETO, poema en que conserva la esperanza de poder disfrutar de nuevo del ser amado antes de que llegue la muerte:

Ayúdame a creer un instante tan sólo
que ahora es ya mañana. Que vendrás algún día,
senderillos y acequias saltando, hasta mis brazos.
Y que es verdad la vida; que esas rosas abiertas
al dolor y a la dicha son todavía ella.
Que podremos amarnos y aún no partiremos
a rescatar la gruesa gardenia de las tumbas. (11-17, 61)

En PASEO DE LOS TRISTES, el amor adquiere también una importancia capital: *Hoy sabe que te amo el Paseo de los Tristes* (1, 69). En este caso, el sujeto lírico, desde un presente solitario, rememora con nostalgia los lugares de Granada que han sido testigos de sus encuentros amorosos en el pasado (*y una luna de polvo solitaria en la Alhambra / copia en los ajimeces mi pena y tu memoria*, 10-11): el Paseo de los Tristes, la cuesta del Chapiz, el puente de Aben Rasik, la cuesta de Gomérez, etc. Todos esos espacios le traen a la memoria, al recuerdo, los felices instantes compartidos junto a la persona amada: *rojas torres que visteis mi amor entre arrayanes* (19). Ahora esos lugares están marcados por la soledad y la tristeza, y son un fiel reflejo del estado anímico del yo poético: *tú la más triste de todas las plazas, triste plaza*.

En la misma línea de ese poema, en FINALES DE MAYO, afirma el yo poético: *te he dicho que te amo y he llorado al decirlo* (12, 71). Esta declaración está precedida de once versos con variadas referencias espaciales de Málaga (*la gran avenida de*

*corpulentos árboles, el claro y descalzo arroyo de los Ángeles, los puentes, el hospital, la cárcel, la Trinidad y San Pablo) que funcionan, por acumulación y diversidad de perspectivas, como sinécdoques de un escenario integral que agranda un tanto elegíacamente (he llorado al decirlo, 12) el amor declarado, como en el poema anterior, situado en Granada, donde también se diversifican los escenarios amorosos, impregnados asimismo de tonos elegíacos. En FINALES DE MAYO, el sujeto lírico reflexiona sobre la fugacidad de la dicha, que expresa por medio de una bella metáfora a través de la cual se identifica esta con un parpadeo que azora su corazón, como si de una tierna avecilla se tratase: *Pues la dicha es un brusco parpadeo que azora / mi corazón, lo mismo que una tierna avecilla* (13-14, 71).*

En los poemas precedentes, se vislumbra la entrega incondicional del sujeto lírico al amor y al ser amado. Ahora bien, ese amor forma parte del pasado, de ahí el predominio de los tonos elegíacos, que son fruto de la ausencia y de la pérdida de la persona amada. Constantemente presenciamos un contraste entre el presente solitario y triste frente al pasado dichoso, vinculado a la presencia del ser amado, a la correspondencia amorosa. En algunas composiciones, el yo poético se cuestiona si ese sentimiento amoroso es correspondido realmente por la persona amada y, para ello, recurre al uso de interrogaciones retóricas, preguntas que no hallarán respuesta, pero que vienen a exteriorizar sus pensamientos, sus miedos, sus obsesiones. Esto es lo que sucede en TE AMÉ: *Te amé. Y tú, ¿me amaste? No sé. Mas, entre tanto, / una lágrima abierta y tibia como un dije / desgranará de pronto, resbalando, mi dicha* (34-36, 63). Esa misma pregunta se encuentra en EL VIEJO SOLLOZO: *¿Me amas? Sí; y pasas. Pero el viejo sollozo / de la vida me aguarda al final de la noche, / y temo que al seguirte encontrara mis manos / perdidas en el hondo tesoro de las tuyas* (25-28, 73). La presencia de tonos elegíacos, como en los

poemas antes referidos, vuelve a ser la nota dominante en los dos últimos poemas mencionados.

En AQUÍ ESTARÉ, asistimos al triunfo del amor más allá de la muerte. Se aprecia en esta composición la influencia de Quevedo³⁵¹, como también de Cernuda cuando este retoma la idea de la pervivencia del amor incluso después de la muerte en el poema TE QUIERO, de *Los placeres prohibidos*³⁵². El amor, que suscita sentimientos contradictorios, expresados mediante la paradoja *sentado en el rebate del amor en que vivo, / pendiente de la dicha del amor en que muero* (36-37), es el motor de la vida y la fuente de la felicidad, de ahí que sobrepase los límites espaciales y temporales, supere cualquier tipo de obstáculo y perviva por encima de todo:

Podrá mañana mismo trasponer la frontera
la muerte que sesteá con sus tristes acólitos,
exigiendo su infancia última y su primicia.
Aquí estaré. Al minuto, mi reloj con el tuyo,
dispuesta la linterna con su faro de niebla,
mis brazos a los tuyos ya para siempre abiertos,
sentado en el rebate del amor en que vivo,
pendiente de la dicha del amor en que muero. (30-37, 58)

LA DESPEDIDA poetiza el momento de la separación de la persona amada, que lo sume en una profunda amargura y le permite ser consciente de que ha vivido³⁵³.

³⁵¹ Concretamente, resuena el soneto “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día, [...] su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado”, de Francisco de Quevedo, *Antología poética*, ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 287-288.

³⁵² Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Sevilla, Renacimiento, 2008: “Pero así no me basta: / Más allá de la vida, / Quiero decírtelo con la muerte; / Más allá del amor, / Quiero decírtelo con el olvido” (19-23, 134).

³⁵³ Véase Miguel Casado, “Deriva: sintaxis del deseo”, *Bazar*, 2 (1995), p. 28. Casado alude a la relación existente entre los versos de Vicente Núñez (“debo perderme totalmente / y arrojar la amargura tan dentro de mí mismo / que por ella, algún día, sepa al fin que he vivido”) y los de Cernuda (“Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido”. A su juicio, “Cernuda sabrá que

La amargura, a la que se le concede un lugar central en este poema, se percibe aquí como una prueba irrefutable de la vida. Por medio de una expresiva metáfora, identifica el amor con una estatuilla de sal, frágil y vulnerable, que acaba desvaneciéndose en el *jardín estéril* de la vida. Dicha metáfora aporta belleza, pero, lejos de cumplir una función meramente ornamental, incrementa la fuerza expresiva y la plasticidad:

[...] si de nuevo renuncio a quedarme contigo
en la vida que oprimen con su broche los días
y convierte al amor en una estatuilla
de sal que se derrumba en un jardín estéril;
si elijo el gallardete de la pena, y el mundo
continúa lo mismo de bello porque es triste
con sus nubes sombrías y sus húmedos bosques,
es solo porque debo perderme totalmente
y arrojar la amargura tan dentro de mí mismo
que por ella, algún día, sepa al fin que he vivido. (8-17, 76)

Junto al amor, otro tema clave es el de la vida, sobre la que Núñez reflexiona constantemente. Son sus experiencias vitales las que nutren su poesía y se convierten en fuente y materia de la misma. De un modo especial, la infancia y la adolescencia del poeta se erigen en auténticas protagonistas. Esa infancia y esa adolescencia están asociadas a la familia, a los amigos, al primer amor y a los amores de juventud, a los juegos, a lugares del entorno, a paisajes de distinto tipo, a la felicidad, entre otros. Al igual que Calderón de la Barca en *La vida es sueño*, que

ha vivido en cuanto llegue a conocer o no a la persona amada [...], mientras Vicente Núñez obtiene esa constancia en la intensidad del vacío íntimo, en la *sensación* de ese vacío". Precisamente la "experiencia de lo que falta llega a ser la única forma en que se encuentra el sentido".

Gustavo Adolfo Bécquer en su rima LXXX³⁵⁴ y que Giacomo Leopardi en su canto XXII³⁵⁵, Núñez identifica en DESVANES la vida con un sueño: *Y es aquí como un sueño mi vida* (13, 51); *Y es en ellos mi vida un sueño* (45, 52). En VACACIONES, asocia la vida a un paraíso: *era entonces / la vida un paraíso de colegiales tímidos / que aguardasen la hora mágica del domingo* (6-8, 43). En este sentido, no hemos de olvidar que la infancia es una etapa feliz para Vicente Núñez y de ella conserva múltiples recuerdos dichosos. La temática de la infancia como manifestación del paraíso perdido es un mito frecuente en la poesía contemporánea que, como hemos apuntado antes, frecuentaron numerosos escritores a lo largo del siglo XX.

En algunas ocasiones, la vida aparece ligada a la muerte, como en DESVANES, poema en que, entre juegos, asocia el campo, poblado de especies vegetales y animales, a la vida, y las arcas de roble, por su parecido al ataúd, a la muerte: *Me nombran, pero el campo me recuerda la vida / y las arcas de roble me recuerdan la muerte* (26-27, 52). En LA CASA VACÍA, composición que transpira tonos elegíacos, el sujeto lírico regresa a un hogar que rezumó vida algún día en el pasado y que ahora se encuentra totalmente abandonado y solo. En dicha composición, en la que se vislumbra la impronta de Quevedo³⁵⁶, se equiparan vida y muerte como si fuesen una misma realidad:

La casa está vacía. Veintinueve de octubre.

Un mastín de abandono vigila sus estancias.

Quiero aspirar la vida que sollozó aquí un día, (1-3, 77)

[...]

³⁵⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y declaraciones poéticas*, ed. Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa Calpe, 2000: "Es un sueño la vida, / pero un sueño febril que dura un punto" (1-2, 209).

³⁵⁵ Giacomo Leopardi, *Poesías*, trad. Miguel Romero Martínez e introd. Gabriele Morelli, Sevilla, Renacimiento, 2013: "Mas rápida pasaste, y como un sueño / tu vida fue [...]" (152-153, 170).

³⁵⁶ Nos referimos al soneto que comienza: "¡Ah de la vida!" ¿Nadie me responde? / ¡Aquí de los antaños que he vivido!", en Francisco de Quevedo, *Antología poética, op. cit.*, pp. 103-104. Podrían recordarse otros muchos de sus sonetos metafísicos.

La casa está vacía. Quizás no vine en vano.

Alguien llama a la puerta: vida o muerte, es lo mismo. (49-50, 78)

Para Juana Castro, esa casa que ahora se halla vacía “pudo ser escenario de amor pero que ya no se cumple o no pudo cumplirse”³⁵⁷. La sensación de soledad del sujeto lírico en este poema es total, pues afirma que *Nadie vendrá* (39, 78). Tal y como apunta Celia Fernández, “La casa vacía resulta la más contundente figuración de la inaccesibilidad de los objetos de deseo (el amor, la vida), de la soledad radical del sujeto y de la muerte. Todo ha sido ya consumado. Antes incluso de que haya sido poseído”³⁵⁸. Fernández subraya que la imagen de la casa vacía con la que se cierra este libro es “emblema definitivo de la desposesión en que habita el sujeto, de su soledad y de la muerte”³⁵⁹. La presencia de la muerte, constante en el poemario, se presenta como permanente compañera del vivir. Lejos de tener un significado negativo, la muerte se concibe como algo positivo, en la medida en que representa la liberación del sufrimiento, el pasaporte a la libertad, el inicio de una nueva vida, el retorno al pasado dichoso.

En OTOÑO, con la simbología existencial que la estación encierra, el sujeto lírico manifiesta su deseo de morir junto a los alerces donde un día fue feliz al lado de la persona amada, de la que ahora se encuentra separado. De esta manera, tras la muerte, reanudará su vida en la naturaleza, como sucedía en *Elegía a un amigo muerto*, su primer poemario. La naturaleza simboliza la pureza, la plenitud, la eternidad. Una vez más, se deduce que la presencia de la persona amada se asocia a la felicidad y su ausencia, a la tristeza y la melancolía *que indiferente a este pecho que se me muere / sus flores el ciclamen volverá a dar tan bellas* (28-29), de ahí el

³⁵⁷ Juana Castro, “De repente, la vida”, *op. cit.*, p. 101.

³⁵⁸ Celia Fernández, “La casa vacía”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista, op. cit.*, p. 110.

³⁵⁹ Celia Fernández Prieto, “Un lugar de vida y escritura llamado Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 95.

predomino de los tonos elegíacos. Esto explica que el yo poético vea la muerte como la única salida posible a ese estado doloroso en que se halla sumido³⁶⁰:

Y por eso quisiera expirar junto a esas
húmedas avenidas de alerces solitarios,
porque una vez jugamos donde una fuente ahora
con la ilusión de mayo contentísima gime. (30-33, 56)

Asimismo, alude a la muerte del capitán Calandria, que *se fue como quien deja entonados sus himnos* (43, 54), y a la dama de Eliot, que *se habrá desvanecido también entre las lilas* (23, 75). En esta última composición, en la que se detecta la influencia del poema *Portrait of a Lady* de T. S. Eliot³⁶¹, queda subsumido el género epistolar en los versos comprendidos entre el nueve y el veintiuno. En dichos versos, la dama escribe a su querido amigo la carta, fechándola en Londres el año 1907; en ella, declara la anhelada espera del ser amado (*Te espero*), sumida en un estado de tristeza (*Soy triste*), debido a la lejanía y ausencia de la persona amada. De este modo, el sujeto lírico pone en boca de la dama londinense sus propios sentimientos, su estado anímico, su eterna espera. Así pues, establece un paralelismo entre su vida y la de esa dama de Eliot, dado que en ambos casos los personajes sufren una

³⁶⁰ Véase *Poesía de Cancionero*, ed. Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra, 1995. Son varias las composiciones poéticas en que la muerte es anhelada, pues se concibe como una liberación, como el fin del sufrimiento que se padece como consecuencia del amor. A continuación, recogemos ejemplos de Juan de Mena: “Ven por mí, muerte maldita, / pereçosa en tu venida, / porque pueda dar finida / a la mi cuita infinita; [...] (10-13, 136); de Jorge Manrique: “No tardes, Muerte, que muero; / ven, porque biva contigo; / quiéreme, pues que te quiero, / que con tu venida espero / no tener guerra conmigo” (1-4, 252); del Comendador Escrivá: “Ven, muerte, tan escondida / que no te sienta conmigo, / porqu’el gozo de contigo / no me torne a dar la vida” (1-4, 366); y de Quirós: “Dad albricias, coraçón, / que la muerte es ya venida / por remedio de la vida” (1-3, 375).

³⁶¹ Véase Leonor María Martínez Serrano, “Lo femenino universal en Vicente Núñez: T. S. Eliot y “Carta de una dama””, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Lo femenino en el universo literario de Vicente Núñez. Textos de las V Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, op. cit., pp. 67-73. Leonor María Martínez establece una comparación entre los poemas de Eliot y Núñez. A su juicio, la dama del poeta ipagrense “encarna en sí el hastío vital, el sinsentido de una vida banal que se consume en su propia espera, mientras el tiempo, que a nadie ni a nada aguarda, se escapa como un suspiro sin piedad” (p. 71). En su opinión, la dama del poema de Eliot “era mero objeto mudo de un retrato”; en cambio, la de Núñez “resulta tener voz propia” (*ibíd.*).

inútil e inacabable espera” (5, 74). Llama la atención cómo en este poema, el antepenúltimo del libro, el yo poético va tomando conciencia de la inutilidad de la espera del ser amado, de la imposibilidad del retorno al pasado dichoso, de ahí que se incremente la intensidad elegíaca. La muerte de la dama simboliza, en correlato actualizado, el final de la esperanza de recuperar el amor pasado. Ya solo la memoria, el recuerdo y la palabra poética escrita brindarán la posibilidad de revivir los dichosos instantes vinculados al amor correspondido.

El paso del tiempo también juega un papel esencial en este poemario. Desde el presente, rememora la infancia y la juventud, momentos vinculados a la felicidad plena en que el tiempo se detiene para brindarle la posibilidad de disfrutar de experiencias agradables, como se refleja en el poema VACACIONES:

¿Qué podía en su abrazo de eternidad la infancia
contra el tiempo, tan pronto detenido de veras,
si aquellos zagalillos eran sólo tu mano
extendiéndose rauda como un temblor alado
y la estrella dorada de tus ojos debía
perdersse en el espacio de mi alma reciente? (29-34, 44)

El paso del tiempo lo conduce a la soledad, que lo deja sumido en un estado de melancolía por la percepción de que el *tempus irreparabile fugit*, según se lamenta en EL ÚLTIMO ENCUENTRO, poema del que reproducimos seguidamente unos versos, en el que puede apreciarse la huella de Quevedo³⁶², así como, de manera más perceptible, la de Leopardi:

³⁶² Resuenan, en efecto, los versos de dos sonetos quevedianos, particularmente el primer terceto de cada uno de ellos: “Ayer se fue, mañana no ha llegado, / hoy se está yendo sin parar un punto. / Soy un fue, y un será, y un es cansado” y “Ya no es ayer, mañana no ha llegado, / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado”, en Francisco de Quevedo, *Antología poética*, op. cit., pp. 104 y 105, respectivamente.

El tiempo irá pasando y todo estará mudo;
la soledad su hierro clavará en las esquinas.
Continuará tardando, ayer igual que hoy,
la vida con sus cintas de escarnio por los aires. (21-24, 64-65)

La conciencia del inexorable paso del tiempo lleva al sujeto lírico a aferrarse a la esperanza del mito del eterno retorno, que atraviesa todo el poemario. Él prefiere creer que el pasado dichoso volverá en días venideros, pues el futuro es una proyección del pasado que fue, de ahí que anhele ansiosamente la recuperación de los instantes felices y que su vida se convierta en una inacabable, aunque vana, espera. Esa idea del eterno retorno, que jugaba un rol fundamental en *Elegía a un amigo muerto*, se reitera en diversas composiciones poéticas como OTOÑO: *el tiempo que regresa como un joven desnudo, / mojado y casi ebrio de un viaje larguísimo* (15-16, 55); BAJO EL PALIO SECRETO: *Ayúdame a creer un instante tan solo / que ahora es ya mañana. Que vendrás algún día, / senderillos y acequias saltando, hasta mis brazos* (11-13, 61); CARTA DE UNA DAMA: *mi vida es una inútil e inacabable espera* (5, 74); LA CASA VACÍA: *Quiero aspirar la vida que sollozó aquí un día* (3, 77), *Quiero alzar un puñado de sol y desgranarlo / contra mustios espejos y tenues desamparos / desde los cuales todo lo que pasó regrese* (11-13, 77).

En la infancia y adolescencia del poeta, la familia ha estado muy presente. Resulta evidente que la figura materna cobra una especial relevancia³⁶³. En LA PARROQUIA, recuerda sus visitas a la iglesia los viernes de invierno acompañando a su madre *bajo su chal de lana escardada y suavísima* (2, 41). En LAS COCINAS, hace referencia a su abuelo, a su padre (que celebra tener ganado el calor de la

³⁶³ Véase Celia Fernández Prieto, "Un lugar de vida y escritura llamado Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 95. Celia Fernández alude a una sociedad matriarcal "en la que la presencia de las figuras femeninas (la madre, la tata) llenará de aromas de cocina y de cuidados el tiempo siempre soñado de la infancia".

chimenea), a su madre³⁶⁴ (que parte el pan en la mesa y guarda las sábanas limpias en las arcas), a Carmen³⁶⁵ (encargada de realizar las frituras en la cocina) e incluso al perro “Robert” (que levanta las orejas y hace señas con el rabo a su madre). En DESVANES, vuelve a mencionar a su madre, concretamente las ropas que ella se ponía en los teatros, y a su abuelo. En SOR MODESTA, aparte de recordar a la insigne monja, alude a su abuela, que ya ha fallecido. Como observa Balmaseda, “la evocación de la madre o del padre constituye una forma de retorno al seno original en busca de consuelo o de refugio contra el desaliento existencial y también de las raíces más personales (vitales e ideológicas)”³⁶⁶.

Con respecto a los espacios en los que transcurren las vivencias del yo poético que transita por *Los días terrestres*, cabe destacar que son pueblos, ciudades, lugares y paisajes, tanto rurales como marítimos, de la geografía andaluza. Así, en VACACIONES encontramos como escenario la localidad cordobesa de Lucena, fiel testigo de sus aventuras infantiles; PASEO DE LOS TRISTES se desarrolla en la ciudad de Granada, donde Núñez cursó sus estudios universitarios de Derecho, mientras que FINALES DE MAYO se ubica en Málaga, ciudad en la que realizó parte de sus estudios, se formó como poeta, estuvo viviendo por motivos profesionales y colaboró con la célebre revista *Caracola*. Junto a los lugares mencionados de una forma explícita, figuran otros de gran interés. Tal es el caso de la iglesia de LA PARROQUIA, en la que descubre por primera vez el amor; LAS COCINAS

³⁶⁴ En la entrevista que nos concedió Vicenta Márquez Núñez, a la que ya hemos hecho referencia, esta asegura que la madre del poeta ipagrense representaba para él “una maternidad y una complicidad, como mujer, como madre, como amiga, como protectora, como vigilante, como todo”. Tras la muerte de la madre de Vicente, fue su hermana María Núñez la que asumió ese papel maternal.

³⁶⁵ En la citada entrevista, la sobrina del poeta recuerda que Carmen Soto comenzó a trabajar en su casa con tan solo doce años para cuidar a Vicente Núñez (entró de tata) y se creó un vínculo familiar tan estrecho que permaneció allí hasta su muerte. Vicente le profesaba un gran cariño, lo que justifica que aparezca en varias composiciones poéticas suyas.

³⁶⁶ Enrique Balmaseda Maestu, *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, op. cit., p. 107. Recuérdese, como ya destacamos en *Elegía a un amigo muerto*, la idea unamuniana del morir como desnacer (= volver al claustro materno) para de nuevo nacer en eterno retorno.

del hogar, fieles testigos de diversas tareas domésticas y encuentros familiares; el desván de la casa familiar (en DESVANES); los viñedos de DESPUÉS DE LA VENDIMIA; y el hogar familiar en LA CASA VACÍA. La presencia de lugares que han formado parte de su entorno no es de extrañar, pues la mayoría de los poetas que abordan la infancia y la adolescencia tienden a rememorar la ciudad o espacios vinculados a su niñez y primera juventud. Así, Aleixandre evoca Málaga, Cernuda y Montesinos recrean diversos rincones sevillanos, mientras que Rafael Alberti se decanta por su ciudad y mar gaditanos; en Lorca, en fin, son abundantes las referencias a Córdoba, Granada, Sevilla y Málaga.

En lo que concierne a la *dispositio*, la adecuación de decurso temporal y discurso poético permite descubrir una estructura tripartita, organizada en tres fases vitales sucesivas. La primera de ellas comprende los seis primeros poemas (LA PARROQUIA, VACACIONES, LAS COCINAS, DESPUÉS DE LA VENDIMIA, DESVANES y EL CAPITÁN CALANDRIA), que recuperan experiencias vinculadas a la infancia y adolescencia del autor, a los juegos, los amigos, la familia, los primeros amores, así como a Aguilar de la Frontera (marco casi exclusivo de referencia) y a Lucena (el poema VACACIONES). En la composición poética denominada EL CAPITÁN CALANDRIA, la muerte del mismo simboliza el final de la etapa de la infancia, que marca la transición hacia la segunda parte del libro que nos ocupa. Esta incluye los poemas del siete al dieciocho (OTOÑO, AQUÍ ESTARÉ, SOR MODESTA, BAJO EL PALIO SECRETO, TE AMÉ, EL ÚLTIMO ENCUENTRO, HORA DEL LLANTO, EL CALABRÉS, PASEO DE LOS TRISTES, FINALES DE MAYO, EL VIEJO SOLLOZO y CARTA DE UNA DAMA). En dichas composiciones, que corresponden a los años de adolescencia y juventud del autor, y están vinculadas sobre todo a Málaga y Granada, el yo poético refleja experiencias amorosas que tuvieron lugar en el pasado, pinta con palabras los escenarios que

han presenciado sus encuentros amorosos, poetiza la eterna espera de la persona amada, se desazona con su ausencia y el vacío que esta ha dejado, alude a su soledad presente, hace hincapié en el paso del tiempo y aborda tanto la vida como la muerte, el irremediable destino del ser humano. La tercera y última parte solo consta de dos poemas (LA DESPEDIDA y LA CASA VACÍA), que corresponden a la edad adulta y cierran el libro con un tono desolador. LA DESPEDIDA pone punto y final a la posibilidad de recuperar el amor y la persona amada. La amargura, de estirpe cernudiana, es en este caso la prueba irrefutable de que el sentimiento amoroso y el ser amado han existido. LA CASA VACÍA, por su parte, es imagen de una soledad radical, de la noche oscura, del final de la esperanza, de la imposibilidad de volver al pasado y recuperar lo perdido (infancia, amigos, familia, persona amada). La nostalgia embarga el alma del yo poético, que no parece encontrar consuelo. Ante tanta desolación, para él vida y muerte son ya una misma cosa: *Alguien llama a la puerta: vida o muerte, es lo mismo* (50, 78).

Según puede fácilmente apreciarse, hay una clara progresión temporal, pues el niño del primer poema, LA PARROQUIA (*pero era invierno entonces y yo era casi un niño*, 3, 41), es una persona adulta en la última composición, LA CASA VACÍA (*Oh, qué inútil viaje; oh, tiempo recobrado / de golpe y con la vida manchada de los días*, 42-43, 78). Entre ambos referentes, a medida que progresa el poemario, se incrementan la melancolía, la pena, la tristeza y la sensación de soledad como consecuencia de la pérdida de la infancia, de la ausencia de la persona amada y de los seres queridos, en paralelo al paso del tiempo, que conduce a la muerte. El propio léxico de los poemas permite descubrir el estado anímico de desolación en que se encuentra el personaje, una sensación de soledad y un deseo de muerte que van *in crescendo* a lo largo del libro, como reflejan los siguientes versos: *Y es lo*

mismo esta pena que esos tristes navíos / cuyas velas entonan una amarga balada (de *Te AMÉ*, 2-3, 62); *la soledad su hierro clavará en las esquinas* (de *EL ÚLTIMO ENCUENTRO*, 22, 64); *En las horas de intensa tribulación y ruina, / tu ausencia es el suplicio que salva mi vacío* (de *HORA DEL LLANTO*, 1-2, 66); *mi soledad cantaba como un pájaro herido / que mostrara sus alas enfermas de clausura* (de *EL CALABRÉS*, 12-13, 67); *mi corazón rendido de pañuelos y adioses* (de *LA DESPEDIDA*, 4, 76); *Quiero su voz, no el eco de unos pasos caídos; / mi muerte, si es que puedo llegar por fin a ella* (de *LA CASA VACÍA*, 17-18, 77).

El amor y la vida dichosa de la infancia y la adolescencia forman parte del pasado, de ahí el predominio del pretérito imperfecto y del pretérito perfecto simple de indicativo a lo largo de todo el poemario (*subía, iba, vi, conocí, ofrecí, amé, cantaba, salía, adoré*, etc.). Ambos tiempos remiten a épocas precedentes que ya solo pueden pervivir en la memoria del sujeto lírico a través del recuerdo, término este último que se repite en diversos poemas (*VACACIONES, LAS COCINAS, DESPUÉS DE LA VENDIMIA, DESVANES, OTOÑO, AQUÍ ESTARÉ, SOR MODESTA, TE AMÉ, EL VIEJO SOLLOZO, CARTA DE UNA DAMA*). Pese a que el yo poético se aferra a la esperanza del eterno retorno, acaba siendo consciente de que la pérdida de la infancia, de los amores de juventud y de los seres queridos, motivada por el inexorable paso del tiempo que lo llevará a la muerte, resulta irreparable. Esto justifica el poso de melancolía que impregna el libro y el tono elegíaco ocasionado por el sentimiento de dicha pérdida, que alcanza su punto más alto y final en *LA CASA VACÍA*, viva imagen de la soledad radical, de la oscuridad, de la muerte.

El tono predominante en este poemario, es, como hemos indicado, elegíaco, por lo que se vislumbra una contigüidad tonal con respecto a su primer libro. Si en *Elegía a un amigo muerto* el tono elegíaco se hallaba justificado por la ausencia del

joven amigo fallecido, en *Los días terrestres* dicho tono se debe a la ausencia de la persona amada, a la lejanía o separación de la misma y a los paraísos perdidos de la infancia y la adolescencia. Y es que la ausencia es un motivo esencial y recurrente en toda composición elegíaca. Ahora ya solo es posible recuperar esos paraísos perdidos a través de la memoria y del recuerdo. De hecho, mediante la memoria y el recuerdo se intenta superar esa pérdida, esa ausencia, ese vacío inmenso. El niño que fue el sujeto lírico ha dado paso a un adulto que, desde un presente marcado por la soledad, rememora con nostalgia los instantes dichosos asociados a su infancia. Además, la propia escritura, la palabra poética, brinda la posibilidad de retornar a la infancia, de recuperar dicha etapa vital, así como las vivencias y sentimientos vinculados a la misma. Como asegura Joan Margarit, “la poesía sirve para recordar. Para que el tiempo no se lleve para siempre nuestra visión de eso que hemos llamado realidad, verdad, belleza o amor”³⁶⁷.

Núñez se decanta por el verso alejandrino³⁶⁸, que se enseñorea del poemario distribuido en estrofas de diferente número de versos, a la hora de dar rienda suelta a la expresión de sus sentimientos y pensamientos más profundos. En palabras de Guillermo Carnero, “la evocación de la infancia y la adolescencia, a modo de retablillo de serenidad y belleza, se confía aquí al exclusivo verso alejandrino”, cuya regularidad métrica “corresponde a la placidez que el libro nos evoca”³⁶⁹. No podemos obviar que el verso alejandrino era uno de los predilectos del grupo cordobés *Cántico*, al que el poeta ipagrense se halla estrechamente ligado. La extensión del alejandrino y la ausencia de rima le brindan la posibilidad de disfrutar

³⁶⁷ Joan Margarit, en el prólogo a Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora*, Madrid, Visor, 2007, pp. 11-12.

³⁶⁸ En realidad, el verso alejandrino, por ser el único, se enseñorea del todo el poemario. Solo hemos encontrado un verso que rompe la armonía métrica al tener el segundo hemistiquio octosilábico; es el verso 11 del poema FINALES DE MAYO: “del hospital, la cárcel, la Trinidad y San Pablo”, que podría regularizarse quitando el artículo determinante de Trinidad o la copulativa que une este término con San Pablo.

³⁶⁹ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, *op. cit.*, p. 11.

de más libertad para recrear con todo lujo de detalles tanto su estado anímico como las experiencias, los paisajes y los lugares que han marcado su trayectoria vital. Ahora bien, pese a la ausencia de rima, los versos están dotados de ritmo bien marcado y una perceptible musicalidad, que proporcionan una agradable percepción auditiva. Cada alejandrino suele estar dividido en dos hemistiquios de siete sílabas. Dicha regularidad, junto a la neutralización de las aliteraciones de vibrantes y de sibilantes, la sosegada andadura que impone con frecuencia el polisíndeton y la complaciente demora que aportan los paralelismos (*las glorias de pimienta labrada / y un olor de pinares, de ajenjos y de ermitas, Y todos los altares se cubrieron de rosas / y las esbeltas velas enarcaron sus cuellos...*), son rasgos que pueden apreciarse en la estrofa de LA PARROQUIA que reproducimos seguidamente, y que asimismo pueden reconocerse fácilmente a lo largo del libro junto a un amplio despliegue de otros procedimientos retóricos que favorecen el ritmo y la musicalidad de las composiciones poéticas:

Y con la primavera floreció mi rosario,
que tenía las glorias de pimienta labrada
y un olor de pinares, de ajenjos y de ermitas.
Y todos los altares se cubrieron de rosas
y las esbeltas velas enarcaron sus cuellos,
y era su luz más amplia, más difusa y más suave,
porque todo lo puede la primavera ardiente. (14-20, 41)

Otro rasgo característico de este poemario, y en general del universo poético de Vicente Núñez, son los efectos sensoriales que suscita la activa presencia de los cinco sentidos. Vicente Núñez es un gran maestro a la hora de captar y pintar con palabras todo tipo de imágenes, olores, sonidos, sabores y texturas asociados a su más tierna infancia. Sus poemas, por ello, constituyen un auténtico halago para los

sentidos³⁷⁰. Como destaca Noelia Barberá, “Los cinco sentidos se agolpan para dibujar un ambiente de sensaciones y percepciones, lo que hace que pasemos de ser meros lectores a testigos directos de ese paisaje”³⁷¹. En el mismo sentido, Juana Castro afirma que el escritor ipagrense cuenta con la extraordinaria “habilidad de hacernos ver, sentir, oír, tocar, oler... todo eso que él va retratando, siempre a través de la mirada y de los sentidos del niño-adolescente”³⁷², de manera que “los cinco sentidos se aúnan para conseguir esas estampas de un cierto diario lírico”³⁷³. De este modo, ese adolescente nos va mostrando el mundo al mismo tiempo que él lo va descubriendo, con la precisión propia de un pintor retratista y “desde la limpidez de quien mira por primera vez el mundo, de quien aprende por primera vez la vida”³⁷⁴. En la estrofa que reproducimos a continuación, en la que alude a Sor Modesta, se aúnan los sentidos del oído (el habla de la monja, caracterizada por el uso exagerado de las eses finales), el olfato (por el olor a colonia) y la vista (por el color blanco de su cara). Del mismo modo, la musicalidad de los versos seleccionados, potenciada por las aliteraciones de sibilantes (26), las mismas que caracterizan la peculiar manera de hablar de Sor Modesta, y de vibrantes (27), además de la sinfonía vocálica de las aes (29) y la rima asonante (25, 26, 27), refuerza y acentúa el componente acústico de los mismos:

³⁷⁰ El sentido de la vista se halla muy presente en los siguientes versos: *y en el parque se abrieron los rojos ciclamos* (LA PARROQUIA, 11, 41); *y estaban las gayolas de un color ocre húmedo* (DESPUÉS DE LA VENDIMIA, 7, 49). Con respecto al olfato, destacaremos los siguientes versos: *y un olor de pinares, de ajenjos y de ermitas* (LA PARROQUIA, 16, 41); *con olor a colonia Pompeia frasco grande* (SOR MODESTA, 27, 60). El oído puede apreciarse en los versos seleccionados: *y la lluvia cantaba como una flauta triste* (LA PARROQUIA, 4, 41); *y a cuyo son, del agua cayendo de los cántaros* (LAS COCINAS, 33, 47). El gusto es palpable en los versos que ofrecemos a continuación: *tomando gaseosa en algún ventorrillo* (VACACIONES, 58, 45); *como pozos de vino rubio y de miel de caña* (LAS COCINAS, 25, 47). El tacto se halla en versos como los siguientes: *bajo su chal de lana escardada y suavísima* (LA PARROQUIA, 2, 41); *y membrillos que tienen una dulce pelusa* (DESPUÉS DE LA VENDIMIA, 18, 49); *El desván tiene un vaho de sedosos cojines* (DESVANES, 9, 51), etc.

³⁷¹ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 77.

³⁷² Juana Castro, “De repente, la vida”, *op. cit.*, p. 95.

³⁷³ *Id.*, p. 98.

³⁷⁴ *Id.*, p. 95.

Ahora me entristece por encima que hable
poniendo a las palabras unas eses finales
con olor a colonia *Pompeia* frasco grande.
Y que su voz parezca detrás de la clausura
como una antología de su cara tan blanca. (25-29, 60)

De igual manera, la vista y el oído están muy presentes en la siguiente estrofa, en la que los rojos *ciclamos* y el *hermoso lirio verde* nos despiertan el sentido de la vista, mientras que el término *gemía*, asociado al *chorro de la fuente*, activa la percepción acústica. Este último, además, se ve reforzado por la aliteración de vibrantes, que anuncian con estruendo la llegada triunfal de la primavera, coincidiendo con el descubrimiento del amor por parte del sujeto lírico. Ambos acontecimientos son motivo de alegría, de ahí que dicha felicidad se exprese a través de la sonoridad de las vibrantes:

Pero luego, de pronto, llegó la primavera
y en el parque se abrieron los rojos ciclamos,
y el chorro de la fuente era como un hermoso
lirio verde de vidrio turbador que gemía. (10-13, 41)

El poeta ipagrense emplea, por lo general, un léxico exento de dificultades, aunque cuidadosamente escogido, y un estilo medio, caracterizado por la sencillez y la elegancia. Dicho estilo está en consonancia con los referentes que son objeto de atención del sujeto lírico, a los que se halla estrechamente vinculado por lazos de amor, de relación familiar o de amistad: la persona amada (LA PARROQUIA, VACACIONES, DESPUÉS DE LA VENDIMIA, DESVANES, OTOÑO, AQUÍ ESTARÉ, BAJO EL PALIO SECRETO, HORA DEL LLANTO, EL CALABRÉS, PASEO DE LOS TRISTES, FINALES DE MAYO, EL

VIEJO SOLLOZO, LA DESPEDIDA); su abuelo (LAS COCINAS); su amigo Ricardo (SOR MODESTA); y el mar, sus amigos y su amor (TE AMÉ).

Como venimos destacando, las frecuentes aliteraciones, las anáforas, los paralelismos y las reiteraciones en general, de las que hemos aportado diversos ejemplos, dotan de ritmo y musicalidad a las composiciones poéticas y, al mismo tiempo, traducen por intensificación estilística las obsesiones, los miedos y las preocupaciones del sujeto lírico. El vate de Poley, en efecto, nos proporciona todo lujo de detalles y logra que cada uno de sus poemas sea un cuadro, una estampa, que nos traslada a los lugares y épocas descritos minuciosamente. La presencia de los sentidos y la utilización de adjetivos precisos y sugerentes nos hacen partícipes y cómplices de sus poemas. Los lectores tenemos la impresión de encontrarnos ante auténticas obras de arte, poemas-cuadros, que nos podemos imaginar con nítida precisión de trazos, colores y contornos³⁷⁵.

Complementariamente a lo expuesto, conviene poner de relieve las relaciones intertextuales que se detectan en el poemario que nos ocupa. En *Los días terrestres* se aprecia la influencia de *Antiguo muchacho*³⁷⁶, obra poética de Pablo García Baena que fue publicada en 1950 y que incluye algunos de los poemas más bellos y logrados de su autor. Como sostiene Luis Antonio de Villena, “el motivo inicial de

³⁷⁵ Como ha señalado Juana Castro, “De repente, la vida”, *op. cit.*, p. 103, “lo que tenía Vicente es la llave del lenguaje; tenía a mano siempre la palabra justa entre todas las palabras posibles, y ahí no podía equivocarse: le venía de raza”. En una línea parecida, Celia Fernández, “La casa vacía”, *op. cit.*, p. 108, insiste en su “modo de describir atento a lo minúsculo, que retiene ciertas marcas azorinianas: no en vano Azorín fue una de las pasiones lectoras del joven Vicente”.

³⁷⁶ Se tiene constancia de que Vicente Núñez conocía el libro *Antiguo muchacho* de Pablo García Baena, pues en una carta escrita por el poeta ipagrense en Granada el 23 de abril de 1952, dirigida a Pablo García Baena y reproducida por Guillermo Carnero en *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, *op. cit.*, p. 128, afirma lo siguiente: “Querido Pablo: Cuando llegué a mi pueblo de vacaciones, el jueves de pasión, [...] había dejado en casa tu *Antiguo muchacho* dedicado. ¡Cuánto te lo agradezco! [...] Solo cuando tuve *Antiguo muchacho* me sentí mejor. Ahora, puedes suponerte. Me tienes a tu lado. Te sigo siempre con curiosidad, con fervor, renovadamente”.

Antiguo muchacho es la evocación nostálgica de la infancia y de la pubertad³⁷⁷. Este rasgo precisamente es común a *Los días terrestres*, donde, como hemos apuntado, el sujeto lírico rememora con nostalgia las etapas de la infancia y de la juventud, marcadas por la felicidad. Además del recuerdo de la infancia y de la juventud, otros aspectos que comparten ambas obras poéticas son el amor, la vida, la muerte, el paso del tiempo, la presencia de la figura materna, los tonos elegíacos de procedencia rilkeana, el léxico rico y detallista, por citar algunos de los más relevantes. Asimismo, habría que destacar la recurrencia al verso alejandrino y la ausencia de rima como puntos de encuentro entre ambos poemarios.

Por otro lado, hemos de hacer hincapié en que, al igual que sucedía en *Los días terrestres*, también en *Antiguo muchacho*³⁷⁸ nos encontramos ante una poesía intensamente sensorial. Así, a modo de ejemplo, “el perfume del morado heliotropo” (LA HUERTA DE LA CRUZ) remite al sentido del olfato; el “rumor de violines” (LAS TRES VIEJAS MUJERES) nos activa el sentido del oído; el verso “y el vino y la miel gotean su dulzura” (EL PÁLIDO EXTRANJERO) nos conduce al sentido del gusto; la “pluma suave” (GALÁN) nos despierta el sentido del tacto; y las “rosas rojas como el fuego de Pentecostés” (EL CORPUS) se perciben a través del sentido de la vista.

Aparte de *Antiguo muchacho*, el referente más cercano a Vicente Núñez tanto temporal como espacialmente, también Luis Cernuda, en *Ocnos*³⁷⁹, y Rafael Alberti, en *Arboleda perdida* y en *Retornos de lo vivo lejano*, evocan su niñez, sus memorias infantiles. Entre los aspectos comunes que comparten *Ocnos* y *Los días terrestres*, podemos citar la intuición y la conciencia de la temporalidad, el aprendizaje sexual y

³⁷⁷ Luis Antonio de Villena, en la introducción a Pablo García Baena, *Poesía completa (1940-2008)*, Madrid, Visor, 2008, p. 20.

³⁷⁸ Véase Pablo García Baena, *Poesía completa (1940-2008)*, op. cit., pp. 115-151.

³⁷⁹ Tal y como recuerda Enrique Balmaseda Maestu, *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, op. cit., p. 12, “*Ocnos*, escrito en el exilio como celebración de su infancia y adolescencia sevillanas, habría de servir de modelo para poetas más jóvenes y para potenciar el cultivo lírico de la memoria infantil”.

amoroso, el sentimiento de soledad, el ansia de vivir y el ambiente sensorial. Con respecto a las concomitancias con Alberti, cabe destacar que Núñez, al igual que hace el poeta gaditano, como oportunamente ha destacado Balmaseda, “se asirá al mito dorado de su infancia como tiempo y lugar de encuentro entre una edad feliz, vivida, (si bien bastante idealizada) y la memoria que, en el poema y sus símbolos, aspira a hacerse presente y permanente”³⁸⁰. A los autores mencionados, habría que añadir a Rafael Montesinos, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre y toda la nómina de escritores a los que hemos hecho referencia anteriormente, que se sintieron fascinados por el mundo de la infancia y de la juventud, ese dichoso paraíso perdido que evocan en sus creaciones y que convierten en motivo de inspiración en sus composiciones literarias³⁸¹.

Celia Fernández, que califica este poemario de “sensualista y confesional”, insiste en que es el que mantiene una mayor filiación con la poética de *Cántico* y hace referencia a su vinculación con el Gide de *Les nourritures terrestres*, relación que se aprecia desde el propio título. Ambos comparten ese componente sensorial, ese despertar pletórico de los sentidos a los placeres de lo material³⁸². Del mismo modo, Fernández sostiene que en este libro ya se perciben varias de las claves estéticas y sentimentales del mundo poético del escritor de Poley:

[...] la intensa sensualidad neomodernista, de base juanramoniana, que envuelve el despertar adolescente del amor en una naturaleza próxima de sonidos, olores, colores, detalles cotidianos y reconocibles, y la impregnación melancólica, en tonalidad cernudiana, que se revela en el sentimiento de la pérdida o de la ausencia como esencia de la vida, una melancolía que surge de

³⁸⁰ *Id.*, p. 39.

³⁸¹ Véase José Luis Cano, “*Los años irreparables* de Rafael Montesinos”, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, *op. cit.*, pp. 127-131. Partiendo del estudio de la obra *Los años irreparables*, de Rafael Montesinos, José Luis Cano alude a diversos poetas que abordan la infancia y la juventud en sus creaciones literarias.

³⁸² Celia Fernández, “La casa vacía”, *op. cit.*, pp. 106-107.

la conciencia de que la dicha, la plenitud, el amor, *ya han sido* en otro tiempo irrecuperable, y solo quedan restos en la memoria que incitan no tanto al recuerdo cuanto a la representación verbal de esa carencia íntima, de la espera estéril de un retorno imposible. La memoria del pasado se ejercita en la sintaxis amplia del alejandrino y en una andadura narrativa y confesional que va evocando escenas y gestos del niño y la madre, del adolescente y aquel objeto amado que ya solo vive como figura de la escritura³⁸³.

Junto a los escritores referidos, Rilke, en *Las elegías del Duino*, evoca la infancia como paraíso perdido y añora esa etapa de la vida³⁸⁴, vinculada a la felicidad plena, a la pureza, a la inocencia, a los juegos, a la diversión, a la protección y al cuidado maternales, así como a la ausencia de preocupaciones, rasgos que hallamos en *Los días terrestres*. La pérdida de la infancia deja al sujeto lírico sumido en la nostalgia, de ahí el predominio del tono elegíaco que también caracteriza el libro que nos ocupa del poeta ipagrense. Rilke ejercerá una influencia decisiva en los escritores posteriores en el tratamiento del tema de la infancia, y en el propio Vicente Núñez, que lo consideraba todo un maestro y un modelo digno de imitar. No en vano, era uno de sus autores predilectos.

El mito de la infancia y la adolescencia como paraísos perdidos fue muy cultivado por los poetas de la posguerra española y el vate de Poley no se mantuvo

³⁸³ Celia Fernández Prieto, "Un lugar de vida y escritura llamado Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 95.

³⁸⁴ Véase Rainer Maria Rilke, *Las elegías del Duino*, *op. cit.*, pp. 91-92: "Oh, horas de la infancia, / cuando detrás de las figuras había más que / lo pasado y ante nosotros no estaba el futuro todavía. / Es cierto que crecimos y aún a veces presionamos / por llegar a ser mayores, en parte por cariño hacia aquellos / que no tenían ya otra cosa que la edad. / Y sin embargo, en nuestra soledad / nos divertíamos con lo duradero y nos manteníamos ahí / en ese espacio intermedio entre el mundo y el juguete, / en un lugar que desde el principio / había sido fundado para un proceso puro". Los versos reproducidos corresponden a la *Cuarta elegía*, que refleja la nostalgia suscitada por la infancia perdida, una constante fuente de inspiración para músicos, poetas y escritores a lo largo de la historia. La transformación del niño en adulto representa, en parte, la muerte del niño, que suscita temor. En la *Sexta elegía*, p. 125, también vuelve a manifestar el deseo de refugiarse en la infancia, de ser niño de nuevo: "Oh, si yo fuera, si yo fuera un niño y pudiera aún llegar a serlo". Por otro lado, véase Rainer Maria Rilke, *Nuevos poemas*, ed. Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, Hiperión, 1991, p. 109. En su poema *Infancia*, Rilke alude asimismo al paraíso perdido de la infancia, que nunca regresará: "Sería bueno meditar mucho, para / expresar algo de lo así perdido, / de aquellas largas tardes de la infancia / que así nunca volvieron... ¿y por qué? [...]".

al margen de esa tendencia. Pese a que en *Los días terrestres* se aprecian ciertas reminiscencias de otros escritores y obras, nos hallamos ante un poemario muy personal, a través del cual es posible reconstruir la niñez y primera juventud del ipagrense, que transcurren en Aguilar de la Frontera, Lucena, Málaga y Granada, los cuatro escenarios por excelencia de dicho libro. El amor, la vida, la muerte y el paso del tiempo se convierten en temas recurrentes, que acaparan la atención del sujeto lírico, un niño en el poema inicial y una voz desoladamente madura en la composición final. De este modo, se ha ido dibujando el transcurso de una historia en el tiempo. El pasado dichoso, vinculado a la presencia de la familia y de los seres queridos, a la protección y a la seguridad así como a la correspondencia amorosa, contrasta con el tiempo presente, asociado a la tristeza, a la ausencia, a la pérdida, a la oscuridad, a la soledad más radical y a la muerte. En este sentido, LA CASA VACÍA, con la que se cierra el libro, viene a simbolizar el estado de desolación en que se halla sumido el yo poético: *Oh, sí; era cierto, he vuelto. La casa está vacía. / Nadie vendrá (36-37, 78).*

Resulta evidente que nos encontramos ante una singular obra de arte, pues Vicente Núñez logra crear veinte cuadros, acuarelas, estampas, fotografías, que apresan diversas experiencias vitales de su infancia y de su adolescencia, y que permanecen en la retina de los lectores gracias a su intensa sensorialidad, al empleo de una adjetivación sugerente y al uso de un léxico preciso. El poeta ipagrense era plenamente consciente de que la infancia y la adolescencia, sus etapas más plenas y felices, pertenecían a esos paraísos perdidos que ya no regresarían jamás, de ahí la melancolía que transpira la voz poética y el consiguiente tono elegíaco que impregna todo el libro. Desde esa consciencia de la edad adulta, Vicente Núñez logró reactivar mediante la poesía los instantes memorables, felices y gratos, de

aquellas etapas de la infancia y la adolescencia que progresan en este poemario, caracterizado por su solidez constructiva, su originalidad, su cuidado y hermoso tratamiento del lenguaje y entrañada emoción.

6. 3. *Poemas ancestrales*: la inconsistencia de la felicidad

Tras veintitrés años de silencio, en 1980, se publica la obra *Poemas ancestrales*, tercer poemario de Vicente Núñez, que supone su vuelta al quehacer literario. Según apunta Miguel Casado, al parecer el libro se hallaba escrito desde finales de los años 50³⁸⁵. Juan Lamillar, por su parte, va más allá en la concreción de las fechas y afirma que este libro misceláneo está constituido por una recopilación de poemas escritos entre 1955 y 1977³⁸⁶. Sin embargo, probablemente la inesperada muerte de la madre del poeta y el cambio vital que experimentó tras el fallecimiento de la misma explican esa publicación tardía³⁸⁷. De cualquier modo, Casado insiste en que, en sus páginas, se aprecia una voz nueva, un gran salto y un giro evidente, de ahí que a partir de este momento la poesía del ipagrense se erija como espacio genuinamente propio³⁸⁸, calificando el poemario de “libro bifronte, en que unos textos evocan los anteriores y otros miran ya hacia esos cuadernos concisos y definitivos que son las *Epístolas a los ipagrenses* e *Himnos y texto*”³⁸⁹. En esta misma línea, Juan Lamillar insiste en que en estos *poemas ancestrales*, y de un modo especial en HIMNO, hay “un tono nuevo, una nueva mirada, que son los que van a consolidarse en *Ocaso en Poley*”³⁹⁰.

³⁸⁵ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, introducción a Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I, Poesía, op. cit.*, p. 13.

³⁸⁶ Juan Lamillar, “Una impostura exquisita: la poesía de Vicente Núñez”, en Juan Lamillar (ed.), *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX), op. cit.*, p. 73.

³⁸⁷ Tal y como recuerda Francisco Ruiz Noguera, “Residencia en Poley [y sombra, al fondo, del Paraíso]”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 66, en 1955 se publican sus *Tres poemas ancestrales* en los “Cuadernos de Poesía” de Rafael León y M^a Victoria Atencia.

³⁸⁸ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, introducción a Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I, Poesía, op. cit.*, p. 13.

³⁸⁹ Miguel Casado, “Deriva: sintaxis del deseo”, *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez), op. cit.*, p. 47.

³⁹⁰ Juan Lamillar, “Las sílabas del mundo”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta y sofista, op. cit.*, p. 125.

Pablo García Baena, a propósito de este poemario, sostiene lo siguiente: “Los *Poemas ancestrales* son solo el recuerdo de una melancolía que escapa, revivir en su fugacidad ese polvillo de oricalco que quizás permita al poeta salir de su propio laberinto, de su destierro interior, desentrañar el enigma del amor y su trampa”³⁹¹. Guillermo Carnero lo considera un libro de madurez y afirma que esta obra es un conjunto misterioso, similar a algunos cuadros de Giorgio de Chirico, en que el poeta presenta, con una gran maestría verbal, escenarios no habitados e inertes que esperan una aparición deseada o un regreso que nunca acaba de llegar. La inconsistencia de la felicidad es, a juicio de Guillermo Carnero, su rasgo más definitorio, junto con el carácter reflexivo, la trascendencia de las cosas humildes y cotidianas, la emoción ante el paisaje y su acentuado barroquismo (común a sus tres últimos libros)³⁹².

Para Francisco Ruiz Noguera, los poemas que conforman este libro se hallan “en una línea de indagación que contrasta con la línea sensorial y memorialística de *Los días terrestres*, pero no hay contradicción en esto: son las dos facetas de una misma poética de raíz simbolista. Ambos se corresponden con una poética de la interioridad”³⁹³. José de María Romero Barea apunta que lo que atrae de estos poemas “no es su plenitud, sino lo roto, lo lírico de su discurso”³⁹⁴. A la hora de entender el sentido último de *Poemas ancestrales*, resulta clave la interpretación de la cita de Michel Foucault que abre el libro y que arroja luz sobre el pensamiento profundo que subyace tras el mismo:

³⁹¹ Pablo García Baena, en la introducción a Vicente Núñez, *Poemas ancestrales (1955-1970)*, Sevilla, Calle del Aire, 1980, p. 8.

³⁹² Cfr. Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, op. cit., p. 134.

³⁹³ Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez y la revista Caracola: los comienzos del poeta, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, poeta y filósofo universal. Textos de las II Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, op. cit., p. 32.

³⁹⁴ José de María Romero Barea, “Vicente Núñez: la otredad ubicua”, op. cit., p. 40.

El origen es, pues, aquello que está en vías de volver, la repetición hacia la cual va el pensamiento, el retorno de aquello que siempre ha comenzado ya, la proximidad de una luz que ha iluminado desde siempre.

Estas palabras ponen de manifiesto la idea del eterno retorno que ya figuraba en *Elegía a un amigo muerto* y que perduraba en *Los días terrestres* a través del deseo de recuperar el paraíso perdido de la infancia. El sujeto lírico tiene la esperanza de volver al punto de partida, de revivir el pasado. No olvidemos que el pasado, marcado por la felicidad, contrasta con el presente, caracterizado por la ausencia, la soledad y la tristeza, de ahí esa añoranza del tiempo precedente. Los recuerdos de los felices momentos de antaño alimentan la esperanza del sujeto lírico de regresar de nuevo al pasado, al origen. Esta concepción cíclica de la vida, del universo, impregna toda su obra. Según Miguel Casado:

[...] la memoria, amorosa o no, es siempre el rumbo al que dirigirse desde las carencias esenciales al presente; la espera reúne la doble cualidad de saberse estéril y de absorber todos los contenidos posibles del tiempo [...] *La desnuda espera* que no puede ser, inútilmente, sino del retorno al origen, más allá del origen³⁹⁵.

Nos encontramos ante un conjunto de quince composiciones poéticas, si bien una de ellas, la denominada TRES POEMAS, es tripartita. Algunas de las composiciones incluidas en este libro habían sido publicadas previamente en la revista malagueña *Caracola*, en la revista cordobesa *Cántico* y en la revista *Agora*³⁹⁶. El propio título del libro, *Poemas ancestrales*, nos remite al tiempo pasado,

³⁹⁵ Miguel Casado, "Deriva: sintaxis del deseo", *Bazar*, 2 (1995), p. 28.

³⁹⁶ Vicente Núñez publicó en la revista malagueña *Caracola* las siguientes composiciones que más tarde incluyó en *Poemas ancestrales*: CEMENTERIO MARINO (número 17 de *Caracola*, marzo de 1954), CRIPTA DE SAN LÁZARO (número 20, junio de 1954), PUESTA DE SOL (número 14, diciembre de 1953), ARIA TRISTE (números 60-61, octubre de 1957), ISLA (mayo de 1966), IN MEMORIAM (número 42, abril de 1956) y ANTE UNAS RUINAS (número 57, julio de 1957). Juan Manuel García Manzano, "Vicente

a épocas remotas, asociadas a la plenitud, al esplendor, a la gloria y a la felicidad, que contrastan con la decadencia presente, representada por las ruinas, los escombros, los cementerios y la soledad. Ahora el sujeto lírico intenta revivir aquellos instantes dichosos del pasado a través del recuerdo, de la memoria y de la palabra poética, de ahí el tono elegíaco y el poso de melancolía que se vislumbran en el poemario.

El amor, uno de los grandes temas de la poesía universal de todos los tiempos, vuelve a ser uno de los temas recurrentes del poeta ipagrense. Así se aprecia en los TRES POEMAS³⁹⁷ que constituyen un homenaje a su querido amigo Pablo García Baena y que aluden a las congojas del amante obstinado, a la ardiente pasión amorosa, a los vehementes deseos, al aroma del alma de la persona amada, a la unión del cuerpo y el alma en un solo destello. De una extremada belleza son los versos que expresan el sentimiento amoroso de una forma sincera y vibrante que recuerda los tonos de Lope de Vega y de sor Juana Inés de la Cruz:

Quando ayer me pediste que escribiera unos versos
de amor, para regalo de quien tú tanto amas,
sentí que no debía negarme a tu deseo,
pues con él me brindabas la ocasión, tal vez única,
de revelarte todo el que por ti yo escondo.
Y así, cuando en el pecho de tu dulce criatura
mis palabras estallen como encendidas rosas,

Núñez: notas biográficas”, *Bazar*, 2 (1995), pp. 98-100, afirma que en 1956 el escritor ipagrense envió a *Cántico* (números 11-12) la composición titulada POR UN ASA ETRUSCA. Asimismo, García Manzano sostiene que el poema LA CIUDAD, consagrado a Córdoba con motivo del Centenario de Ibn Hazm, se publicó en *Agora* en julio de 1964.

³⁹⁷ Vicente Núñez, “Cincuentenario de Cántico”, en *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, op. cit., p. 171, afirma que estos tres poemas dedicados a Pablo García Baena los compuso en el año 71 a petición de José Infante, que por aquellas fechas dirigía el Suplemento Literario del periódico malagueño *Sol de España* y que se hallaba preparando un número homenaje en torno a Pablo García. Según Vicente, esa solicitud coincidía con su “aterrada vuelta a la poesía, que de nuevo insistía en” tentarlo y torturarlo “con sus dardos de ascua y de mentiras”. Más tarde, esas tres composiciones poéticas pasarían a formar parte del libro *Poemas ancestrales*, que vio la luz en 1980.

yo no estaré del todo ausente a ese perfume.
Yo vibraré un instante tan cerca de vosotros
como de ti lo está, mientras viva, mi alma. (1-10, 92-93)

En RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA, hace referencia al amor que despierta de nuevo en mayo, al igual que sucedía en el poema LA PARROQUIA de *Los días terrestres*. Frente al pesimismo que caracteriza a buena parte de los poemas del libro que nos ocupa, esta composición cuenta con un acentuado tono optimista y se erige en un canto a la esperanza, al amor, a la vida. Ese canto se ve reforzado por la aliteración de vibrantes, que subrayan el estado de euforia y de júbilo del yo poético, provocado por el amor correspondido. El sujeto lírico es plenamente consciente de que aún no ha llegado la hora de su muerte y de que todavía podrá seguir disfrutando de la presencia de la persona amada, que lo colma de felicidad:

He aquí destronados los severos propósitos
bajo los cinamomos que crecen en la falda
ondulante y gredosa del castillo en ruinas,
pues mayo me acompaña por los campos aún húmedos
donde el amor despierta de nuevo a nuestro paso. [...]
El reloj ha sonado detrás del Soterraño
y un rumor en el césped sobrecoge mi alma.
Mas yo sé que esa hora todavía no es la nuestra,
y en el bosque fragante de tiernos pimpollares,
en las eras, los riscos y las rotas almenas,
mi corazón alerta continuará vagando
indiferente al mundo y al transcurso del tiempo,
bajo la escarapela triunfal de la esperanza. (1-24, 88)

Según se puede apreciar, el amor alimenta su esperanza y le da fuerzas para seguir viviendo en el presente, tiempo al que remiten la mayoría de los verbos que aparecen (*crecen, acompaña, despierta, sobrecoge, sé, es*). Asimismo, figura una

forma verbal en pretérito perfecto de indicativo, *ha sonado* (referida al reloj), que indica que esa acción concreta acaba de suceder; y una perífrasis verbal durativa que refleja la idea de continuidad de la situación actual, *continuará vagando* (referida al corazón). Los adjetivos son abundantes y expresan los matices de los sustantivos a los que acompañan, aportando precisión y belleza (*severos propósitos, falda ondulante y gredosa, campos aún húmedos, bosque fragante, tiernos pimpollos, rotas almenas, corazón alerta, indiferente* [referido a corazón], *escarapela triunfal*). Por otro lado, los períodos sintácticos suelen ser largos. Así, en el fragmento reproducido, la primera oración se extiende a lo largo de cinco versos (unidos mediante encabalgamientos los versos 1, 2 y 3, así como el 4 y el 5), y la tercera oración abarca seis versos, de los cuales solo el 4 y el 5 se encuentran unidos a través del encabalgamiento, mientras que el resto se encuentran separados por comas, que contribuyen a crear un ritmo más lento, para que el sujeto lírico se recree en el deleite del momento presente, en el goce del paisaje natural, en la esperanza a la que se aferra.

HIMNO³⁹⁸, que consta de nueve versos alejandrinos, canta al amor³⁹⁹. No obstante, en este caso, el tema del amor aparece vinculado al de la poesía⁴⁰⁰. De hecho, esta composición puede considerarse una reflexión metapoética y, al mismo tiempo, un esbozo de poética propia. Cuando llega la poesía a su vida, el sujeto lírico ya no puede concebir esta última sin ella, de la misma manera que, cuando

³⁹⁸ Juan Manuel Manzano, "Notas bio-bibliográficas", en Vicente Núñez, *Antología poética*, Málaga, Colección Puerta del Mar, XXXV, 1987, p. 125, asegura que este poema "parece ser el gozne que unirá su obra pasada con la presente, en la que resurge Vicente Núñez. Este poemario está compuesto de recuerdos y deseos".

³⁹⁹ Antonio Portela Lopa, "Vicente Núñez, un andaluz epicúreo", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, op. cit., p. 61, comenta que el amor logrado "conduce al ideal de armonía" y que el poema HIMNO constituye un ejemplo "de que no siempre el amor es fuente de amargura".

⁴⁰⁰ Elena Barroso, "Poesía y modernidad: aproximación a la poética de Vicente Núñez", *Bazar*, 2 (1995), p. 11, afirma que en el poema HIMNO el escritor ipagrense "establece ya la diferencia entre poesía-lenguaje, palabra vacía, hermana del silencio, y la que es voz hecha de carne, de vida. Vida que es amor. Poesía y amor hermanadas".

llega el amor a su vida, no será posible entender esta sin ese noble sentimiento. Por tanto, el amor y la poesía se hallan indisolublemente unidos a la vida del sujeto lírico desde el instante en que aparecen en ella. En este sentido, poesía y amor son sus dos grandes pasiones. Ahora bien, el acto de creación poética lo aparta del amor y de la persona amada. La poesía, a la que él llama “la Ramera”⁴⁰¹, le arrebató tiempo, lo mantiene esclavizado y lo aleja de la vida y de la persona amada⁴⁰². Esta idea, que se vislumbra por primera vez en este poema, será una constante en la obra del poeta de Aguilar de la Frontera, sobre todo, a partir de *Ocaso en Poley*:

¿Cómo he dilapidado tanto afán, amor mío?
¿Por qué tejí poemas en días ya lejanos
pudriendo de silencio mi voz? La insomne palia
de Penélope astuta cada vez me alejaba
más y más de lo único que importaba a mi vida.
Y cuando al fin llegaste arrasándolo todo,
verso de carne mío más hondo que el ensueño,
un himno de hermosura nos fundió para siempre
en la doble y perfecta mudez de la armonía. (1-9, 94)

⁴⁰¹ Será en la composición denominada LA POESÍA, de *Ocaso en Poley*, cuando Núñez utilice por primera vez el término “Ramera” para referirse a la poesía. Olvido García Valdés, “Con Vicente Núñez”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 48, plasma esta concepción del escritor ipagrense de la poesía como ramera: “la poesía me hizo mucho daño. Yo que lo esperaba todo de ella en esa época, era al revés, lo poco que pude tener me lo robó todo. La ramera [...] La sensación de robo que a mí me produjo el encontronazo con la poesía, de robo, de haberme timado la poesía en lo mío”. Miguel Casado, “El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)”, en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, *op. cit.*, p. 75, recoge los motivos por los que Núñez llama ramera a la poesía: “¿Por qué la llamo de esa forma? Tanto empeño en arrastrar lo puro hacia el contubernio no tiene más que ese nombre, Ramera; arrastrar la verdad de la vida, sosegada y arcaica y antigua, hacia el terror y el horror de la literatura, de la sintaxis, me parece que es un latrocinio propio de una señora macabra. Me arrebató de mis lares y de mi patio y de mi oficio, de mis vinos, de mi pureza, me llevó al contubernio de la literatura, al comercio de la palabra”.

⁴⁰² Miguel Casado, “El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)”, en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, *op. cit.*, p. 74, reproduce una interesante declaración del escritor de Poley a propósito del amor, del habla y del silencio que nos hace pensar que, mientras ha estado enamorado, ha permanecido en silencio y solo, cuando el amor lo ha abandonado, se ha consagrado a la creación poética: “he llegado a la conclusión de que el habla es muy celosa de casi todo, hasta del amor. Porque yo, cuando he amado, no he hablado, no he dicho ni esto, y ahora no paro de hablar, que es lo que me choca; un hombre que habla no vale un duro”.

El carácter negativo y pesimista de los cinco primeros versos (manifestado a través de términos y expresiones como *he dilapidado tanto afán, pudriendo de silencio mi voz y me alejaba más y más de lo único que importaba a mi vida*) contrasta con el optimismo que se desprende de los cuatro versos finales (*cuando al fin llegaste, verso de carne mío más hondo que el ensueño, himno de hermosura, doble y perfecta mudez de la armonía*). La composición se cierra con la palabra *armonía*, que Núñez desea destacar colocándola como broche final. Esa armonía es la que persigue y anhela. El yo poético lanza una serie de interrogaciones retóricas que no hallarán respuesta, pero que logran centrar la atención en su contenido. Los encabalgamientos (entre los versos 2, 3, 4 y 5, y 8 y 9) van ligando unos versos a otros, dibujando la cadena que ata al sujeto lírico tanto a la poesía como al amor y a la persona amada. La musicalidad adquiere una gran relevancia. Esta se logra mediante las aliteraciones (principalmente de vibrantes, que remiten a la fuerza de la Ramera y del amor, y de sibilantes, que evocan el silencio al que lo somete la poesía), y por medio de la regularidad del alejandrino (dividido en hemistiquios simétricos de 7 + 7 sílabas). A propósito de HIMNO, Francisco Chica asegura que, a través del mismo, el escritor de Poley manifiesta la imposibilidad de la palabra poética de “dar cuenta del verdadero alcance de una experiencia amorosa que se sabe condenada al fracaso, o al menos a andar por territorios poco transitados por la mayoría”⁴⁰³.

Con respecto a la relación existente entre amor y poesía en los versos del escritor ipagrense, Juana Castro comenta que:

[...] en la obra de Vicente Núñez hay una tensión entre escritura y vida, y más concretamente entre amor y poesía. A lo que “la letra” de la poesía de Vicente

⁴⁰³ Francisco Chica, “De la norma y de sus desviaciones: la ciudad en llamas de Vicente Núñez”, *Bazar*, 2 (1995), p. 21.

Núñez aspira es a la plenitud amorosa, no a la expresión poética [...] Claro que en esa aspiración está siempre presente la conciencia de su imposibilidad, que es lo que engendra la tensión, y la tensión creativa⁴⁰⁴.

Esa tensión entre escritura y vida, entre poesía y amor, entre voz y silencio, se manifiesta de una forma bastante nítida en el poema HIMNO mediante la combinación de sibilantes (*poemas, días, lejanos, silencio, insomne, astuta, más, llegaste, ensueño*, entre otros ejemplos), que remiten al silencio, a la mudez, a la no vida; y de vibrantes (*amor, pudriendo, importaba, carne, perfecta, armonía*, entre otros), que hacen pensar en el estruendo, el ruido, la voz, el canto himnico, la vida, la plenitud amorosa. A lo largo de dicho poema, asistimos a una pugna entre ambos tipos de sonidos, reflejo de esa tensión a la que hemos hecho referencia. Además, hay varias palabras en las que coexisten los dos tipos de sonidos: *arrasándolo, verso, hermosura y siempre*. Y es que, como hemos apuntado anteriormente, desde el instante en que el amor y la poesía llegan a la vida del sujeto lírico, esa tensión va a ser una constante que se va a plasmar en múltiples composiciones poéticas.

En opinión de Juana Castro, “el argumento de la poesía de Vicente Núñez es la historia de esa tensión, que se mantiene a lo largo de los años y a lo largo de los libros”⁴⁰⁵. Dicha tensión se percibe con más nitidez en los poemas breves y, de un modo especial, en la primera época. A su juicio, el poeta “renuncia, consciente y dolorosamente, a la presencia del amor, porque sabe que solo así es posible salvarlo: solo así puede salvarse, renunciando a la vida”⁴⁰⁶. Y es que, como asegura la escritora cordobesa, él era plenamente consciente de que “solo desde esa soledad libremente elegida es posible crear”⁴⁰⁷. Ahora bien, en palabras de Castro,

⁴⁰⁴ Juana Castro, presentación a Vicente Núñez, *El fulgor de los días*, Córdoba, CajaSur, 2002, p. 5.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*

⁴⁰⁶ *Ibíd.*

⁴⁰⁷ *Id.*, p. 6.

“la poesía y los libros son representación del fracaso. Pero es ese fracaso lo que erige y sustenta la creación”⁴⁰⁸.

Una especial atención merece el poema denominado ARIA TRISTE, homenaje a Juan Ramón Jiménez, cuya influencia es más que evidente desde el propio título⁴⁰⁹. Se trata de una composición de 24 versos alejandrinos (el verso por excelencia de la poesía modernista y el predilecto de Juan Ramón en esta fase de su trayectoria: *Elejías, La soledad sonora, Poemas májicos y dolientes...*), divididos en hemistiquios de 7 + 7, distribuidos en seis estrofas de cuatro versos cada una carentes de rima. No obstante, el esquema simétrico de las estrofas y el empleo exclusivo del alejandrino dotan al poema de una dulce musicalidad y lo impregnan de una nostálgica melodía, haciendo honor al propio título, ARIA TRISTE, que nos remite a una pieza musical creada para ser cantada por una voz solista y sin coro, cuya tristeza proviene de la ausencia de la persona amada.

A propósito de la musicalidad, no debemos olvidar que, en la poesía juanramoniana, se halla presente la idea de la música como la manifestación artística superior, una concepción proveniente de Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, así como de las concepciones de Mallarmé, Verlaine y Darío acerca de la poesía como hermana de la música; en este sentido, poesía y música se conciben, según Margarit, “como una experiencia inefable del espíritu en su búsqueda de la trascendencia, concepción a la que no han podido permanecer ajenos ni filósofos tan actuales y desgarrados como Cioran”, lo que conduce a “la creencia en un tipo de belleza superior que lleva en sí misma la comunión mística con el universo a través de la naturaleza”⁴¹⁰. También Aurora Luque incide en la relevancia de la

⁴⁰⁸ *Id.*, p. 7.

⁴⁰⁹ Véase Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes*, ed. Antonio Piedra, Madrid, Visor, 2010. Esta obra del poeta de Moguer fue publicada por primera vez en 1903 y se caracteriza por sus tintes modernistas.

⁴¹⁰ Joan Margarit, prólogo a Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora*, Madrid, Visor, 2007, p. 15.

musicalidad en la poesía del vate de Moguer y asegura que “los miles de versos juanramonianos son notas musicales sueltas, llamadas casi eléctricas a nuestra capacidad de embeleso, de absorción, de paladeo profundo, de descubrimiento”⁴¹¹. Juan Ramón Jiménez y Vicente Núñez comparten esa pasión por la musicalidad de la poesía, en la medida en que la música es una manifestación artística sublime, esa búsqueda infatigable de la perfección y de la belleza. En *ARIA TRISTE*, se plasma la no asistencia a una cita amorosa nocturna en otoño:

Antes de que se cierre la cancela y el faro
rasgue con su guadaña el estor de la tarde,
hay un jazmín sombrío que aguarda unas pisadas
entre la celosía otoñal de una cita. (1-4, 86)

El verso 15 de este poema, *Tras el balcón abierto hay un libro, unas flores...*, nos trae a la mente la tercera y última estrofa del poema XII de *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez: “Por el balcón abierto entra una vaga brisa, / los muebles tienen un melancólico brillo... / Hay, para regocijo de mi triste sonrisa, / una rama de acacia sobre un libro amarillo” (9-12, 49).⁴¹² Ambos poetas comparten esa imagen del balcón abierto que deja entrever un libro y unas flores, que en el caso concreto del poeta de Moguer se representan mediante una rama de acacia. Ese libro y esas flores son la muestra palpable de que hay una presencia humana tras ese balcón abierto. Tanto los libros como las flores, y los elementos de la naturaleza en general, gozan de una especial relevancia en la obra poética de los dos vates mencionados. No en vano los dos convierten los libros (y el acto de la propia creación poética) en sus eternos compañeros de viaje. Además, los dos recurren a la naturaleza como testigo de sus encuentros amorosos y, a menudo, esta es un fiel reflejo del estado

⁴¹¹ Aurora Luque, prólogo a Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes*, Madrid, Visor, 2010, p. 21.

⁴¹² Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora*, ed. Antonio Piedra, Madrid, Visor, 2007.

anímico del sujeto lírico. Del mismo modo, el otoño, el jazmín, los rosales y la luna llena, que hacen su aparición en el poema que nos ocupa, son frecuentes en la creación literaria, particularmente en la fase simbólico-modernista, de Juan Ramón Jiménez.

La ausencia de la persona amada en ARIA TRISTE deja al yo poético sumido en la soledad, la tristeza, la nostalgia y la melancolía (que es precisamente un rasgo genuino del poemario *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez). El paisaje, descrito con sensibilidad de pintor impresionista, se hace partícipe de los sentimientos del sujeto lírico, se funde con él y refleja su estado de ánimo y sus emociones, al igual que sucede en la poesía juanramoniana. El jazmín sombrío *que aguarda unas pisadas*, la niebla, la red de los silencios, el áspero geranio, la luna llena, la ruda y pavorosa soledad de las olas, el mar vacío y la playa desierta evocan esa sensación de soledad que impregna todo el poema y que se hace palpable en los versos finales, en los que la aliteración de sibilantes, constante a lo largo de toda la composición, nos remite al silencio, a la “soledad sonora”, que reina en una noche marcada por la ausencia de la persona amada:

Y una noche, a las doce... La terraza era un friso
de espaldas y organdíes que agitaba la música.
Y el mar siguió vacío, y la playa desierta,
y no se oyeron pasos, y no vino a la cita. (21-24, 87)

Ahora bien, aunque el amor está presente en este poemario, no ocupa un lugar tan relevante como el que tenía en *Los días terrestres*. Junto al amor, figuran las alusiones a la vida. Así, en el poema ISLA, que constituye un homenaje al Duque de Rivas, el sujeto lírico hace referencia al *pedestal de la vida* (8, 89) y afirma: *Porque rema ahí la vida, y sus cadenas / cantan sobre las olas / que no estamos*

perdidos (50-52, 91). En EL TAPIZ, sostiene que la vida fue enorme y en LA CIUDAD confiesa que *Todo proclama el lleno de la vida* (27, 113), invita a disfrutar de la vida en soledad (*Toma entonces la vida / bajo esa clara sombra de la fuente: / nadie vendrá contigo a compartirla / si no es el viento suavemente airado*, 33-36, 113) y habla de *la esclavitud preciosa de la vida* (57, 114). A propósito de la soledad, en la que se incide en varios poemas (ARIA TRISTE, ISLA, POR UN ASA ETRUSCA, ANTE UNAS RUINAS, EN UN MOLINO ÁRABE y LA CIUDAD), el silencio se acaba convirtiendo en el único compañero de viaje del sujeto lírico, pues, como reza la composición LA CIUDAD, *solo el silencio, como un perro hambriento, / sus pasos con los tuyos acompasa* (51-52, 113).

Del mismo modo, la muerte va a desempeñar un rol esencial en esta colección de poemas. En la composición denominada IN MEMORIAM⁴¹³, el sujeto lírico apela directamente a Ronda y, aparte de mencionar el amor de su vida y los patíbulos del amor, hace alusión al *hachón del incendio y la muerte* y al *águila neutra de amor y muerte* que lo encadena a dicha localidad malagueña, población en la que realizó el servicio militar y en la que creció su admiración por Rilke. Según apunta Juan Manuel García Manzano, en el poema mencionado, Vicente Núñez plasma “un leve impulso de suicidio” que, en un arrebato, lo llevó a arrojarse “por el pequeño barranco que separa el primer Batallón del segundo y fue recogido con algunas erosiones y contusiones”⁴¹⁴:

Cuando alcancé un tiempo el planeta, Ronda,
era mi corazón igual a una joven grosella con su cofia de días

⁴¹³ Miguel Casado, “El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)”, en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, op. cit., p. 73, comenta que el poeta ipagrense le confesó que escribió el poema RONDA IN MEMORIAM durante su etapa de la mili en el Hotel Victoria de Ronda (donde se instalaba de sábado a lunes), en la misma habitación y en el mismo buró de Rainer Maria Rilke. Este último había estado allí dos meses y medio en 1912.

⁴¹⁴ Juan Manuel Manzano, “Vicente Núñez: notas biográficas”, *Bazar*, 2 (1995), p. 98.

que suspiró temiendo la llamada del Tajo;
así, imperiosa, la voz a su servicio,
a tan temprana edad, me reclamaba. (1-5, 95)

El propio Vicente Núñez le relató a Miguel Casado en una entrevista ese episodio referido al gran salto que dio y del que dejó constancia en el poema que nos ocupa:

Es cuando yo di el salto de doce metros, que consideraron los compañeros que había volado; me abroché el cinturón del mono, hasta conseguir una cintura como la de Escarlata O'Hara, y salté; y Barral decía: "ha volado", y otros: "no, no es volar, es que es un saltarín". Yo creo que conseguí volar con Debussy⁴¹⁵.

La composición denominada ISLA refleja la muerte, la no vida, como término sinónimo de la creación poética. La vida y la poesía son dos conceptos que se oponen, debido a su dimensión irreconciliable⁴¹⁶. Una vez más, la poesía, "la Ramera", lo aparta de la vida, lo esclaviza y lo condena a la absoluta soledad, al acto de la escritura, de la que, a pesar de sus intentos, no logrará apartarse durante el resto de su vida, pues, al haber nacido con ese don, se sabe predestinado a ella:

Haber cantado un día por encima de todo,
la voz atenorada como aquí debe oírse,
cuna y designios convirtiendo en otra
soledad y avaricia, [...]
cobrando con aplauso o afecto compasivo
la fuente de las lágrimas,
el precio de la muerte. (14-24, 89-90)

⁴¹⁵ Palabras de Vicente Núñez reproducidas por Miguel Casado, "El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, op. cit., pp. 73-74.

⁴¹⁶ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 117, recoge estas ideas: "la morte, la dimensione del non vivere, diviene sinonimo esplicito di creazione poetica"; "Vita e poesia sono due concetti che si oppongo, due dimensioni inconciliabili".

El paso del tiempo, que es inevitable y que desempeñaba un papel esencial en *Los días terrestres*, parece obsesionar al yo poético en varias composiciones. Este es el caso de RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA, pues sostiene: *mi corazón alerta continuará vagando / indiferente al mundo y al transcurso del tiempo, / bajo la escarapela triunfal de la esperanza* (22-24, 88). En ISLA, se refiere a un sentimiento noble que el tiempo desmorona (28, 90); mientras que en ANTE UNAS RUINAS afirma lo siguiente: *Y de aquella mañana, alto sillar del tiempo, / perdura solo, incorruptiblemente, / mi noche a solas, mi temblor sin tumba* (15-17, 99). Marina Bianchi, defensora del tiempo como protagonista del libro, incide en la esperanza de un retorno al pasado a través del recuerdo, pero, al mismo tiempo, el constante e implacable fluir del tiempo avvicina siempre el momento final⁴¹⁷. A juicio de Noelia Barberá, en este poemario, el paso del tiempo:

[...] supone, además de la esperanza en el retorno del pasado, de todo aquello que está en vías de volver, una angustia propia del tópico clásico “fugit irreparabile tempus”: fluir temporal como origen de la agonía, a pesar de que todo se acaba, que el destino es un tren que nunca espera y cuyo curso es imparabile. La muerte se convierte, así, en punto de término al que nos aboca el irrefutable azar, donde se conjuntan causalidad y casualidad⁴¹⁸.

Por otro lado, conviene aludir a la presencia de la figura del ángel en *Puesta DE SOL*. Tal y como apunta Luis Antonio de Villena, el ángel es el símbolo básico de *Cántico* y representa “la culminación de toda realidad, la cifra pura de cada cosa, su arquetipo. Y es, además, símbolo particular de la belleza, de la perfección, de un

⁴¹⁷ *Id.*, p. 118.

⁴¹⁸ Noelia Barberá, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 87-88.

ideal lejano y estético, religioso también, y aún, de la beldad moceril y ambigua...”⁴¹⁹
También para Juan Lamillar, el ángel, figura muy de Rilke, uno de los poetas predilectos de Núñez, es imagen de la poesía; a su juicio, “Vicente Núñez es de los poetas que conciben su tarea no como un don sino como un mandato”, de ahí que su poética insista constantemente “en la lucha Poesía/Vida, como si fuera un Jacob ipagrense en lucha constante con el ángel”⁴²⁰:

“Ángeles son, y no contadas naves”.
Y cuando lo decías,
sin ese esfuerzo que inutiliza el recuerdo,
un pecho tierno me brotó de repente:
ángeles son, dejados a su avío;
en tanto que de gozo se me apiñó la dicha. (8-13, 85)

El escritor ipagrense profesaba una profunda admiración a Santa Teresa de Jesús, a la que consideraba “la Gloria Swanson de su época”⁴²¹, como le confesó a Olvido García Valdés en una entrevista. Buena muestra de ello es la extensa composición que le dedica, A SANTA TERESA, en la que le rinde un sentido homenaje. El sujeto lírico la concibe como una figura maternal, que le inspira ternura y que le hace reflexionar sobre su conducta. El poeta toma a la santa como referente antitético de su situación, pues constituye un ejemplo de superación frente a las circunstancias adversas y precisamente ese ejemplo es el que le hace descubrir *su limitado cielo y su vileza*:

Madre que así te veo,
madre en quien me compruebo

⁴¹⁹ Luis Antonio de Villena, introducción a Pablo García Baena, *Poesía completa (1940-2008)*, Madrid, Visor, 2008, p. 14.

⁴²⁰ Juan Lamillar, “Las sílabas del mundo”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta y sofista, op. cit.*, p. 123.

⁴²¹ Olvido García Valdés, “Con Vicente Núñez”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 56.

igual que el parricida que, en la luna fulmínea
de su puñal, descubre
su limitado cielo y su vileza. (22-26, 102-103)⁴²²

Insiste en su condición de santidad, que permite mantener su cuerpo y su aroma intactos a pesar del transcurso de los siglos, impidiendo de ese modo la putrefacción de su carne (el aroma simboliza la identidad de los seres, su esencia, y permite reconocerlos). A esa conservación del cuerpo de los santos pese al tiempo transcurrido también alude Rilke en *El libro de horas*: “Hace trescientos años que allí yacen, / y sus cuerpos no tienen corrupción”⁴²³. Aunque los santos sean seres de carne y hueso, tienen que ver con la eternidad por su conservación intacta pese al paso del tiempo. Dicho de otro modo, la muerte hermana a los santos y a los humanos, pero la no destrucción de sus cuerpos tras su fallecimiento los vincula a la divinidad:

En el tesón diario que, nocturno,
otro cíngulo ajusta a tu fragancia,
hábito de una pieza que se ciñe
como un olor de flores misturadas,
no hay otra carne que la de esos cuerpos
talares, triunfalmente
sumisos a incambiable desnudez, que no alteran
los desencadenados disfraces de la tumba (50-57, 103-104)

El deseo del sujeto lírico de fundirse con la naturaleza, que representa la plenitud, la pureza, la belleza, la eternidad y la perfección, y que ya encontrábamos

⁴²² Aunque las referencias a la luna y el puñal evocan contextos lorquianos, los versos “en la luna fulmínea / de su puñal” recuerdan mayormente a Miguel Hernández: “Un carnívoro cuchillo, / de ala dulce y homicida... / Rayo de metal crispado / fulgentemente caído...” (1-6, 73), en Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, ed. José María Balcels, Madrid, Sial, 2002.

⁴²³ Rainer Maria Rilke, *El libro de horas*, ed. Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, Hiperión, 2007, p. 143.

desde *Elegía a un amigo muerto*, también figura en esta obra y se vislumbra en algunos versos de RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA. En este caso, el yo poético se dirige a la persona amada con un imperativo, *mira*, para exhortarla a contemplar el paisaje natural y, mediante la primera persona del plural del futuro de indicativo, expresa la certeza de que algún día permanecerán eternamente bajo aquellos olivares. La expresión *oculta ventura* remite a los misterios que encierra la naturaleza, ligada a la felicidad. La regularidad del alejandrino, así como las aliteraciones (principalmente de vibrantes, nasales y sibilantes) proporcionan musicalidad, y la extensión del verso le brinda la posibilidad de recrearse en la descripción del paisaje natural con el que anhela fusionarse algún día:

Mira el hondo camino que baja al Aceituno,
Cortijo-Rey, la azuda, las salinas, el río...:
un día para siempre hacia allí nos iremos
y entre los olivares y su oculta ventura. (10-13, 88)

Vicente Núñez abandona los recuerdos de la etapa de la infancia y de la adolescencia⁴²⁴, así como las referencias a miembros de su familia en esta obra poética, en la que se aprecia un cambio radical con respecto a *Los días terrestres*, sobre todo por la escenografía y el tono un tanto románticos, así como por el incremento de la complejidad de las composiciones, aspecto este último en el que ahondaremos más adelante. Dicho cambio se hace patente en poemas como CEMENTERIO MARINO⁴²⁵ (*El alto cementerio por las ruinas virgen*, 1, 83; *Nichos de allí*,

⁴²⁴ Tan solo en el poema POR UN ASA ETRUSCA figuran unos versos que evocan la infancia y la figura materna. De hecho, el niño al que se hace referencia podría tratarse del propio Vicente Núñez y la madre bien podría ser la suya: "El niño sigue en su camerín, / el frontal ya está tendido en la baranda / y la madre ha comenzado una nueva toquilla. / ¿Veré yo la mano? ¿Y es la misma de entonces?" (27-30, 98).

⁴²⁵ *Cementerio marino* es el título de un libro de Paul Valéry (*Cimetière marin*, 1920), autor al que Núñez admiraba profundamente y cuya impronta en la obra del ipagrense es más que evidente.

corolas, frutas casi, 8, 83), *CRIPTA DE SAN LÁZARO (una seda es la lepra de los gusanos más tibios*, 7, 84), *ANTE UNAS RUINAS (en el descenso sepulcral de ornamentos*, 7, 99; *rondando irán sus grietas: las tumbas que no usaron*, 14, 99) y *EN UN MOLINO ÁRABE*⁴²⁶ (*sobre el escombros que enguirnalda el Betis*, 4, 106; *un canon de amargura semejante a la tuya*, 11, 106).

En este sentido, la presencia de cementerios, ruinas, nichos, criptas, huesos, tumbas, escombros, entre otros, nos remiten a la poesía romántica, en la que todos los elementos mencionados, que crean un ambiente tétrico y lúgubre y desprenden un halo de misterio, cobran una especial relevancia. Marina Bianchi comenta que el paisaje agreste, los elementos misteriosos y los escenarios deshabitados, macabros y silenciosos simbolizan la fatal suerte del hombre y la inconsistencia de la felicidad⁴²⁷. Del mismo modo, la crítica italiana destaca las numerosas referencias a elementos y lugares sacros, tales como la presencia de ángeles y santos, el cementerio, la cripta de San Lázaro y la iglesia del Soterraño, que nos reconducen a la visión cristiana de la muerte, a la alentadora esperanza de la resurrección⁴²⁸.

El esplendor y la gloria del pasado contrastan con la decadencia del presente⁴²⁹, representada por las ruinas y el escombros, como puede apreciarse en la

⁴²⁶ En el poema *EL MOLINO ÁRABE*, se aprecia la influencia del grupo *Cántico*. Del mismo modo, se detectan ciertas semejanzas en el tono a las ruinas de la orilla del Guadalquivir de Góngora y las cantadas por Núñez: "Desde el rango que impuso a ti aquel siglo / cuya informe tarea / hoy nos levanta indemnes / sobre el escombros que enguirnalda el Betis, / piedra y dominio, poderoso río, / vencidos ante ti, te mortifican" (1-6, 106).

⁴²⁷ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 118.

⁴²⁸ *Id.*, p. 119.

⁴²⁹ Véase Giacomo Leopardi, *Poesías*, trad. Miguel Romero Martínez e introd. Gabriele Morelli, Sevilla, Renacimiento, 2013. Al igual que Vicente Núñez, el poeta de Recanati también expresa ese contraste entre pasado glorioso y presente decadente. Así, en su poema *A Italia* exclama: "[...] que ayer señora fuiste y sierva ahora. / ¿Quién de ti habla o escribe / que, al recordarte grande y vencedora, / no diga: lo fue todo y muerta vive?" (24-27, 108). Del mismo modo, en su bella composición *La retama o la flor del desierto*, en la que alude al Vesubio, plasma la grandeza pasada frente a la decadencia actual: "[...] Estos campos / cubiertos de cenizas, sepultados / bajo la pétreo lava, / que resuena al hollarla el peregrino, / y donde se retuerce el sol y anida / la serpiente y por donde / a su oculto cubil torna el conejo, / fueron alegres villas y heredades; / se doraron de espigas; pastó en ellos / el ganado mugiente; / fueron también jardines y palacios, / del ocio del potente /

composición denominada EN UN MOLINO ÁRABE. El uso del imperativo *mira* remite al tiempo presente (al aquí y al ahora), mientras que la carga deíctica del demostrativo *aquel*, referido a *siglo*, conduce al pasado. El esplendor y la gloria de antaño han acabado por convertirse en escombros y destrucción. La brevedad del verso heptasílabo, que agiliza el ritmo (y aún más gracias a los encabalgamientos), simboliza la fugacidad del paso del tiempo, que conduce irremediabilmente a la decadencia, a la finitud de la belleza:

Y, escombros de ti mismo,
mira perdidos, desde
un extremo a otro extremo,
la gloria de aquel siglo
y el día que la cantas,
canto tú de ninguno. (59-64, 108)

El poema ANTE UNAS RUINAS⁴³⁰, de carácter marcadamente reflexivo, también aborda el motivo de las ruinas vinculadas a la muerte. De hecho, en este caso, al igual que EN UN MOLINO ÁRABE, las ruinas se erigen en imagen de la muerte, de la decadencia, de la destrucción⁴³¹:

gratos retiros, y también ciudades / famosas que la lava de ese monte, / fulminada a torrentes por su boca, / con sus personas abrasó en segundos. / Todo ahora es ruina [...]" (17-33, 230).

⁴³⁰ Juan Antonio González Iglesias, "Felizmente romano: Vicente Núñez", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, op. cit., pp. 15-16, asegura que el tema de las ruinas figura en toda la obra de Vicente Núñez, pero sobre todo en el poema ANTE UNAS RUINAS. En su opinión, aunque no se diga de una manera explícita, se trata de ruinas romanas, pues se hace alusión a "las oscuras gradas" y "La ortiga, la columna y el llanto". Además, esta composición está inspirada en la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, cuya sintaxis latinizante se vislumbra también en la composición del poeta ipagrense. Tras Itálica, se halla Roma. Las ruinas, que perduran sin Roma, representan la estabilidad.

⁴³¹ Así puede verse en Francisco de Quevedo, particularmente en el soneto titulado *A Roma sepultada en sus ruinas*, en *Antología poética*, op. cit., en el que las ruinas funcionan como imagen de la decadencia y de la destrucción presente frente al esplendor pasado; en este caso en concreto, recurre a los términos "cadáver" y "tumba" para reflejar esa decadencia, provocada por el inexorable paso del tiempo: "Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas: / cadáver son las que ostentó murallas, / y tumba de sí propio el Aventino [...]" ¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura" (1-14, 211-212). Asimismo, Juan Ramón Jiménez, en el poema XXX de *La soledad sonora*, op. cit.,

Salir de ningún sitio
requeriría de nuevo la muerte de otros muchos.
Pero en la tierra yacen sus estelas,
su corazón perdura,
su muerte ha sacudido idénticas ruinas. (56-60, 101)

Con respecto a las ruinas, muy poetizadas por los miembros del grupo *Cántico*⁴³², cabe destacar que desempeñan un papel esencial en este poemario. No en vano están presentes en varias composiciones: CEMENTERIO MARINO (*El alto cementerio por las ruinas virgen*, 1, 83); RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA (*bajo los cinamomos que crecen en la falda / ondulante y gredosa del castillo en ruinas*, 2-3, 88); ANTE UNAS RUINAS (*Si entre vosotras yo permaneciera / solamente un instante, ruinas, en la noche*, 1-2, 99; *su muerte ha sacudido idénticas ruinas*, 60, 101); y EN UN MOLINO ÁRABE, en este caso bajo la apariencia de escombros (*hoy nos levanta indemnes / sobre el escombro que enguinalda el Betis*, 3-4, 106; *Inútil es entonces encararse / a lo que, como restos, / permanece invencible*, 25-27, 107; *Y, escombro de ti mismo, / mira perdidos, desde / un extremo a otro extremo*, 59-61, 108). En opinión de María D. Martos Pérez, las ruinas de la poesía de Núñez son “símbolo de la fragilidad de toda empresa humana” y se erigen “en “canon de amargura”

compuesto bajo la inspiración de la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, aborda las ruinas como símbolo de abandono, ausencia, tristeza, olvido, soledad. De nuevo se establece el contraste entre pasado alegre y presente triste: “La casa abandonada del remanso del río, / nido de ausencia entre ruinas otoñales, / frente al ocaso de oro se entibia lo vacío / y en una fiesta triste enciende sus cristales [...] ... En aquel tiempo en que eras paraíso de alegría / y de amor, arrullado por aguas y verdores, / casa vieja y sin alma, ¡oh, cómo se vería / caer la tarde de oro desde tus miradores!” (1-12, 67).

⁴³² Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., p. 93, recuerdan que los poetas de *Cántico* cantan “las maravillas y glorias de una ciudad que vive de las ruinas de su pasado, del esplendor de sus ruinas seculares y milenarias [...] Las ruinas facilitan la huida hacia el ensueño, la imaginación de una historia oculta bajo el suelo que pisan a diario”.

instituido por el engaño de una perdurabilidad cifrada en la búsqueda de una belleza siempre abocada a la finitud”⁴³³.

El motivo de las ruinas, que comienza en la Antigüedad latina, es un tópico frecuente en la poesía del Siglo de Oro que prolonga esa larga tradición hasta la poesía contemporánea⁴³⁴ (desde el Grupo poético del 27 a los poetas de inicios del siglo XXI). Esas ruinas vienen a ser un reflejo del estado anímico actual y de la vida presente del sujeto lírico, marcada por la soledad, la tristeza, la ausencia del amor y de la persona amada, la decadencia y la destrucción. Dicha identificación se vislumbra con bastante nitidez en los siguientes versos de la composición ANTE UNAS RUINAS: *Como lo vais cantando, / sin mí, que sobrevivo sin corazón, oh piedras*, 61-62, 101. En este sentido, coincidimos con S. B. Vranich en que “el poeta emplea el tema de las ruinas como pretexto para una reflexión personal: las ruinas aparecen como fondo e incentivo para el comentario o análisis de sentimientos personales”⁴³⁵. Además, el tema de las ruinas se encuentra estrechamente vinculado al sentimiento amoroso, en la medida en que, como recuerda José María Ferri Coll a propósito del soneto *Superbi colli* de Castiglione, “busca el poeta el consuelo a sus desdichas en la contemplación de las ruinas”⁴³⁶. Ante esa situación personal de desolación y de decadencia en que se halla inmerso el sujeto lírico, solo le queda como tabla de salvación el retorno al pasado dichoso mediante la memoria, el recuerdo y la palabra

⁴³³ María D. Martos Pérez, *Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2008, p. 50.

⁴³⁴ Cernuda, Aleixandre, F. Brines, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Jaime Gil de Biedma, M. Álvarez Ortega y R. Guillén, entre otros muchos, se sentirán fascinados por el *topos* de las ruinas y lo cultivarán en su poesía. En el caso concreto de Ricardo Molina, tanto en *Elegías de Sandua* (1940) como en *Elegía de Medina Azahara* (1957), recreó con gran maestría el motivo de las ruinas y, en algunas ocasiones, lo vinculó al tópico del *carpe diem* (en composiciones como *Mientras tierna mejilla...* y *Cuán silencioso reino...*), exaltando el goce de la belleza frente a la amargura que suscita la conciencia de su fugacidad.

⁴³⁵ S. B. Vranich, *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro. Antología*, Esquíu, El Ferrol, 1981, pp. 19-20.

⁴³⁶ José María Ferri Coll, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Alicante, 1995, p. 30.

poética. Esta última vencerá el paso del tiempo y logrará la eternidad. Tal y como apunta Pedro Ruiz:

Los edificios, convertidos en ruinas, “imagen de la muerte”, atraviesan el tiempo acusando sus huellas, sometidos a la temporalidad. Los libros, en cambio, perduran más que las pirámides, por lo que la escritura queda indisolublemente unida al discurso de la memoria, como realización del mismo, con la consiguiente revisión del papel del artista, sujeto de la melancolía, pero también artífice de su superación⁴³⁷.

Directamente relacionado con la decadencia presente frente a la plenitud pasada se halla el poema POR UN ASA ETRUSCA, en el que se rememoran los momentos de esplendor, gloria, trofeos, sobre los que el inexorable paso del tiempo ha ejercido un poder devastador. De hecho, el asa etrusca que se conserva viene a desempeñar un papel similar a las ruinas y los escombros en las composiciones mencionadas previamente:

A los que tú ofreciste como un hocico dulce tu verdín
goteante
la marea de los días arruinó.
Los ojos apagados, en la noche de fiestas,
a guerreros y antorchas nivelabas de vino
y de ardor oloroso. (8-12, 97)

El asa (*destrozada y ausente*) lleva al sujeto lírico a reflexionar sobre su situación actual, marcada por la soledad, una soledad (término que se repite en dos ocasiones para hacer hincapié en esa sensación solitaria de abandono y desamparo) que ya intuyó desde el pasado:

⁴³⁷ Pedro Ruiz Pérez, “El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía”, en *La elegía, op. cit.*, pp. 350-351.

yo, que levanté mi tienda de amor entre animales
y supe luego oír en la soledad mi soledad venidera,
a tu vientre me abrazo como a un arca. (15-17, 97)

Ahora se aferra a su recuerdo, como a su propia vida, esperando de nuevo el retorno al origen, pues el futuro es una proyección del pasado que fue: *Y sólo yo te espero con el pudor de las viejas heridas, / las de entonces y éstas que no puedo colgarme*, 35-26, 98. Tampoco falta en esta composición la referencia a la poesía, que lo ha apartado de la vida, del amor, ocasionándole sufrimiento y dolor:

Y sólo yo he sabido. Por mi culpa, sí, por ella;
donde una lengua débil se apaga desde siempre,
donde falta ese engarce, un cingulo de fuego,
ese ángulo absorto,
ese miembro amputado que duele en el remoto tiempo. (37-41, 98)

Al igual que el asa, que alcanza la categoría de una figura divina, al referirse a ella como *celestial presencia* y al aparecer como nombre propio casi al final del poema, el yo poético conserva la esperanza de vencer a la muerte y al paso del tiempo. El empleo del futuro de indicativo (*no habré muerto*) expresa la certeza del triunfo en los tiempos venideros, la resurrección, la vida más allá de la muerte:

Tu celestial presencia, Asa, suma hoy mi vida;
y la mano que en sueños te dejó entre mortales
rondará mi corazón.
Y no estaré conforme,
y ya no habrá más vino en mi alma,
y todavía no habré muerto, como tú, que aún subsistes,
gimiente. (42-47, 98)

Pablo García Baena comenta que en este poemario Vicente Núñez, aparte de recurrir a elementos románticos, como la cripta, las ruinas, los atardeceres y el molino árabe, también da cabida al deseo, a la alegría himnica, al vino, al mural del verano y sus desnudos, que “laten aún entre las humeantes cenizas de la autodestrucción. Parece como si el poeta con la tea del ángel vengador incendiara una realidad hostil, ensombrecida, donde la felicidad, infatigablemente perseguida es apenas una mustia guirnalda sobre los hombros”⁴³⁸.

Al igual que ocurría en *Los días terrestres*, algunas de las composiciones de *Poemas ancestrales* están ambientadas en ciudades, lugares y paisajes de la geografía andaluza. ISLA, EN UN MOLINO ÁRABE y LA CIUDAD⁴³⁹ nos remiten a Córdoba, ciudad emblemática para los poetas del grupo *Cántico*, *tierra donde vino, / sensualidad aparente y hermosura / edifican el único / pedestal de la vida* (en ISLA, 5-8, 89); mientras que IN MEMORIAM se ubica en Ronda, localidad malagueña clave en la formación poética de Vicente Núñez. El poeta aguilarenses no puede ni quiere separarse de los paisajes rurales y marítimos de su Andalucía natal (*La cueva sin nadie que conocía el agua / y las espátulas de pizarra del mar contra las rocas / no eran una música más arriba, / o que provocasen siquiera frente a barcas de palo,* PUESTA DE SOL, 1-4, 85), de los rincones con encanto que son su fuente de

⁴³⁸ Pablo García Baena, introducción a Vicente Núñez, *Poemas ancestrales (1955-1970)*, op. cit., p. 9.

⁴³⁹ Al igual que Vicente Núñez, Pablo García Baena también es autor de una composición poética dedicada a la ciudad cordobesa. Nos referimos al poema *Córdoba*, perteneciente a su libro *Antes que el tiempo acabe*. Dicho poema, compuesto en verso libre, se caracteriza por su tono elegíaco, así como por conceder una gran importancia a las ruinas, la destrucción y la rememoración melancólica del amor pasado. Como apunta Ángel Estévez Molinero, “Pablo García Baena: Córdoba”, en Peter Fröhlicher, Georges Güntert, Rita Catrina Imboden, Itziar López Guil (eds.), *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Bern, Peter Lang, 2001, p. 490, se trata de un bello “ejemplo de la vinculación entre memoria y escritura en el cauce de un discurso elegíaco que se sobrepone al tiempo y sus efectos, con melancolía y estoicismo, armonizado en “Piedra Escrita””. El tono elegíaco, el recuerdo nostálgico de épocas pasadas y el uso del verso libre son algunos de los rasgos comunes que comparten las composiciones poéticas LA CIUDAD de Vicente Núñez y *Córdoba* de Pablo García Baena.

inspiración y que inmortaliza en sus bellos poemas con una singular maestría, como *las estrechas calles solitarias* de Córdoba a las que alude en LA CIUDAD.

En lo que atañe a la estructura de los poemas, coincidimos con Miguel Casado en que:

Los poemas son largos, como sin estructura en su impecable solidez, pulsiones y derivas a partir de un motivo –“Cripta de San Lázaro”, “Ronda”, “Por un asa etrusca”, “Ante unas ruinas”, “En un molino árabe”... –, el *motivo* parece tomado a la manera cernudiana del fondo romántico o de la herencia cultural, pero en su modo de abordarlo se desvía del modelo: no es posible ninguna historia, solo el *giro* en torno al objeto, y en este, los sedimentos de una quieta acumulación de temporalidad⁴⁴⁰.

Aunque el poemario carece aparentemente de una estructura definida, podemos diferenciar tres partes en el mismo. La primera de ellas comprendería las composiciones CEMENTERIO MARINO, CRIPTA DE SAN LÁZARO, PUESTA DE SOL y ARIA TRISTE. Las palabras contenidas en los propios títulos –*cementerio*, *cripta*, *puesta de sol* (que indica el final del día y de la luz y la proximidad de la noche, de la oscuridad) y *aria triste*– denotan tristeza, nostalgia, melancolía, soledad, ausencia de luz, muerte. Se trata de poemas en los que las imágenes marítimas cobran una gran relevancia (*las verdes madres olas* de CEMENTERIO MARINO; *las bellas barcas que descienden hasta la paz* en CRIPTA DE SAN LÁZARO; *las espátulas de pizarra del mar contra las rocas* de PUESTA DE SOL; así como *la barca en que un arráez se pierde entre las rocas*, *los acantilados*, *la ruda y pavorosa soledad de las olas*, *el mar vacío* y *la playa desierta* de ARIA TRISTE). Del mismo modo, la sombra, la oscuridad y la noche (con luna llena en ARIA TRISTE) van a estar muy presentes. Términos como *cementerio*, *nichos*, *cripta*, *ruinas*, *cueva*, *guadaña*, *acantilados*, *huesos*, *gusanos*,

⁴⁴⁰ Miguel Casado, “Deriva: sintaxis del deseo”, *Bazar*, 2 (1995), p. 29.

lepra, etc. nos remiten directamente a un ambiente romántico, lúgubre. No obstante, aparece también el amor, que, pese a que esclaviza y atrapa en sus redes, se convierte en motivo de dicha para el sujeto lírico. Así, en CEMENTERIO MARINO el yo poético confiesa: *vértigo soy, si presa de unos brazos* (10, 83); en CRIPTA DE SAN LÁZARO alude a las *redes de amor* (6, 84); en PUESTA DE SOL hace referencia al gozo con que *se me apiñó la dicha* (13, 85); y en ARIA TRISTE menciona los novios que *pasan como vencidos del rigor de los besos* (9, 86) y *el amor, que salvaba la verja y los rosales* (17, 86). En ese ambiente lúgubre que mencionábamos anteriormente, el amor es el motor de la vida, la única fuente de felicidad posible, capaz de salvar cualquier tipo de obstáculo.

La segunda parte está integrada por los poemas que especificamos a continuación: RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA, ISLA, TRES POEMAS e HIMNO. Frente al tono melancólico de las composiciones anteriores, en estas asistimos al triunfo de la exaltación vital. De hecho, representan un canto (un himno) a la esperanza, a la vida, al amor e incluso a la propia poesía. Todo ello en una perfecta armonía, término este que se repite en varias ocasiones. La reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la muerte no va a estar ausente. La esperanza, a la que se abraza con fuerza, se halla estrechamente vinculada al amor. No en vano, en RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA, el amor, que florece en mayo como la primavera (*pues mayo me acompaña por los campos aún húmedos / donde el amor despierta de nuevo a nuestro paso*, 4-5, 88), igual que sucedía en la composición LA PARROQUIA de *Los días terrestres*, es el que alimenta la esperanza del yo poético y le brinda la posibilidad de estar en ese estado de júbilo y de dicha absoluta (*mi corazón alerta continuará vagando / indiferente al mundo y al transcurso del tiempo, / bajo la escarapela triunfal de la esperanza*, 22-24, 88). De nuevo el amor, al que rinde

homenaje en TRES POEMAS, se concibe como el motor y la fuente de la vida (*Quién, entonces, podía imaginarlo, amor mío: / alma y cuerpo en un solo y unísono destello*, 5-6, 93). La poesía cobra una especial relevancia en ISLA, poema dedicado al duque de Rivas, al que lo une *la palabra y su sonora antorcha y el haber cantado un día por encima de todo* (14, 89)⁴⁴¹; en TRES POEMAS, que hace referencia a la escritura de unos versos amorosos; y en HIMNO, composición metapoética en la que amor, vida y poesía constituyen un todo indisoluble:

Y cuando al fin llegaste arrasándolo todo,
verso de carne mío más hondo que el ensueño,
un himno de hermosura nos fundió para siempre
en la doble y perfecta mudez de la armonía. (6-9, 94)

La tercera y última parte constaría de las siguientes composiciones: IN MEMORIAM, POR UN ASA ETRUSCA, ANTE UNAS RUINAS, A SANTA TERESA, EN UN MOLINO ÁRABE, EL TAPIZ y LA CIUDAD. La mayoría de ellas están dedicadas a personas (POR UN ASA ETRUSCA, a Bernabé Fernández-Canivell) así como a lugares (IN MEMORIAM, a Ronda; LA CIUDAD, a Córdoba; y tanto ANTE UNAS RUINAS como EN UN MOLINO ÁRABE están inspiradas en la ciudad cordobesa). Se trata de lugares claves para el sujeto lírico: Ronda, ciudad a la que lo une el amor, pero también la muerte, por su intento de suicidio cuando sintió “la llamada del Tajo” (*el águila neutra de amor y de muerte que a ti me encadena*, 24, 96); Córdoba (en LA CIUDAD), ligada a la vida. A menudo, se insiste en el esplendor pasado frente a la decadencia presente; así, en el poema EN UN MOLINO ÁRABE reflexiona: *Y, escombros de ti mismo, / mira perdidos, desde / un extremo a otro extremo, / la gloria de aquel siglo*, 59-62, 108). Precisamente las ruinas han logrado sobrevivir al paso del tiempo, según se vislumbra en el poema EN

⁴⁴¹ El término “canto” se usa en este caso como sinónimo de poema.

UN MOLINO ÁRABE: *aquellos muros no se allanan, viven, / vuelven a alzar su enseña y desmesura* (21-22, 106). Al igual que las ruinas, EL TAPIZ también deja constancia de *la firme huella y trazo / que la existencia imprime para siempre* (57-58, 111). Así pues, ruinas y tapiz traspasan las fronteras temporales y reflejan el pasado glorioso, de la misma manera que la propia palabra poética. Amor, vida, muerte, soledad (y *supe luego oír en la soledad mi soledad venidera*, 16, 97, como reconoce en POR UN ASA ETRUSCA), silencio (*solo el silencio, como un perro hambriento, / sus pasos con los tuyos acompasa*, 51-52, 113, según reza en LA CIUDAD), paso del tiempo y recuerdo de épocas remotas vuelven a ser los verdaderos protagonistas de estas composiciones poéticas.

El predominio absoluto del verso alejandrino en *Los días terrestres* da paso a la polimetría, como ocurría en *Elegía a un amigo muerto*, combinándose versos de medidas distintas. Entre ellos, abundan los heptasílabos, los endecasílabos y los alejandrinos. Estos últimos son exclusivos en ARIA TRISTE, RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA, TRES POEMAS e HIMNO. No obstante, predomina la combinación del heptasílabo (duplicado a veces en alejandrino) con el endecasílabo y algún que otro eneasílabo. La ausencia de rima y las estrofas de distinto número de versos y de sílabas permiten a Núñez liberarse de la rigidez y le proporcionan la libertad necesaria para abordar temáticas variadas. Además, como hemos apuntado mediante varios ejemplos concretos, la musicalidad goza de una importancia capital.

El componente sensorial también impregna los versos en *Poemas ancestrales*⁴⁴², aunque no juega un papel tan relevante como en *Los días terrestres*.

⁴⁴² Al respecto, ofrecemos ejemplos concretos que remiten a los cinco sentidos: oído: *El reloj ha sonado detrás del Soterraño / y un rumor en el césped sobrecoge mi alma* (RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA, 18-19, 88), *Haber cantado un día por encima de todo, / la voz atemorada como aquí debe oírse* (ISLA, 14-15, 89); vista: *jamás las verdes madres olas sintieron / al fondo del abismo cual murientes praderas* (CEMENTERIO MARINO, 6-7, 83), *Ronda, yo vi cortinas* (IN MEMORIAM, 21, 95) y *el ave aquella roja, el sol fecundo* (ANTE UNAS RUINAS, 4, 99); olfato: *qué más da, si su aroma es igual*

El sentido de la vista y del oído adquieren un gran protagonismo en los siguientes versos del poema EL TAPIZ, en los que la aliteración de vibrantes (*pertinaz, nuestro, contorno, perfil, primitivo, firme, trazo, imprime y siempre*) expresa a golpe de martillo la huella de la existencia que pervive eternamente gracias al tapiz, cuya obra, construida a base de cañamazo y ovillo, capta la esencia de lo representado y permanece en la retina de la persona que lo contempla⁴⁴³. En este sentido, el tapiz, al igual que las ruinas y que la propia palabra poética, sobrevive al paso del tiempo y recuerda el pasado glorioso. La combinación de heptasílabos y endecasílabos (similar a las estancias de canción) refuerza la musicalidad de los versos mencionados, que reproducimos a continuación:

E incluso en los ovillos,
con pertinaz encono,
nuestro contorno allí delataría
su perfil primitivo:
la firme huella y trazo
que la existencia imprime para siempre. (53-58, 111)

La vista, el oído y el tacto se dan cita en varios versos de la composición PUESTA DE SOL, que plasman una bella estampa marítima, conjurándose para captar la música, los ruidos y los sonidos procedentes de los elementos de la naturaleza (las embestidas de las olas contra las rocas y el silbido provocado por el frío), así

que tu cuerpo (RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA, 7, 88), *como un olor de flores misturadas* (A SANTA TERESA, 53, 104); tacto: *el áspero geranio de un sollozo votivo* (ARIA TRISTE, 12, 86), *crucan bajo las bóvedas con más suaves cadenas* (EN UN MOLINO ÁRABE, 13, 106), *altera el bronce frío y la liturgia* (La ciudad, 31, 113); gusto: *y su agría evidencia se estremece a mi lado* (RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA, 8, 88), *Todo se prometía tan risueño, tan dulce...* (TRES POEMAS, 12, 92).

⁴⁴³ Se trata de un ejercicio de *ékphrasis* y bien puede aplicarse a este poema lo que dice Aurora Egido, "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 185: "La letra erige el arte dentro de sus límites y lo perpetúa más allá de su existencia perecedera".

como una serie de sensaciones táctiles (*frío y solar hoguera*), con el propósito de hacer al lector partícipe de las mismas (*palpitábamos*):

La cueva sin nadie que conocía el agua
y las espátulas de pizarra del mar contra las rocas
no eran una música más arriba,
o que provocasen siquiera frente a barcas de palo.
El frío del Altísimo,
tras la solar hoguera de los montes,
un silbido espeso derramó y palpitábamos. (1-7, 85)

La dedicatoria de varias composiciones poéticas a diferentes personas (Juan Ramón Jiménez, Duque de Rivas, Pablo García Baena, Bernabé) y la incorporación de versos de otros poetas al inicio de sus propios poemas (Michel Foucault, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, San Juan de la Cruz) son otros de los rasgos distintivos del libro que nos ocupa. Se trata de una manera de rendir un merecido homenaje a escritores que formaban parte de la biblioteca personal de Vicente Núñez, a los que él admiraba y que ejercieron una gran influencia en su obra.

En este poemario, que supone un paso hacia adelante en la carrera literaria de su autor, comienza a apreciarse la madurez poética de Vicente Núñez. Nos encontramos ante una obra caracterizada por la heterogeneidad tanto en el tratamiento de los temas como en la variedad de metros empleados. La temática se amplía con respecto a los libros anteriores, el estilo es mucho más culto, el léxico es más cuidado y selecto⁴⁴⁴ y la complejidad sintáctica se incrementa hasta alcanzar un cierto barroquismo expresivo, a lo que contribuye el uso frecuente del hipérbaton, como se aprecia en los versos siguientes:

⁴⁴⁴ Almena, celada, estor, votivo, arráez, corola, friso, organdíes, cinamomos, dádivas, atenorada, congojas, beodos, palia, hastío, cíngulo, fulmínea, aceña, ínfula, ligámenes, boato, sicomoros, etc.

Aquieta en tu pupila la oscuridad sus naves,
oh cripta
de alas pequeñas no sé de quién rozándome.
Tu respiro, liada y misteriosa placenta,
incorpora mis huesos como si los amaras.
Redes de amor aquí,
una seda es la lepra de los gusanos más tibios. (1-7, 84)

Amor, vida, muerte, poesía, paso del tiempo, soledad, silencio, noche, sombras, oscuridad, ruinas, escombros, cementerios, criptas y esperanza se dan cita en *Poemas ancestrales*, libro que marca un antes y un después en la obra poética de Vicente Núñez y que representa el tránsito hacia la madurez del escritor ipagrense. El estilo gana en complejidad, la sintaxis se retuerce y la dificultad del léxico empleado se incrementa considerablemente. Los sentimientos de soledad, tristeza y nostalgia embargan todo el poemario, impregnado de un tono elegíaco (como ocurría en *Elegía a un amigo muerto* y *Los días terrestres*), que procede de la conciencia de la destrucción, la decadencia y la tristeza presentes frente al esplendor, la gloria y la felicidad del pasado. Algunos versos, de clara inspiración romántica por la presencia de cementerios, tumbas, nichos, huesos y gusanos, transmiten desasosiego, mientras que otros son más alentadores y representan el triunfo de la esperanza, a la que el yo poético se aferra. Al igual que sucedía en *Elegía a un amigo muerto* y en *Los días terrestres*, se aprecia el deseo de volver al pasado, *hacia la plenitud remota de los tiempos* (en ISLA, 49, 90), época gloriosa, de esplendor, vinculada a la felicidad plena. La idea del eterno retorno subyace también tras esta obra de orfebrería poética.

6. 4. *Ocaso en Poley*: la consagración como poeta

Solo dos años después de la aparición de *Poemas ancestrales*, en 1982, ve la luz *Ocaso en Poley*, cuarto poemario del escritor ipagrense, que, en palabras de Juan Lamillar, “era una nueva aurora, esplendente, en la poesía y en la vida de Vicente Núñez”⁴⁴⁵. Esta obra, que, como apunta Lamillar, “devolvió a la actualidad poética una voz esencial que había permanecido durante años en un silencio digno”⁴⁴⁶, marca un punto de inflexión en su carrera literaria, dado que la concesión del Premio Nacional de la Crítica a la misma en 1983 supuso un antes y un después en su faceta creativa⁴⁴⁷. Del mismo modo, dicho reconocimiento le brindó la posibilidad de llegar a un público más amplio.

La madurez literaria del poeta ipagrense, que ya comenzaba a apreciarse en *Poemas ancestrales*, se acentúa en *Ocaso en Poley*. Así lo reconoció la crítica literaria al premiar la calidad de esta obra, que dio un impulso a la proyección de la carrera de Vicente Núñez. A juicio de Luis Antonio de Villena, es su libro “más redondo y acabado, en todos los sentidos” y “supuso no solo el redescubrimiento y la consagración de Núñez, sino su máximo esplendor”⁴⁴⁸. A este respecto, el poemario representa el primer paso hacia la consolidación de la obra poética de su

⁴⁴⁵ Juan Lamillar, “Una impostura exquisita: la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁴⁶ Juan Lamillar, “Palabras en el premio Vicente Núñez”, en Juan Lamillar (ed.), *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁴⁷ A partir de este momento, su actividad creadora se hizo mucho más prolífica y el escritor ipagrense fue muy solicitado tanto por la prensa literaria como por las instituciones. Así, publicaciones periódicas como *Ínsula*, *Nueva Estafeta*, *El Urogallo*, *El Sur*, *Diario 16*, *Fetasa*, *Bazar*, *Magazine Littéraire*, *El signo del gorrión*, entre otras, consagraron páginas a la figura y obra del poeta de Poley. Entre las instituciones que solicitaron su presencia figuran: las Diputaciones de Córdoba y de Málaga, la Dirección General de Renovación Pedagógica y Reformas de Sevilla, la Consejería de Educación y Ciencias, la Universidad de Granada y la de Córdoba. Del mismo modo, Vicente se animó a colaborar con asociaciones culturales como El Centro Rafael Alberti de San Roque, la Fundación Caballero Bonald de Jerez, el Centro cultural de la generación del 27 y la Fundación Picasso de Málaga.

⁴⁴⁸ Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural”, *op. cit.*, pp. 38-39.

autor a través de unos versos que rezuman todo tipo de emociones (alegría, tristeza, nostalgia, melancolía) y que plasman experiencias vitales de diversa índole.

Para Guillermo Carnero, “la reflexión sobre la casuística amorosa y sobre el ser y destino del poeta son los dos temas fundamentales en quien, con la distancia temporal suficiente, se entrega a recapitular una vida orientada por el amor y la literatura”⁴⁴⁹. De hecho, a lo largo de su estela vital, el yo poético se debate constantemente entre el amor y la literatura, sus dos grandes pasiones, que en la mayoría de las ocasiones se conciben como incompatibles. Esta idea, que ya figuraba por primera vez en *Poemas ancestrales*, vuelve a estar presente en *Ocaso en Poley*. Celia Fernández, al hacer referencia al poemario que nos ocupa, incide en

[...] la conjunción de los códigos del lenguaje erótico clásico y místico-religioso con la levedad del desamor becqueriano y la elaboración cernudiana del olvido “como forma extrema del amor, como amor *desandado*, como amor hecho desde el fin a los principios”. La plenitud del instante amoroso aparece así asediada por el transcurso irremediable de un tiempo de ceniza con sus figuras de desdicha, abandono y muerte. Amar. Errar.⁴⁵⁰

José de María Romero Barea sostiene que en estas composiciones poéticas Vicente Núñez, al igual que T. S. Eliot, Ezra Pound y Dante, invoca “las sombras de los poetas que lo precedieron. Su ansiedad modernista es la del clásico que no tiene nada que decir, porque no encuentra la manera de decirlo”; asegura, en este sentido, que “el tema esencial de la poesía del cordobés, al igual que el de la mejor literatura, es el de la forma”⁴⁵¹.

Noelia Barberá Pascual afirma que este libro “supone un escalón más en ese proceso de nueva lírica que el poeta ha comenzado a elaborar tras su período de

⁴⁴⁹ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵⁰ Celia Fernández Prieto, “Un lugar de vida y escritura llamado Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁴⁵¹ José de María Romero Barea, “Vicente Núñez: la otredad ubicua”, *op. cit.*, p. 40.

silencio”; en su opinión, pese a que el afán descriptivo de las obras poéticas anteriores se ha diluido casi por completo, se puede vislumbrar, por las escasas referencias espaciales que figuran, que el cosmos del poeta sigue siendo el mismo: “Pasado y presente confluyen en la Andalucía de Vicente Núñez para mostrar que nada en esencia ha cambiado aquí. El tiempo se detiene en la atmósfera de sus poemas, donde solo circulan los sentimientos”⁴⁵².

En palabras de Juan Lamillar, se trata de una poesía “culta, lujosa, sensible”, de la que él admira “la intensidad, la elección del léxico, el sabio uso de la retórica más prestigiosa, la sufriente y flagrante autenticidad de sus mejores poemas”; a su juicio, en ella, “adivinamos la vida completándose, por encima de su original negativa, gracias a la Poesía”⁴⁵³. A través de los versos de este singular poemario, su autor ha sido capaz de comunicar su exilio interior, la sensación de soledad, así como sus conflictos con el amor y la poesía; son, para Lamillar, poemas de amor y derrota los que vertebran este libro, de ahí que se haya definido como “romántico”⁴⁵⁴.

A propósito de las similitudes y de las diferencias existentes entre *Ocaso en Poley* y el grupo *Cántico*, Luis Antonio de Villena apunta lo siguiente:

Amor, elegía, himno, caducidad, claves cristianas [...] y una textura carnal, culta y viva, solo podrían ser cercanías a *Cántico*, paralelismos, si se prefiere. Pero en Núñez hay una propensión metafísica –que pocas veces es realmente hermética– y que constituye su gran diferencia con los poetas de los que aquí tratamos. La voluntad y vocación metafísica de Vicente Núñez (muy mezclada,

⁴⁵² Véase Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 81-83.

⁴⁵³ Juan Lamillar, “Una impostura exquisita: la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁵⁴ *Id.*, p. 76.

pero que vuela por encima de su evidente sensualidad) es su mayor diferencia con el grupo⁴⁵⁵.

El propio título del poemario, *Ocaso en Poley*, pone de manifiesto la importancia capital que adquiere Poley, denominación árabe de Aguilar de la Frontera, en el mismo. Además, el término *ocaso*, que indica la puesta de sol, el final del día, la ausencia de luz y la inminente llegada de la noche, hace referencia al momento predilecto del encuentro con la persona amada. Es precisamente durante el ocaso y en Poley como escenario de fondo donde el sujeto lírico disfruta de la compañía de la persona a la que ama. Ya desde la cita inicial de Paul Verlaine que precede al libro (*Ce sont choses crépusculaires / des visions de fin de nuit*), Vicente Núñez centra la atención en el crepúsculo, el ocaso. En este sentido, la palabra *ocaso* también nos hace pensar en el ocaso de la vida del yo poético, de su historia amorosa, pues se halla inmerso, como concluye en el poema NOCTURNO, en un *tiempo de miseria y de memoria* (8, 143). De hecho, a medida que avanzamos en la lectura del libro, vamos descubriendo que el amor forma parte del pasado, al que el sujeto lírico se aferra mediante la memoria y el recuerdo en un intento de revivir los dichosos instantes compartidos con la persona amada. Sin la presencia de esta última, su vida carece de sentido y ha perdido el rumbo, de ahí que en la composición final, LA LIMOSNA, presienta que se halla a punto de morir (*Llamé con la ternura que precede a la muerte*, 8, 166) y tenga la sensación de que dicho momento es inminente: *mientras agonizaba / mi corazón* (15-16, 166).

Nos hallamos ante un conjunto de 47 poemas, en los que predomina el verso alejandrino distribuido en hemistiquios heptasílabos simétricos. La mayoría de ellos se caracterizan por la brevedad, si bien es cierto que algunos son más extensos,

⁴⁵⁵ Luis Antonio de Villena, *El fervor y la melancolía. Los poetas de "Cántico" y su trayectoria*, op. cit., p. 46.

como EXILIO, AQUELLOS FUNDAMENTOS, GRANADA y LA LIMOSNA. El tema del amor, que había quedado relegado a un segundo plano en *Poemas ancestrales*, vuelve a recuperar el protagonismo que tenía en *Los días terrestres*. De hecho, es el tema por excelencia de este nuevo poemario que nos ocupa, dado que aparece en 40 de los 47 poemas que conforman el libro, y está presente desde la composición que abre la obra y le da título, OCASO EN POLEY, en la que el sujeto lírico pide a la persona amada que lo arrastre hacia el corazón de sus brazos. Cuando está con ella, sobran las palabras, pues su sola presencia lo colma de felicidad: *no hablemos ya, bien mío. Y arrástrame hacia el hondo / corazón de tus brazos latiendo bajo el cielo* (8-9, 119). El deseo de estar junto a la persona amada es lo que mueve al yo poético, de ahí que se entregue en cuerpo y alma a la misma, aunque esta no siempre corresponda a su sentimiento amoroso.

En INMORTALIDAD⁴⁵⁶, seis versos alejandrinos porticados por una cita en latín (*Hospes comesque corporis*) procedente del poema *Animula vagula blandula* de Adriano, aparece la imagen del cuerpo como cárcel del alma, cárcel de amor, que tiene un gran desarrollo en la literatura medieval, particularmente en la poesía amorosa de cancionero, pasa por la poesía mística religiosa del Siglo de Oro y llega, entre otros, a Lorca, el referente sin duda más cercano.⁴⁵⁷ El alma del enamorado logra escapar de esa cárcel para correr al lado de la amada e intentar hospedarse en su cuerpo:

⁴⁵⁶ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 18-19, afirma que esa cita latina de Adriano “se imita, se varía, se intenta superar. Y se traduce. [...] El conjunto del poema de Adriano está traducido en el conjunto del poema de Vicente”.

⁴⁵⁷ El título de la novela de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, se instituye en paradigma de esta imagen. Para la imaginería diseminada por la poesía amorosa del siglo XV, véase la introducción de Álvaro Alonso (ed.) a *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1995. Con respecto a Federico García Lorca, *Obras II. Poesía 2*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1989, recordamos el terceto que cierra el *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma*: “Así mi corazón de noche y día, / preso en la cárcel del amor oscura, / llora, sin verte, su melancolía” (12-14, 401).

Te amé tanto que, un día, abandonó mi alma
la cárcel de su cuerpo. Errátil, y no hallándote,
regresó a la morada que yo daba por mía.
Mas no estaba mi cuerpo donde allí lo dejara,
sino el tuyo, vastísimo, como un templo de oro.
Y no le diste asilo. Y ya no tendré muerte. (1-6, 141)

Ese mismo deseo de ser acogido por la amada lo encontramos en el poema EN DÓNDE, composición de marcado carácter popular compuesta por seis versos tetrasílabos (el tercero y el séptimo con rima asonante) y dos versos octosílabos (el cuarto y el octavo, que riman entre sí en consonante), que se hallan distribuidos en dos estrofas simétricas de cuatro versos cada una. Las reiteraciones anafóricas y los paralelismos (entre los versos 1, 2, 3, 5, 6 y 7, por un lado, y entre los versos 4 y 8, por otro lado) y las aliteraciones (de nasales, dentales, vibrantes y sibilantes), aparte de contribuir al ritmo y a la musicalidad, proyectan con marcada reiteración la obsesión del sujeto lírico de ser acogido por la persona a la que ama:

Ni en tus ojos,
ni en tus brazos,
ni en tu pecho.
En dónde me albergarás.

Ni en tu sangre,
ni en tu alma,
ni en tu cuerpo.
¡En dónde me enterrarás! (1-8, 156)

El yo poético se considera una víctima que se entrega con gran docilidad al amor, a la persona amada en SÍNDROME DE UNA NOCHE DE VERANO⁴⁵⁸: *Qué dócil me*

⁴⁵⁸ Como es fácil apreciar, el título de este poema dialoga intertextualmente con el título de la conocida comedia de William Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, que también trata la temática amorosa.

doblego como propicia víctima (3, 147). En TUS MANOS, el sujeto lírico se equipara a un nauta que emprende una aventura surcando el océano. A la hora de crear esta bella composición, impregnada de sensualidad y erotismo, el poeta concatena una brillante imaginería de metáforas para expresar el recorrido por la fisonomía de la persona a la que ama. De la misma manera que el nauta recorre el mar, el amante navega por el cuerpo de la amada. El sentido del tacto adquiere un protagonismo especial en este caso (al igual que sucedía en DESPUÉS DE LA VENDIMIA, de *Los días terrestres*), pues, a través del mismo y valiéndose de los cinco dedos (que se identifican con elementos de la naturaleza: basalto, coral y espuma, tierra, oro), realiza ese descubrimiento placentero del cuerpo de la amada:

Como nauta que emprende sin norte una quimera
y se aterra embriagado con la Arcadia que sueña,
palmo a palmo te iba descubriendo, amor mío.
Tras los plenos pulgares de basalto durísimo,
emergían tus índices de coral y espuma,
tus corazones vastos de altiva y tibia tierra,
tus meñiques que ardían, tus anulares de oro... (3-9, 121)

Aunque el sujeto lírico se somete al amor, este sentimiento no está exento de dolor. Una buena muestra de ello es el poema TODO EN TU DOLOR DOLÍAME, en el que se vislumbra que el amor duele, quema y tortura. De hecho, a través del paralelismo existente entre el título TODO EN TU DOLOR DOLÍAME y el primer verso *Todo en tu amor dolíame*, se produce una identificación entre *amor* y *dolor* (amor = dolor). No obstante, incluso así, con una actitud erótico-neurótica, como ocurre en la poesía cancioneril amorosa e incluso en la mística juancruciana, el amante se entrega incondicionalmente al mismo. Resulta especialmente llamativa en esta composición la importancia concedida al sentido del oído, tanto por la rima en los versos pares

como por el léxico empleado (*revólver, tortura de instrumentos, dispara*) y por la aliteración de vibrantes (*amor, ardiendo, revólver, tortura, instrumentos, abrázame, tarde, morir*), que remiten al estruendo, al fragor de la *militia amoris* que sufre el amante⁴⁵⁹, dispuesto a morir de amor⁴⁶⁰:

Todo en tu amor dolíame
como un puñal ardiendo;
un revólver sonoro,
una tortura de instrumentos.
[...]
Dispara ya, y abrázame,
que estoy dispuesto
a todo, y se hace tarde
para morir. Soy lento. (1-12, 148)

El amor también se encuentra asociado al dolor, al llanto y a la amargura en LACRIMATORIO, breve composición de cuatro versos alejandrinos que constituye un himno, un canto al sentimiento amoroso, en la que se refleja que, pese a que el amor es una experiencia dolorosa que se derrama en *ese vaso / mirífico en que tantas lágrimas sepultamos* (1-2, 159), los amantes no quieren renunciar a ella. A la expresividad de los rasgos vistos en estos dos poemas, se une el juego del oxímoron y de la paradoja: *Todo en tu amor dolíame*, en el primero; *Canta llorando a un tiempo tu amor y tu amargura*, en LACRIMATORIO; en este caso, la propia

⁴⁵⁹ Juan Antonio González Iglesias, en la introducción a Ovidio, *Amores. Arte de amar*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 31 y 32, recuerda que tanto la milicia de amor o *militia amoris* (que traslada conceptos y términos del mundo bélico al vínculo amoroso, según puede observarse en *Amores* 1, 9) como la *seruitium amoris* o esclavitud de amor (que expresa la relación de servidumbre que mantiene el amante con respecto a su amada o *domina*, una esclavitud que lo conducirá a sufrir múltiples penalidades, según se refleja en *Amores* 2, 17), ejercieron una influencia decisiva en el concepto del amor cortés, así como en el petrarquismo, y, a través de este último, en buena parte de la representación literaria del amor en todo Occidente.

⁴⁶⁰ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 122, asegura que el amor hace sufrir en la vida, sin embargo, la pena está acompañada de la esperanza de la salvación en la propia muerte e incluso en la propia poesía, que coincide con la muerte. En la poesía, como en la vida, la pena y los momentos de consolación llegan a confundirse los unos con los otros.

oscilación de las aliteraciones parece querer sumarse a la lucha de los contrarios; la aliteración de sibilantes (*consientas, ese, vaso, tantas, sepultamos, ocaso, solas*), por un lado, sugiere el silencio, la soledad en la que se halla inmerso el sujeto lírico (*ocaso a solas*), mientras que la aliteración de vibrantes (*arrebate, lágrimas, amor, amargura*), por otro, es como si quisiera enfatizar el himno, el canto al amor, el rumor procedente de quien conclusivamente *Canta llorando a un tiempo tu amor y tu amargura*⁴⁶¹:

No consientas que nadie te arrebate ese vaso
mirífico en que tantas lágrimas sepultamos.
Bebe tu ocaso a solas de dolores y llora.
Canta llorando a un tiempo tu amor y tu amargura. (1-4, 159)

El amor como batalla (la *militia amoris* proveniente de la literatura latina a través de Ovidio, Catulo y Propercio) así como el concepto de cautiverio, muy presentes en la poesía de amor cortés y del Siglo de Oro, confluyen en ACOSO EN POLEY, composición de ocho versos alejandrinos, cuyo título dialoga por efectos de la paronomasia con el que da título al libro, *Ocaso en Poley*, además de preanunciar el léxico bélico seguidamente desplegado (*cercos, ariete, ejército, lanceros, muraran, ciudadela, airones, alcandoras, banderas, dardos, batallas, victoria, cautiverio*) para

⁴⁶¹ El hecho de definir el amor mediante efectos contrarios es uno de los motivos más frecuentes en la tradición del amor cortés, que se proyecta sobre la poesía de Cancioneros, la mística y a lo largo del petrarquismo europeo. Así puede apreciarse en la definición que hace del amor Jorge Manrique, *Poesía*, ed. María Morrás, Madrid, Castalia, 2003: “[...] Es plazer en que ay dolores, / dolor en que ay alegría, / un pesar en que ay dulçores, / un esfuerzo en que ay temores, / temor en que ay osadía; [...]” (11-15, 114). El oxímoron reaflore en la poesía de San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 208-209: “Oh llama de amor vida / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!, / pues ya no eres esquiva / acaba ya, si quieres; / rompe la tela de este dulce encuentro.” El juego de los contrarios se reitera en Lope de Vega, *Poesía (antología)*, ed. Miguel García Posada, Madrid, Espasa-Calpe, 1992: “[...] huir el rostro al claro desengaño, / beber veneno por licor suave, / olvidar el provecho, amar el daño, / creer que un cielo en un infierno cabe, / dar la vida y el alma a un desengaño: / esto es amor, quien lo probó lo sabe” (9-14, 155). Reaparece la paradoja en Quevedo, *Antología poética, op. cit.*: “Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente, / es un soñado bien, un mal presente, / es un breve descanso muy cansado; [...]” (1-4, 258-259). La lista sería interminable.

expresar el sentimiento amoroso, lo que de nuevo nos remonta a la tradición de poesía amorosa mencionada. Junto al léxico, este tópico se traduce en una rica imaginaria. La persona amada es la dueña de la vida del amante. La resistencia es absurda, dado que, cautivo, acaba entregándose irremediabilmente al amor y a la persona a la que ama:

Tan denodadamente pusiste cerco a mi alma
con el audaz ariete de tu cuerpo de ejército
—oh furtivos lanceros de alhelíes oscuros—
que ordené que muraran mi frágil ciudadela
de airones, de alcandoras, de banderas, de dardos...
Qué inútil resistencia, amor de las batallas.
Tuya fue la victoria y mío el cautiverio:
traías tú en tus manos la antorcha de mi vida. (1-8, 145)

YO TE AMÉ EN SILENCIO canta al amor y al llanto (con referencia intertextual a la *soledad sonora* de San Juan de la Cruz y más próximamente, como veremos, a Juan Ramón Jiménez⁴⁶²). Mientras el yo poético es correspondido por la persona amada y se encuentra junto a ella, está en silencio, callado. En cambio, cuando pierde el amor y se halla sumido en un estado de soledad radical, es cuando se dedica a cantar al sentimiento amoroso, es decir, a la escritura, a la poesía, de ahí que la poesía represente un fracaso de la vida y del amor. Por tanto, se ama en silencio y lo que se canta es el desamor⁴⁶³, el llanto provocado por el mismo. Esto

⁴⁶² Se trata del verso 69 del *Cántico espiritual* ("la soledad sonora"). El uso del oxímoron, bastante frecuente en la poesía amorosa de cancionero y de ahí trasvasado al lenguaje de la mística religiosa, reaparece asimismo en la poesía de Vicente Núñez.

⁴⁶³ Véase Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora*, *op. cit.* En el poema II del libro mencionado, el poeta de Moguer interroga retóricamente por la ilusión que cantar al olvido de la ilusión amorosa, la nostalgia provocada por la pérdida del amor y la soledad en que se halla sumido el yo poético sin la correspondencia ni la compañía de la persona amada: "¿Tienes una ilusión que cantar al olvido? / ¿Una nostalgia eterna que mandar al ocaso? / ¿Un corazón sin nadie, tembloroso, vestido / de hojas secas, de oro, de jazmín y de raso?" (9-12, 39). Así pues, al igual que en la composición de Vicente Núñez, se canta la pérdida del amor y sus consecuencias. Además, ambos poetas recurren al verso alejandrino como cauce de expresión.

justifica que califique ese canto con los siguientes términos y expresiones, que se caracterizan por la negatividad y que bien podrían aplicarse a la propia poesía: *maldito, insensata y agónica trompetería, estéril, grave fundamento e infierno irreparable*. El título del poema consta de seis sílabas, que son un prelude de los seis versos alejandrinos que lo componen. Una vez más, Núñez logra crear una obra arquitectónica perfecta:

Yo te amé en el silencio de la ignota atalaya
que calla su tesoro de oro inaccesible.
Y ahora que te canto —¡maldito sea el llanto
del amor que se canta!—, qué soledad sonora,
qué insensata y agónica trompetería, qué estéril,
qué grave fundamento, qué infierno irreparable. (1-6, 152)

El amor aparece ligado a la vida en el poema DE LA VIDA: *Yo te amaba y por eso te inventaba besándote. / La vida no era un verso. ¡Y la encontré contigo!* (3-4, 153). Precisamente esta afirmación rotunda de *La vida no era un verso* demuestra que la poesía (la escritura) no es la vida, no puede sustituir a la misma. De hecho, cuando el yo poético está escribiendo, no está viviendo, sino que se halla apartado del amor y de la vida. La prueba irrefutable de esta última es el amor, con sus luces y con sus sombras, con sus beneficios y sus perjuicios. No en vano, el amor y la amada han llenado su vida de *martirios dulcísimos*, de lágrimas, dolor, ternura y dicha. De manera similar, el poema FRACASO aborda el tema de la vida junto al del amor. El sujeto lírico considera que el amor ha sido su único fracaso vital, pues lo ha conducido a la ruina y lo ha llevado a *perderse del todo*, si bien califica esa pérdida de *suprema riqueza*, consideración aun paradójica de que ha valido la pena vivir esa experiencia amorosa.

Son varios los poemas en los que el amor se halla vinculado, además de a la vida, a la muerte⁴⁶⁴. Este es el caso de *AQUELLOS FUNDAMENTOS*, composición en la que, en una noche de insomnio, tras disfrutar de la presencia de la persona amada —*En aquel reducido corazón, que albergara / la suma de tu encanto y el rigor de tu cuerpo, / yo me anegué abatido de pasión y ternura (7-9, 128)*—, al sujeto lírico lo asalta el temor a la muerte⁴⁶⁵. Mientras que la noche implica el momento del encuentro amoroso, el alba representa la separación de los amantes:

Las pesadas cortinas gimieron de repente
y apagué con un beso tus labios que yo amaba.
Cuando intenté de nuevo regresar a la vida
en la incierta penumbra del alba que venía,
sentí sobre mi carne, que aún estaba temblando,
el abrazo insondable y total de la muerte. (12-17, 128)

El yo poético se identifica metafóricamente con un instrumento del viento, el *tardo violín de la tarde*⁴⁶⁶ que, *huérfano de amor*, morirá cantando en ENDECHA. La

⁴⁶⁴ Noelia Barberá, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *op. cit.*, p. 88, sostiene que “el amor fracasado trae consigo el deseo de acabamiento del poeta, en cuanto que la muerte reporta una salvación y una liberación de sus penas al fundirse su cuerpo con esa naturaleza que siempre ha anhelado, y obtener esa comunión con el cosmos, la unión suprema con lo eterno”. Así pues, “el amor, sentimiento en el que la sensación de vida alcanza el vértice cenital, nos lleva (por su propia intensidad que no se resuelve en armonía) a la muerte, y esta a su vez supone el renacer hacia otra nueva vida. Amor-muerte-vida se suceden, solapan y complementan, mostrándose como facetas de una realidad parcial en persistente modificación”.

⁴⁶⁵ Véase Giacomo Leopardi, *Poesías, op. cit.* Para Leopardi, amor y muerte, caracterizados por su belleza, constituyen un tándem inseparable, como puede vislumbrarse en los siguientes versos: “Hermanos a la vez creó la suerte / al Amor y a la Muerte. / Otras cosas tan bellas / en el mundo no habrá ni en las estrellas. / Nacen de aquél los bienes, / los placeres mayores / que en el mar de la vida el hombre halla; / y todos los dolores, / todo mal borra ella” (1-9, 195). Además, a su juicio, el despertar del verdadero sentimiento amoroso va acompañado del deseo de morir: “Cuando encendidamente / nace dentro del alma / un afecto amoroso, / juntamente con él un misterioso / lánguido anhelo de morir se siente; / cómo, no sé; mas ésta es la primera / señal del verdadero amor potente” (27-30, 196).

⁴⁶⁶ Véanse Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y declaraciones poéticas, op. cit.*, así como Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora, op. cit.* De la misma manera que en la rima VII de Bécquer el arpa es símbolo de la poesía (“Del salón en el ángulo oscuro, / de su dueña tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo, / veíase el arpa. // ¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas, / como el pájaro duerme en las ramas, / esperando la mano de nieve / que sabe arrancarlas!”), 1-8, 100), y en los poemas XLV (“Un pájaro me enseñó / las églogas de mi flauta... / Yo estaba bajo las hojas; / las rosas

ausencia de la persona amada en su camino lo deja sumido en el llanto, de ahí que su única salida sea lamentarse y morir cantando (al igual que en YO TE AMÉ EN SILENCIO), como si de una elegía se tratase. Nos encontramos, por tanto, ante una canción triste y de lamento, como se puede vislumbrar desde el propio significado del título del poema, ENDECHA. En los versos que reproducimos a continuación, la musicalidad de la triste canción entonada se logra mediante la rima consonante de las dos redondillas (8a8b8b8a // 8c8d8d8c), así como a través de la simetría entre las dos estrofas, la regularidad métrica y la aliteración de vibrantes y de nasales, que refuerzan la sonoridad del canto. Los términos *huérfano*, *llanto*, *morirme*, *lamento* y *tarde* (como sinónimo de ocaso, de fin del día, de ausencia de luz, de decadencia) acentúan la sensación de tristeza y el tono elegíaco que impregnan toda la composición y justifican el título:

Huérfano de amor y llanto,
falto de ti en mi camino,
¿no tendré ya otro destino
que el de morirme cantando?

Instrumento fui del viento,
tardo violín de la tarde...
En mi alma sola arde
la tarde, como un lamento. (1-8, 151)

CANCIÓN ANTIGUA, romancillo de carácter popular que consta de 16 versos hexasílabos distribuidos en cuatro estrofas de cuatro versos cada una y de rima

perfumeaban”, 1-4, 95) y LVI (“Mujer, yo diré en mi flauta / lo que suspira tu boca; / habla; ponme de cristal / la dulce tarde de rosa, 1-4, 117), entre otros, de *La soledad sonora* juanramoniana, la flauta es imagen de la poesía; en la composición ENDECHA de Núñez el violín también podría simbolizar la poesía y el propio poeta. Una vez que el sujeto lírico se halla huérfano de amor, por la ausencia de la persona amada, ya no le queda otro destino que el de morir cantando, es decir, dedicarse en cuerpo y alma a la poesía, que es la muerte en vida.

asonante en los pares, aúna amor, vida y muerte⁴⁶⁷. Alude al dolor del amor no correspondido —*doliérame el hierro / de su amor ingrato* (3-4, 144)—, a la entrega de la vida a la persona amada —*le mandé... ¡mi vida!* (7, 144)—, a la no asistencia a una cita (al igual que en su poema ARIA TRISTE, de *Poemas ancestrales*), al paso del tiempo, a la muerte y al triunfo del amor más allá de esta última, pues, tras la misma, se halla en los brazos de la persona amada:

Ni acudió a la cita
ni ya estaba el campo
donde aquella tarde
los dos lo dejáramos.

Pasaron los días,
murieron los años...
Y al morirme, muerto,
me encontré en sus brazos. (9-16, 144)

El amor, la vida y la muerte también se dan cita en LA LIMOSNA, poema realmente estremecedor, caracterizado por su plasticidad. Se trata de una composición de dieciséis versos alejandrinos, inspirada en una lluviosa y fría noche

⁴⁶⁷ A propósito de la conjunción vida, amor y muerte (temas que integran lo que Antonio Machado llamó los universales del corazón humano), que se reitera en la obra poética de Núñez, no podemos olvidar, como referencia más inmediata, a Miguel Hernández, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1984, explícitamente los siguientes poemas: “Escribí en el arenal / los tres nombres de la vida: / vida, muerte, amor. / Una ráfaga de mar, / tantas claras veces ida, / vino y nos borró” (1-6, 178); o este otro: “Llegó con tres heridas: / la del amor, / la de la muerte, / la de la vida. // Con tres heridas viene: / la de la vida, / la del amor, / la de la muerte. / Con tres heridas, yo: / la de la vida, / la de la muerte, / la del amor” (1-12, 177); en esta misma línea, se sitúan los versos finales del poema LA BOCA: “[...] Tres palabras, / tres fuegos has heredado: / vida, muerte, amor. Ahí quedan / escritos sobre tus labios” (49-52, 202). A juicio de M^a del Carmen González Landa, *Estudio del “Cancionero y romancero de ausencias” de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1992, p. 53, en los poemas hernandianos reproducidos, la vida se presenta “como sucesión de grandes acontecimientos (nacimiento, amor, muerte)”, ya sean como heridas “que afectan a todo hombre, el del pasado, el del presente y al propio poeta”, ya sean como “los tres nombres de la vida, que es, finalmente, anegada por el misterio”, o bien como tres fuegos.

de invierno, en la que el sujeto lírico se presenta en la casa de la persona amada como un mendigo que demanda amor como limosna:

Yo no sé qué limosna pedí ni con qué harapos
quise ocultar mi fiebre, mi amor y mi miseria.
Del fondo de la casa, del fondo de la vida,
sentí su voz decirme, mientras agonizaba
mi corazón: perdone. Por Dios, perdone, hermano. (12-16, 166)

En el poema mencionado, llama poderosamente la atención el contraste que se produce entre el calor del hogar familiar —*Salieron a la puerta sus hijos, como rosas / en el trono encendido del hogar que vibraba* (10-11, 166)— y la fría y lluviosa noche de invierno que es testigo del estado lamentable en que se encuentra el yo poético, así como el helor de los labios de este último. Igual que si de un auténtico cuadro se tratara, a la manera casi de un ejercicio de *ékphrasis*, mediante una serie de imágenes muy visuales, Núñez logra describir de una manera plástica y sensorial la sobrecogedora escena. El sentido de la vista cobra una gran importancia a la hora de percibir la imagen de la lluvia golpeando su rostro, la llegada a la casa y el beso de los aldabones. A ello se une la expresividad de los términos *frío* y *helor* que activan el sentido del tacto. Asimismo, la aliteración de vibrantes, que potencia la musicalidad, está directamente relacionada con el sentido del oído y subraya, junto al estado anímico, la dificultad del sujeto lírico para acceder a la casa de la persona amada. La destreza de Vicente Núñez para verbalizar las percepciones sensoriales, tan abundantes en su obra⁴⁶⁸, juega también un papel fácilmente perceptible en este

⁴⁶⁸ Al igual que sucedía en *Elegía a un amigo muerto*, *Los días terrestres* y *Poemas ancestrales*, los sentidos se hallan presentes en *Ocaso en Poley*. A continuación, recogemos algunos ejemplos que convocan los distintos sentidos como la vista: *la camisa amarilla modelándose al viento* (en EXILIO); el tacto: *En el frío papiro de turbios editores* (en LIBROS); el oído: *Las pesadas cortinas gimieron de repente* (en AQUELLOS FUNDAMENTOS); el olfato: *entre el hedor fraterno de idénticos quebrantos* (en VATICINIO); el gusto: *el champán* del poema TODO EN TU DOLOR DOLÍAME, que, además de remitir al

poema, particularmente la vibración fónica, como puede apreciarse en los versos que reproducimos a continuación:

[...] mientras la lluvia hería mi rostro como un látigo.
Como pude, arrastrándome en aquel torbellino
de vértigo y de frío, logré alcanzar su casa.
Llamé con la ternura que precede a la muerte;
besé, con el helor que en mis labios traía,
aquellos aldabones que yo soñé imposibles. (4-9, 166)

Si nos remontamos a LA CASA VACÍA de *Los días terrestres*, caracterizada por el abandono, la soledad, la ausencia de vida y la presencia de la muerte, podemos apreciar que, en el caso de LA LIMOSNA, nos hallamos ahora, contrastivamente, ante una casa habitada por la persona amada y por los hijos de esta, un cálido hogar. Aunque no se indica de una manera explícita, esta casa, por razones contextuales, debe ubicarse en Poley. El hecho de que la persona amada haya construido su propio hogar y su propia familia (por la alusión a sus hijos) demuestra ya la imposibilidad de disfrutar de la correspondencia amorosa, así como la concepción de la muerte como una liberación, como el fin de su sufrimiento. Ante esta situación, solo le cabe esperar el regreso del amor perdido después de la muerte.

La idea del amor constante que triunfa por encima de todo, más allá de la vida y la muerte, sedimentada en el fluir de esa tradición que ejemplifican Propercio⁴⁶⁹, Quevedo⁴⁷⁰, Bécquer⁴⁷¹ o, entre otros, Cernuda⁴⁷², actúa como motivo de

sentido del gusto, superpone la amargura al sabor amargo de la bebida. Aunque los distintos sentidos se activan funcionalmente en este poemario, conviene precisar que no tienen tanto protagonismo como en *Los días terrestres*, la obra en que afloran más profusamente las percepciones sensoriales.

⁴⁶⁹ Propercio, *Elegías*, introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez Verger, Madrid, Gredos, 1989: "Allí, sea lo que fuere, siempre será tu espectro: / un gran amor atraviesa incluso las riberas del destino" (11-12, 111).

⁴⁷⁰ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, op. cit.: "serán ceniza, más tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado" (13-14, 288); "Lleva yo en el alma adonde fuese / el fuego en que me abraso, y guardaría / su llama fiel con la ceniza fría / en el mismo sepulcro en que durmiese" (5-8,

inspiración en varias composiciones poéticas. Esto le confiere al amor el valor de la eternidad. Así puede vislumbrarse en CUANDO NADA CONCLUYA. Una vez más, el poeta se decanta por el verso alejandrino con dos hemistiquios heptasílabos simétricos. Además, el propio título, CUANDO NADA CONCLUYA, consta de siete sílabas, fijando así, de salida, la base métrica sobre la que se edifica el poema. Nos hallamos de nuevo ante una estructura circular en la que se produce un paralelismo y una identificación entre el título, CUANDO NADA CONCLUYA, el comienzo, *Cuando todo concluya*, y el broche final en paralelismo antitético, *¡Cuando todo sea eterno!* De este modo, nada concluye, pues todo es eterno, idea que nos trae a la mente el eterno retorno (cuando todo concluya, volveremos al origen, por lo que nunca habrá punto y final, sino una constante repetición del tiempo), el regreso del pasado dichoso que tanto añora el sujeto lírico a lo largo de toda la producción poética, que se ve reforzada por esa estructura cíclica de la composición. Asimismo, las anáforas, los paralelismos y las aliteraciones subrayan la repetición del tiempo, el eterno retorno, la vuelta al origen, el regreso del pasado:

Cuando todo concluya y en la tarde postrera
acudas a mi encuentro inalcanzablemente.
Cuando de la divina palidez del crepúsculo
te incendies y te arrases de amarguísimas lágrimas.
Cuando me funda al beso de la muerte contigo
rompiendo las fronteras de mi vida a tu vida.
Cuando todo sea inmenso como lo son tus ojos
que adoro por encima del mundo y las estrellas...

280); "Llama que a la inmortal vida trasciende, / ni teme con el cuerpo sepultura, / ni el tiempo la marchita ni la ofende" (12-14, 286).

⁴⁷¹ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y declaraciones poéticas*, op. cit.: "¡Todo sucederá! Podrá la muerte / cubrirme con su fúnebre crespón, / pero jamás en mí podrá apagarse / la llama de tu amor" (5-8, 210).

⁴⁷² Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Sevilla, Renacimiento, 2008: "Pero así no me basta: / Más allá de la vida, / Quiero decírtelo con la muerte; / Más allá del amor, / Quiero decírtelo con el olvido" (19-23, 134).

Cuando nada concluya. ¡Cuando todo sea eterno! (1-9, 136)

En esta misma línea se sitúa *AMARTE*, poema en el que el sujeto lírico confiesa que no fue fácil amar, pero que es aún más dura la pérdida de la persona amada y la espera del reencuentro después de la muerte. De nuevo, el sentimiento amoroso sobrepasa las fronteras espacio-temporales. El amor, motor que mueve el mundo, pervive por encima de todo:

Amarte no fue un ramo de rosas en la tarde.
¿Dejarte cualquier día para siempre y no verte...?
Todavía me queda otro infierno más grande.
Esperar a que vuelvas más allá de la muerte. (1-4, 138)

Versan asimismo sobre el amor las siguientes composiciones poéticas: *DEL AMOR*, que alude a las heridas producidas por el amor; *ANTINOMIA*⁴⁷³, poema en que el sujeto lírico manifiesta el deseo de ser una víctima en los brazos de la persona amada; *LA FUENTE Y LA MUERTE*, composición de tipo popular en heptasílabos y pentasílabos (similar a las seguidillas), donde se poetiza el nacimiento, la fuente del amor, cuyas aguas van a dar a la mar del morir; *ANIVERSARIO* recompone el amor sacudido ya de mentiras hasta el fin de la vida; en *SOMNIA* se enfrenta a la locura de amor y a los obstáculos que presentan *las turbias embestidas de lo oscuro y lo incierto* (7, 134); *DEIDADES ADVERSÍSIMAS* reproduce las oscilaciones superlativas que ocasionan la presencia y la ausencia de la persona amada entre el día y la noche, y

⁴⁷³ En *ANTINOMIA* (¡Si a víctima me alzaras / en la cruz de tus brazos...! / Pero yerras y aún vivo / y execro esa victoria.), llama la atención el empleo del símbolo cristiano de la cruz para abordar la temática amorosa. El sujeto lírico anhela ser una víctima de la persona amada. La cruz también aparece en *ENDECHA* ("no te la lleves, ¡que es mía! / muerte de mi tarde en cruz), composición que trata también el tema del amor y, más concretamente, de la muerte por amor. El empleo de esta simbología cristiana, religiosa, se combina magistralmente con el uso de un lenguaje erótico, que se remonta a la Antigüedad Clásica.

los consiguientes zarandeos que el corazón sufre por ello; en RESURRECCIÓN⁴⁷⁴ se propone conquistar *ese cuerpo que ni te di ni tuve* (4, 137); TU SORTIJA es el objeto agente que procura en dirección recíproca (amor mío, mío amor) una indeleble sensación de frío, o no calor, en los amantes; NOCTURNO lamenta la pérdida del amor tras aquellos momentos en que *eran más las lóbregas noches tuyas y eran tuyos aquellos ojos rojos que ardieron / como extáticas lámparas de amor* (4-6, 143), y son ahora *Pavesas para tiempo de miseria y de memoria* (8, 143); *MINIMUM ELIGENDUM* plantea la conquista del amor como difícil escala que, sin embargo, no arredra su empeño, como asimismo refleja, subvirtiendo el tópico del *vanitas vanitatum*, en VANIDADES; ENVÍO, mediante un juego de conceptos que recuerda la desazón del enamorado cortés, descubre la pérdida de la identidad que le ocasiona la obsesión de la persona amada; Razón DE AMOR⁴⁷⁵ reitera los vaivenes conceptuales de la poesía amorosa cancioneril con una cierta concesión al tópico de la *religio amoris*; CONSEJO, en fin, es una composición en que se sobrepone a la advertencia de su amigo Pablo, quien le recomienda que arroje de sí a la persona amada, apreciando, a pesar del *vacío / victorioso y culpable que entonces sobrevino / [...], lo que en verdad era amarte y no haberte perdido* (6-10, 127). A propósito del poema CONSEJO y de Pablo García Baena (al que también dedica la composición de

⁴⁷⁴ Juan Antonio González, "Eros, latín y heterodoxia", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 81-85, considera RESURRECCIÓN el "poema cenital" del "libro cenital" de Vicente Núñez, "su poema metafísico por excelencia". Iglesias destaca la sintaxis latina de estos versos y sostiene que este poema amoroso transmite el mensaje de que "lo que no se cumplió en los días terrenales, tendrá lugar en la mañana de la resurrección". Se refiere, sin lugar a dudas, al encuentro amoroso. Así pues, Núñez "convierte la gloria de la resurrección en momento para la fiesta del amor corporal" y esta composición poética en concreto simboliza el "triumfo del cuerpo sobre la muerte. Triunfo de la mañana sobre el ocaso, de la luz clásica sobre la oscuridad romántica. Triunfo del cuerpo sobre las palabras, de ahí la brevedad del poema pleno". Para Iglesias, "*Ocaso en Poley* se configura como un ciclo de la resurrección de los amantes, con fuertes vaivenes".

⁴⁷⁵ En la composición RAZÓN DE AMOR ("Lo que de amor yo supe / lo aprendí desamándote. / Por eso te idolatro / mejor que si te amara"), se aprecia la huella de Cernuda en la idea de que el olvido, el desamor, el amor "desandado", es la mayor prueba del sentimiento amoroso, de que este ha existido.

temática amorosa TRES POEMAS, incluida en *Poemas ancestrales*), Vicente Núñez sostiene lo siguiente:

Pablo ha sido siempre, durante tantos años de incesante y fraterno delirio, consejero clarividente y fiel en las procelas del viaje y en las aviesas trampas de los oráculos. Por eso él forma parte de la entraña misma del poema "Consejo", bien que, en aquella ocasión adversa, desobedeciera yo ostensiblemente las sensateces de su dictamen. La locura aspira solo a invalidar la prudencia de la sabiduría, ya que ambas proceden de un mismo y podrido tronco⁴⁷⁶.

Ya hemos comprobado que, junto al amor, dos temas cruciales en este poemario, al igual que en los anteriores, son la vida y la muerte. En VATICINIO, el sofisma de un teólogo excéntrico le facilita, nueve siglos después, el oxímoron que aproxima su desolada existencia a los enlutados poetas de cancionero (ese *que no vivo porque vivo*, de Juan de Meneses): *vida será tu vida mientras tú no la vivas* (8, 139). La desolación del vivir desviviéndose, como calificó Otis Green la poesía amorosa de cancionero, reaflore en el poema GRANADA, ciudad en la que el poeta vivió sus años universitarios (escenario también de la composición de temática amorosa PASEO DE LOS TRISTES, perteneciente a *Los días terrestres*) y a la que ahora retorna el sujeto lírico: *Hoy vuelvo a ti, Granada de mi ensueño, / como el alumno eterno de lo amargo* (1-2, 159). El arranque del poema guarda un gran parecido con el del soneto de Antonio Gala "Hoy vuelvo a la ciudad enamorada"⁴⁷⁷. En ambas composiciones, encauzadas en versos endecasílabos, el pasado dichoso, marcado por el esplendor y la correspondencia amorosa, contrasta con el presente triste, caracterizado por la decadencia y la ausencia del amor. Esos sentimientos,

⁴⁷⁶ Vicente Núñez, "Cincuentenario de Cántico", *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, op. cit., p. 173.

⁴⁷⁷ Antonio Gala, *Poemas de amor*, ed. Pere Gimferrer, Barcelona, Planeta, 1997: "Hoy vuelvo a la ciudad enamorada / donde un día los dioses me envidiaron. / Sus altas torres, que por mí brillaron, / pavesa sólo son desmantelada" (1-4, 236).

proyectados en el escenario granadino, reflejan el estado anímico del yo poético, acechado por el perro nauseabundo de la vida e impregnado de la tristeza, la nostalgia y la melancolía dominantes en el presente, que subvierte, en acogedor arrebató de fusión con la ciudad, el epifonema que cierra la composición:

Sombra fui de una tarde entre las colchas
de la calleja vieja del estanco...
Qué nauseabundo el perro de la vida
hallé, tan negro, tras de mí acechando.

Oh Granada, granada está mi alma
y el corazón a punto de enterrarlo.
Yo sé que tú no quieres que me vaya,
sino que muera —¡rojo!— entre tus gajos. (9-16, 157)

El paso del tiempo, presente en *Los días terrestres* y en *Poemas ancestrales*, sigue preocupando a Vicente Núñez en este poemario. CANCIÓN ANTIGUA hace referencia al transcurso de los días y de los años a través de un paralelismo que manifiesta esa obsesión ante el *tempus irreparabile fugit*⁴⁷⁸: *Pasaron los días, / murieron los años...* (13-14, 144). Asimismo, el poema YO SÉ alude al paso del tiempo: *Yo sé que de la efímera / historia nuestra, un día, / pasando el tiempo, el mundo / su luz recibirá, / tan tenue y tan sencilla* (1-5, 154). En HIPÉRBATON, el paso del tiempo aparece ligado a la pérdida del amor: *Todo lo que te quise / desde un rincón del tiempo / sombras son de una rara / tarde que arrasa un vértigo* (1-4, 155). En LAMENTO, el paso del tiempo se vincula a la fugacidad de la vida y a la muerte.

⁴⁷⁸ Al igual que Vicente Núñez, también Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y declaraciones poéticas*, *op. cit.*, se refiere en términos parecidos al fugaz paso del tiempo tanto en la rima XXXVII: "Con las horas los días, con los días / los años volarán" (9-10, 145) como en la rima LVI: "Así van deslizándose los días, / unos de otros en pos; / hoy lo mismo que ayer...; y todos ellos, / sin gozo ni dolor" (17-20, 171). Antes que ambos, de manera más contundente lo ha expresado Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, *op. cit.*, en el último terceto del estremecedor soneto titulado DE LA BREVEDAD ENGAÑOSA DE LA VIDA: "Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / lo días que royendo están los años" (12-14, 327).

Las anáforas, los paralelismos y las repeticiones de palabras y sonidos reflejan la obsesión del sujeto lírico por la muerte. En esta composición, que consta de doce versos alejandrinos, se aprecian de una forma bastante nítida ciertos ecos quevedescos (sobre todo por la presencia de la sombra, la conciencia del paso del tiempo, la obsesión por la muerte y el esplendor pasado frente a la decadencia presente), así como la huella del célebre verso de Góngora: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (14, 101)⁴⁷⁹, y la impronta de Leopardi en la idea de que todo pasa y muere (“y la tristeza el corazón me oprime, / al pensar que en el mundo todo pasa / y apenas deja rastro”, 28-30, 128; “Todo es paz y silencio, todo muere, / y del ayer se olvida pronto el mundo”, 38-39, 129⁴⁸⁰):

Ya no hay tarde ni hay rosas, ni bosque. Todo es sombra.
Todo muere en nosotros. Todo se acaba y pesa.
Altas torres de niebla que adivinamos, cúpulas
falsamente ofreciéndonos raros reinos ligeros.
Todo fue un sueño iluso. Todo fue una hermosura.
Todo en nosotros muere. Todo se apaga y pasa. (7-12, 161)

Resulta especialmente llamativa la perfección de varios versos en los que se recurre a la bimembración y en los que cada hemistiquio constituye una unidad de sentido que incide en la muerte, la fugacidad de la vida y el paso del tiempo: *Todo muere en nosotros. Todo se acaba y pesa; Todo fue un sueño iluso. Todo fue una hermosura; y Todo en nosotros muere. Todo se apaga y pasa.* Asimismo, llama la atención el paralelismo que se establece entre *Todo se acaba y pesa* y *Todo se apaga y pasa*, que, a su vez, implica una identificación, reforzada por la paronomasia, entre *acaba* y *apaga*, por un lado, y entre *pesa* y *pasa*, por otro lado.

⁴⁷⁹ Luis de Góngora, *Antología poética*, op. cit.

⁴⁸⁰ Giacomo Leopardi, *Poesías*, op. cit.

Las aliteraciones de silbantes a lo largo de toda la composición parecen sugerir e intensificar el silencio que impera en el reino de la muerte.

La propia poesía va a ser uno de los temas que Vicente Núñez aborde en esta obra. Así, en LA POESÍA⁴⁸¹, aparece por primera vez la palabra “Ramera” para referirse a la misma. El poeta de Poley considera que la poesía lo esclaviza, lo aparta de la vida y, pese a sus intentos, no logra desasirse de ella⁴⁸². Cuando por fin piensa que ha conseguido librarse de la “Ramera”, se da cuenta de que permanece sometido por completo. Y es que, como señala Manuel Gahete, Vicente Núñez “ama la vida tanto como ama y aborrece la poesía, la hetaira que incesantemente seduce su corazón maduro de antiguo adolescente”⁴⁸³. Al igual que Núñez, Juan Ramón Jiménez también se consideraba esclavo de la poesía: “¡Esclavo tuyo soy, poesía, y moriré de enfermedades de belleza!”⁴⁸⁴; y Rilke concibe la escritura como un mandato de Dios: “Y Dios me dio el mandato de escribir”⁴⁸⁵. A propósito de esa idea de la poesía como mandato, Juan Lamillar sostiene lo siguiente:

Vicente Núñez pertenece a una clase de poetas que, en vez de considerar la Poesía como un don, la conciben y sienten como un mandato, y esa concepción inicial determina su actitud ante lo poético. Así, su relación con la Poesía (con la Ramera, como la denomina) participa de la rebelión y del acatamiento. Sus amigos estamos acostumbrados a oírle feroces diatribas contra ella: el acto de la escritura es la demostración de una incapacidad para vivir (esta afirmación de lo

⁴⁸¹ Juan Lamillar, “Una impostura exquisita: la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 76, afirma que, tanto en el poema LIBROS como en el titulado LA POESÍA, “se hace patente la dicotomía Vida / Arte”.

⁴⁸² Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 123, sostiene que Vicente Núñez se ve obligado a volver a escribir, a abandonar la vida para volver a reconciliarse con la creación poética. No se trata de un acercamiento voluntario, sino de una obligación de la que no puede sustraerse. Se trata de una verdadera esclavitud, pues la palabra lo “esclaviza de nuevo con la ajorca nefasta”. En esta misma línea, María Rosal, “Vicente Núñez: paradoja de la ramera”, *op. cit.*, p. 72, asegura que “la poesía para Núñez es siempre algo peligroso y acechante, pero a lo que se abraza irremediabilmente cuando aparece, con la pasión del criminal: “La poesía subvierte” o “La poesía es cingulo”, es decir, sometimiento, lo que ata, lo que esclaviza, también lo que libera”.

⁴⁸³ Manuel Gahete, “Vicente Núñez: El poeta llega a Fuente Obejuna”, *Anfora Nova*, 55-56 (2003), p. 39.

⁴⁸⁴ Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora*, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁸⁵ Rainer Maria Rilke, *El libro de horas*, *op. cit.*, p. 85.

vital es muy *Cántico*). La Poesía, el Arte, aparecen como una torpe compensación ante la pobreza de la vida. Paradójicamente, la poesía acaba imponiéndose, con una necesidad imperiosa, como la única salida posible, como un arrebató⁴⁸⁶.

La composición LA POESÍA, que consta de siete versos alejandrinos, se caracteriza, como muchos otros poemas, por su simetría y por su regularidad, que marca rítmicamente el esquema heptasílabo en cada hemistiquio. El ritmo y la expresividad se refuerzan con las anáforas y los paralelismos, que parecen enfatizar la obsesión del sujeto lírico por huir de la poesía, así como por la sonoridad que imprime la aliteración de vibrantes (*verbo, siempre, ajorca, liturgia, protegerme, acerté, fuerza, vencer, ramera*) y de nasales (*mentira, columna, nuevo, nefasta, No, fundí, contigo, con, vencer*). Todos los rasgos mencionados, en efecto, favorecen el ritmo y la musicalidad. Por otro lado, los encabalgamientos existentes entre los versos 1 y 2 (*la columna / del verbo*), 3 y 4 (*la ajorca nefasta / de sus letales aros de liturgia*) y 6 y 7 (*no me fundí contigo / con la fuerza que pudo vencer a la Ramera*) van dibujando, a la par que el encadenamiento de los versos, esa cadena que esclaviza al poeta, que lo ata a la poesía de por vida, que le impide escapar de ella. Los términos y expresiones utilizados para referirse al acto de creación poética están cargados de connotaciones negativas: *mentira, sepultada, esclaviza, ajorca nefasta, letales aros y Ramera*. La palabra inicial y la palabra final de la composición (*Todo y Ramera*) sintetizan la dedicación del ipagrense en cuerpo y alma a la poesía. Él sabía que contaba con un don especial para escribir y que estaba predestinado a ello. Vida y poesía, todo y ramera, son una misma cosa, un círculo vital del que jamás podrá huir:

⁴⁸⁶ Juan Lamillar, "Una impostura exquisita: la poesía de Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 74.

Todo fue una mentira, puesto que la columna
del verbo, que yo daba sepultada por siempre,
me esclaviza de nuevo con la ajorca nefasta
de sus letales aros de liturgia y de oráculos.
No supe protegerme como yo deseaba.
No acerté en el empeño, no me fundí contigo
con la fuerza que pudo vencer a la Ramera. (1-7, 125)

VUELTA A LA POESÍA⁴⁸⁷ retoma el tema de la poesía. En esta ocasión, expresa su temor a que lleguen el mismo día a la vez las tres muertes: la muerte física en sí, el olvido y la extinción del amor: *¿Es que voy a morirme —divago sin remedio—, / es que vas a olvidarme o es que mi amor se extingue? / Temo que esas tres muertes lleguen el mismo día* (3-5, 149). Al igual que en la composición anterior, Vicente Núñez se decanta por el alejandrino, organizado en hemistiquios simétricos cuyo esquema heptasílabo se impone desde el propio título. Este aspecto predispone a pensar en una composición minuciosamente estudiada, en la que el poeta aguilarense parece no querer dejar nada al azar. El poema resultativamente constituye un conjunto simétrico, un todo coherente y bien articulado. No olvidemos que para el escritor ipagrense la poesía representa una huida del caos, de ahí ese anhelo de perfección que impregna toda su obra poética.

UN POEMA, composición de seis versos alejandrinos, intenta ofrecer, al igual que hiciera Bécquer en su rima XXI⁴⁸⁸, una definición de lo que es poesía, de lo que es un poema. Este se identifica con un beso, pues ambos comparten la profundidad, la pasión y la expresión de los sentimientos. La poesía así se nutre de la vida, del

⁴⁸⁷ María Rosal, "Vicente Núñez: paradoja de la ramera", *op. cit.*, p. 74, sostiene que en este poema "la muerte se muestra con tres caras: la muerte física, el olvido de la poesía y la extinción del deseo de la palabra poética". En su opinión, en esta composición poética se vislumbra que "mientras haya poesía hay esperanza".

⁴⁸⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y declaraciones poéticas*, *op. cit.*: ("—¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul. / ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía... eres tú" (1-4, 121).

amor. Por tanto, el amor (y la propia vida) es la materia de la que la poesía está hecha, tal y como puede vislumbrarse en los siguientes versos, en los que las diversas interrogaciones retóricas plasman la dificultad que entraña definir un poema y su esencia, pues el propio acto de creación poética es complejo. Se podría decir que no hay mejor poema que la amada y el amor mismo. En este sentido, se produce una identificación entre la poesía, el amor y la persona amada:

¿Un poema es un beso y por eso es tan hondo?
Un poema — ¿me quieres? — se aposenta —no hables—
en mis labios que abdican del canto si me besas.
¿Un poema se escribe, se malversa, se abraza?
Oh dulce laberinto de luz, oh tenebrosa,
oh altísima y secreta confusión, amor mío. (1-6, 164)

A través de UNA CARTA comunica el deseo de apresar el amor, la vida y la muerte en la poesía, con el objeto de inmortalizarlos para siempre. El amor, la vida y la muerte, como puede apreciarse una vez más, se reiteran como elementos recurrentes en la poesía de Vicente Núñez. A ellos hay que añadir la poesía, manifestación artística que, pese a calificar de *gélidos féretros del verbo*, le brinda la posibilidad de eternizar los tres anteriores (amor, vida y muerte) por medio de la palabra hecha carne. Las interrogaciones retóricas expresan la dificultad que implica el acto de creación poética:

Una carta, un poema, una música, un llanto...
¿Cómo te apreso, cómo te amo o me consumo?
¿Nuevas muertes u otras vidas? Restituidme
a los gélidos féretros del verbo y de la carne. (1-4, 155)

En FE DE ERRATAS, poema compuesto por diez versos heptasílabos (el pie quebrado correspondiente al alejandrino), la poesía y el amor aparecen asociados a la mentira, pero a una mentira de la que se es consciente: *De erratas consentidas / e intencionados yerros, / te regalé un poema* (1-3, 142). Los términos *erratas*, *yerros*, *falacias* y *mentiras* remiten a la falsedad, al error, que recogen sintéticamente los dos últimos versos de la composición: *comprendí que fingíamos / amándonos y errándonos* (9-10, 142). El amor, al igual que la poesía, resulta ser una falacia, una mentira, un error (poema = amor = falacia = mentira = error). Y sobreviene, una vez más, el desengaño.

Los versos y, contiguamente, la poesía, aparecen ligados a la muerte en MISERERE, breve composición de seis versos de arte menor (de seis, cuatro y dos sílabas), caracterizada por su estructura simétrica (dos estrofas de tres versos cada una, en simétrica gradación descendente de sílabas pares) y por la repetición íntegra de los versos uno y cuatro, por un lado, y dos y cinco, por otro lado. El propio título (MISERERE, que en latín significa “apiádate” o “ten compasión”) nos remite a un canto solemne, bíblico, litúrgico, de ahí la utilización tanto de la rima como de anáforas, paralelismos y aliteraciones, rasgos adecuados al ritmo y la musicalidad que caracterizan todo canto:

Que se mueran estos
—miserere—
versos.
¡Que se mueran estos
—miserere—
muertos! (1-6, 158)

A través de esta composición, el yo poético manifiesta el deseo de que se mueran los versos y, por ende, la poesía. Solo la muerte de esta le brindará la posibilidad de librarse de ella y de disfrutar plenamente de la vida. A juicio de María Rosal, “para Vicente poesía y muerte son dos fuentes de destrucción, por eso se identifican”⁴⁸⁹.

LIBROS, breve poema compuesto por cuatro versos alejandrinos carentes de rima, también contiene una reflexión sobre la literatura, sobre la creación. En este sentido, no hemos de olvidar que Vicente Núñez dedicó su vida a la lectura y la escritura. En sus poemas plasma sus experiencias vitales, sus pasiones, su obsesión por la muerte y sus reflexiones sobre la propia literatura. La dedicación en cuerpo y alma al acto de la creación literaria lo aparta de la vida, le impide vivir, ya que, para el propio poeta de Poley, *Escribir es la consecuencia de no haber vivido*⁴⁹⁰, es el fracaso de la vida, como reconoce en uno de sus sofismas: *Cuánto escribía cuando vivía. Qué poco vivo ahora que escribo*⁴⁹¹. Esto justifica el hecho de que las expresiones y el léxico asociados a su consagración al mundo de la literatura estén cargados de connotaciones negativas: *frío papiro, turbios editores, Asco me dio de ella, estaba muerto* (se siente un muerto en vida, a la manera de los poetas de cancionero, cuando se dedica a escribir y se aleja de la vida):

En el frío papiro de turbios editores
volqué yo aquellas ansias de una pasión sin límite.
¿Era eso mi vida? Asco me dio de ella.
Con qué clarividencia sentí que estaba muerto. (1-4, 120)

⁴⁸⁹ María Rosal, “Vicente Núñez: paradoja de la ramera”, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁹⁰ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁹¹ *Id.*, p. 108.

En este libro, más allá de los temas dominantes que venimos destacando, Vicente Núñez dedica un bello poema en alejandrinos al mar (EL MAR), símbolo de la amada y de la pasión amorosa, y otro a LA ALBAHACA⁴⁹² (romancillo arábigo o andaluz constituido por nueve versos hexasílabos con rima asonante de marcado carácter popular). En lo que atañe al poema EXILIO⁴⁹³, escrito tras la muerte de Ricardo Molina, cabe destacar que es el más extenso de este poemario, pues consta de veintiséis versos alejandrinos. A través del mismo, el yo poético recrea sus paseatas imaginarias por París con Ricardo Molina y Maiakovski⁴⁹⁴, y alude a sus *versos de púrpura extranjera*. A propósito de este poema, Miguel Casado apunta que, en el mismo, Vicente Núñez une de una forma brillante “la figura del poeta próximo, modelo personal de exigencia e integridad, con el vanguardismo revolucionario”; en su opinión, “el poeta se siente *fuera*”, “es un extranjero en su propia lengua”⁴⁹⁵, de ahí la púrpura extranjera de los versos. Es precisamente de Charles Baudelaire, célebre poeta simbolista francés muy admirado por el vate de Poley, de quien arranca esa conciencia de sentirse exiliado, como se puede apreciar en su poema ALBATROS: “El poeta, a ese príncipe de las nubes, que habita / libre en

⁴⁹² Vicenta Márquez Núñez, sobrina del poeta ipagrense, asegura en la entrevista que nos concedió que el poema LA ALBAHACA surge porque María, la hermana de Vicente Núñez, colocó una maceta de albahaca fina en el patio de la casa familiar. Dicha planta llamó la atención de Vicente y su hermana le explicó la diferencia entre la albahaca fina y la albahaca basta. Partiendo de esa explicación, Núñez creó su composición. Asimismo, sostiene que el poeta ipagrense era un gran amante de la naturaleza y de las plantas. De hecho, en la salita en la que él solía estar todo el día (desde la que se veía el patio principal de la casa), María, la hermana de Vicente, tenía la costumbre de ponerle a él las macetas más bonitas que se iban criando en los demás patios: una hortensia, una albahaca... Y es que, como recuerda su sobrina, el escritor “estaba rodeado de cosas bellas: las antigüedades, las alhajas, la ropa, a mí, sin ir más lejos”.

⁴⁹³ El poema EXILIO está dedicado a Sebastián Kerr, gran amigo de Vicente Núñez y con quien realizó un viaje por Europa.

⁴⁹⁴ Véase Vicente Núñez, “Cincuentenario de *Cántico*”, *op. cit.*, pp. 169-170. Vicente Núñez confiesa que fue a Ricardo Molina y a Vladimiro Maiakowski a quienes convirtió en testigos de lo que, a su juicio, es “destino insoslayable del poeta: el autoexilio y el suicidio desde los anonimatos de la belleza imposible. La poesía, cada vez más pertrechada de sus propios venenos, arrastraba hacia la libertad de todas las cadenas imaginables y hacia el declinar de todos los confinamientos”.

⁴⁹⁵ Miguel Casado, “Versos de púrpura extranjera”, *op. cit.*, p. 64.

la tempestad, del todo es semejante; / exiliado en la tierra, entre el vulgo que grita, / le impiden caminar sus alas de gigante” (13-16, 23)⁴⁹⁶.

Mención especial debe hacerse al poema CÁNTICO, compuesto por nueve versos alejandrinos y considerado como uno de los esenciales en la obra del escritor ipagrense, que constituye un canto, con un marcado ritmo de salmodia, al ser humano resuelto a pasar desapercibido y vivir en soledad, en perfecta comunión con la naturaleza, la cual representa la plenitud, la armonía, la perfección, la pureza y la eternidad:

El que pasa ignorado por los arcos del mundo.
El que extiende en el suelo su clámide de oro.
El que aspira en el bosque el rumor de la lluvia
y olvida su cuidado debajo de los sauces.
El que besa tus brazos y tiembla y se transforma
a pesar del embate de todo y de sí mismo.
El que a tu sombra gime como trémula gema.
El que pasa, el que extiende, el que aspira y olvida.
El que besa, el que tiembla y se transforma. El que gime. (1-9, 132)

Antonio Portela Lopa sostiene que “en soledad, discurre lo auténtico, lo genuino del ser. Viviendo oculto y cumpliendo moderadamente las exigencias de los sentidos, como quiso Epicuro”; en su opinión, así se manifiesta en CÁNTICO y “pocos poemas como este condensan toda la sabiduría epicúrea y todo el goce sensorial que guarda la poesía de Vicente Núñez”⁴⁹⁷. El uso del predicativo *ignorado* en el primer verso “lleva al grado máximo el ideal de ocultamiento de Epicuro. Quien alcanza la ignorancia ajena ha triunfado, porque será capaz de comparecer ante los

⁴⁹⁶ Charles Baudelaire en Esteban Torre, *33 poemas simbolistas*, op. cit.

⁴⁹⁷ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, op. cit., p. 50.

hombres si alguna vez quisiera abandonar el refugio”⁴⁹⁸. Aparte de Epicuro, Portela apunta que, en esta composición poética se vislumbra la influencia de San Juan de la Cruz tanto en el propio título como en la acumulación de verbos; incluso el v. 4 parece evocar los versos finales del poema NOCHE OSCURA⁴⁹⁹. El ideal de la *aurea mediocritas*, por su parte, remite a la CANCIÓN A LA VIDA RETIRADA de Fray Luis de León con el *BEATUS ILLE* de Horacio al fondo. En efecto, Núñez realiza una alabanza de la vida solitaria y rústica, en contacto directo con la naturaleza.

Con respecto a los lugares que aparecen mencionados en este poemario, Vicente Núñez muestra una vez más su predilección por la geografía andaluza a la hora de ambientar sus poemas. Su Aguilar de la Frontera natal, también conocida como Ipagro y Poley, se convierte en escenario privilegiado del libro, explícitamente referido en el título de la obra, *Ocaso en Poley*, y del primer poema, así como de ACOSO EN POLEY. Las calles de Córdoba son testigo de la revelación que le hace el teólogo al yo poético en VATICINIO. GRANADA, por su parte, acapara todo el protagonismo en el poema al que da nombre; se trata de una ciudad a la que se halla muy vinculado, pues pasó en ella su etapa universitaria. Además de los espacios andaluces mencionados, París pone el escenario en el poema EXILIO, en el que el sujeto lírico nos hace partícipes de sus paseos por el Bois de Boulogne y Mont Parnasse.

La estructura del poemario es circular y cerrada. Como hemos apuntado anteriormente, el libro se abre con la composición en alejandrinos OCASO EN POLEY, de temática amorosa y ambientada en Ipagro, pueblo natal de Vicente Núñez, y se cierra con LA LIMOSNA, poema ubicable contextualmente en Aguilar, compuesto también en alejandrinos, en el que se dan cita el amor, la vida y la muerte, los tres

⁴⁹⁸ *Id.*, p. 51.

⁴⁹⁹ San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, op. cit.: “dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado” (39-40, 207).

grandes temas cultivados por Núñez que, junto con la propia poesía, son una constante a lo largo de toda la obra que nos ocupa. El uso del presente (*altera, sucumbe, empaña, advierte, apaga, salva*, entre otros) en OCASO EN POLEY contrasta con el empleo del pretérito perfecto simple (*arrojé, pude, logré, Llamé, besé, soñé, salieron, pedí, quise, sentí*) y del pretérito imperfecto de indicativo (*hería, traía, vibraba, agonizaba*), que nos remiten al tiempo pasado, en LA LIMOSNA. Aparte del carácter narrativo que los verbos pretéritos imprimen a este poema, el contraste temporal pone de manifiesto que el amor correspondido del que goza el sujeto lírico en la composición inicial, forma ya parte del pasado en el poema final.

Así pues, la alegría propiciada por la correspondencia amorosa (que lleva al sujeto lírico a adentrarse en *la secreta delicia* de las rocas hundidas de la persona amada y a gozar de un amor que los salva *más allá de los astros*, tal y como manifiesta en OCASO EN POLEY), ha dado paso al estado de miseria en que se halla sumido el yo poético cuando, *sintiéndome el más pobre de los pobres del mundo* (2, 166), *quise ocultar mi fiebre, mi amor y mi miseria* (13, 166), según expresa en LA LIMOSNA, valiéndose al efecto de la memoria y del recuerdo para rememorar los instantes felices vividos junto a la persona amada. Esto justifica que en NOCTURNO aluda a las *Pavesas para tiempo de miseria y de memoria* (8, 164) y que en HIPÉRBATON confiese lo siguiente: *Todo lo que te quise / desde un rincón del tiempo / sombras son de una rara / tarde que arrasa un vértigo* (1-4, 165). El sujeto amante no pierde la esperanza de disfrutar de nuevo del amor, incluso más allá de la muerte, como se refleja en el poema AMARTE: *Todavía me queda otro infierno más grande. / Esperar a que vuelvas más allá de la muerte* (3-4, 138). La pérdida del amor y la ausencia de la persona amada, así como la conciencia del inexorable paso del tiempo, explican el tono elegíaco, con cierto poso de melancolía, que impregna

este poemario, tono que progresa *in crescendo* hasta alcanzar su punto álgido en LA LIMOSNA, que, como hemos indicado, descubre de manera tan plástica como estremecedora el estado lamentable del sujeto lírico, identificado con el más pobre de los hombres, con un huérfano de amor, que demanda como limosna la correspondencia a su sentimiento amoroso. Dicho tono elegíaco prolonga la actitud que recorre, como ya hemos puesto de relieve, *Elegía a un amigo muerto*, *Los días terrestres* y *Poemas ancestrales*, instituyéndose así en elemento recurrente de estas obras.

A lo largo de todo el libro, se van alternando los poemas de amor, tema predominante que abre y cierra la obra, que conecta a su vez con los centrados en la vida, la muerte y la poesía. La estructura cíclica y cerrada, reforzada por el uso del verso alejandrino en el primer y último poema, además de encauzar otros muchos, remite a la idea del eterno retorno que atraviesa toda la producción poética de Vicente Núñez. En efecto, el sujeto lírico se aferra constantemente al pasado (época caracterizada por la felicidad plena) y conserva la esperanza de que este regrese algún día, aunque es consciente del fracaso de su propósito. A este respecto, conviene mencionar la cita que el poeta ipagrense introduce al comienzo de este libro: *Como el tiempo está estorbando en el espacio de la mentira, todo es en ellos lo que no es. Y si retrocediéramos, desandando nuestras verdades transitorias, alcanzaríamos el íntimo y definitivo fracaso.* La estructura circular (que se repite, a modo de miniaturas especulares, en múltiples poemas del libro) simboliza la perfección, en la medida en que el círculo representa lo redondo, lo perfecto y lo acabado. Así es precisamente la obra que logra crear Núñez, concediendo un lugar privilegiado a su Poley natal y al amor (punto de arranque y de cierre del poemario), incardinado en los otros grandes temas dominantes: la vida, la poesía y la muerte.

Sin lugar a dudas, lo más característico de este poemario es su heterogeneidad. Junto a composiciones de un nivel culto, caracterizadas por el empleo del verso alejandrino (predominante en todo el libro: 26 de 47 poemas) y el endecasílabo (empleado de modo uniforme en el poema GRANADA), de un léxico selecto y una sintaxis compleja, figuran otras con un tono marcadamente popular en las que, además de un léxico y una sintaxis más sencillos, se imponen los versos de arte menor y las formas estróficas de carácter popular, como, por ejemplo, el octosílabo (DEL AMOR, DEIDADES ADVERSÍSIMAS, ENDECHA, ENVÍO), el heptasílabo (ANTINOMIA, ANIVERSARIO, FE DE ERRATAS, TODO EN TU AMOR DOLÍAME, RAZÓN DE AMOR, YO SÉ, FRACASO, HIPÉRBATON) y el hexasílabo (LA ALBAHACA, CANCIÓN ANTIGUA), junto a otros (pentasílabo, tetrasílabo y bisílabo) que veremos seguidamente⁵⁰⁰. La ausencia de rima de la mayoría de los poemas contrasta con la presencia de esta en algunos de ellos; la rima consonante puede verse en la combinación neobecqueriana de endecasílabos y pentasílabos de *MINIMUM ELIGENDUM*, en los pareados decasílabos de TU SORTIJA o en las redondillas de ENVÍO y de ENDECHA, seguidas en esta última de una sextilla; la asonante, por su parte, aparece con el esquema de serventesio en los versos alejandrinos de AMARTE y en los endecasílabos de GRANADA, en las cuartetos de romance de DEIDADES ADVERSÍSIMAS, en los romances endechas TODO EN TU DOLOR DOLÍAME e HIPÉRBATON, en el romancillo CANCIÓN ANTIGUA, en las seguidillas de LA FUENTE Y LA MUERTE o en las combinaciones polimétricas de VANIDADES (heptasílabos, pentasílabos, octosílabos y tetrasílabos), de EN DÓNDE (con esquema de tres versos tetrasílabos cerrados por un octosílabo) y de *MISERERE* (hexasílabo, tetrasílabo y bisílabo en gradación descendente).

⁵⁰⁰ Juan Lamillar, "Una impostura exquisita: la poesía de Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 77, insiste en que en este poemario el escritor de Poley "experimenta con las formas tradicionales y no desdeña la rima, ni el uso de arcaísmos y cultismos, del hipérbaton y la paronomasia".

Con respecto a la métrica, Miguel Casado destaca que “se van combinando poemas en alejandrinos, alimentados por el sentimiento amoroso, con canciones asonantadas de ritmo más ligero: como si se buscara en la variedad y la flexibilidad rítmicas el antídoto para un descenso de tensión del pensamiento”⁵⁰¹. En efecto, esa combinación de composiciones cultas y populares, esa alternancia de poemas en alejandrinos y de composiciones constituidas por versos de arte menor, fluctúa entre la tensión y la distensión, la pleamar y la bajamar con que fluye la expresión poética. Esto se puede apreciar de una forma bastante nítida en la transición del poema 6 al 7. Así, en el poema 6, LA POESÍA, compuesto por 7 versos alejandrinos con un léxico y una sintaxis cultos, se refleja la tensión del sujeto lírico, propiciada por su sometimiento a la poesía, a la Ramera, con la que mantiene una relación de esclavitud que le impide deshacerse de la misma. Esa tensión, que se refuerza mediante las aliteraciones de vibrantes y nasales (que enfatizan el tono a la vez que traducen la dificultad, o más bien la imposibilidad, de escapar de la Ramera), así como por medio de expresiones que entrañan una mayor dificultad (*ajorca nefasta* y *letales aros de liturgia y de oráculos*), se rebaja en el poema 7, LA ALBAHACA, a través de la utilización del verso hexasílabo, del estribillo, del tratamiento de un motivo floral popular como la albahaca y del empleo de un léxico ajeno a dificultades conceptuales. Ese mismo efecto se aprecia en la transición de los poemas 15 (SOMNIA) al 16 (DEIDADES ADVERSÍSIMAS), del 24 (NOCTURNO) al 25 (CANCIÓN ANTIGUA), del 26 (ACOSO EN POLEY) al 27 (*MINIMUM ELIGENDUM*) y del 30 (VUELTA A LA POESÍA) al 31 (RAZÓN DE AMOR), por referir algunos ejemplos. El resultado es una obra heterogénea que combina con una gran maestría composiciones de carácter culto con otras enraizadas en la tradición popular, en cuya progresión y alternancia

⁵⁰¹ Miguel Casado, en introducción a Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía, op. cit.*, p. 14.

los momentos de tensión del pensamiento se relajan con fases de expresión más distendida. Por lo demás, esa confluencia de la lírica culta y popular, además de contribuir a la *variatio* de la obra y evitar la monotonía en el estilo, aporta una gran originalidad al libro que nos ocupa y pone de manifiesto que Núñez es un poeta versátil, creador de una obra rica y variada, que hunde sus raíces en múltiples tradiciones literarias.

Ocaso en Poley, en cuyos versos afloran las lecturas de Epicuro, Horacio, Adriano, Propercio, Ovidio, Catulo, Jorge Manrique, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Bécquer, Leopardi, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández y Cernuda, entre otros, es un bello canto al amor, noble sentimiento que da sentido a la vida del sujeto lírico y que es capaz de vencer cualquier tipo de obstáculo. Como apunta Miguel Casado, en este libro alternan “los poemas de plenitud y entusiasmo amoroso con los poemas de abandono, en los que el dolor funciona como la onda expansiva del amor, su pervivencia”⁵⁰². Amor, poesía, vida y muerte confluyen en esta magistral obra literaria. La poesía, por «Ramera», aparta al yo poético de la vida, del amor, de la persona amada, y lo aproxima a la muerte. No obstante, al mismo tiempo, es la poesía la que le brinda la posibilidad de encarnar e inmortalizar el amor, la vida y la muerte en los poemas. A fin de cuentas, *scripta manent*.

Si el amor es correspondido, embarga de alegría el alma del poeta. Sin embargo, cuando la persona amada no corresponde a ese sentimiento, el dolor, la pena, la tristeza y la amargura invaden al amante, que recurre al recuerdo de su experiencia amorosa para alimentar su esperanza y aliviar su sufrimiento. Para Marina Bianchi, la poesía es el canto de la pena de amor, que conduce

⁵⁰² *Id.*, p. 15.

inevitablemente a la muerte, es decir, a la propia escritura. Amor, muerte y poesía son una misma cosa, al fundirse en los versos, confundirse en los poemas y entretorse sin posibilidad de disolución⁵⁰³. La búsqueda de la belleza, de la perfección y de la musicalidad a través de la palabra, rasgos genuinos de los miembros del grupo *Cántico*, es una constante en todo el poemario. Gracias a *Ocaso en Poley*, el poeta ipagrense logró un merecido reconocimiento que supuso un decidido impulso en su quehacer literario, así como su consagración definitiva en la historia de la literatura nacional.

⁵⁰³ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., pp. 123-124.

6. 5. *Epístolas a los ipagrenses*: la búsqueda de la esencia del ser y el deseo de trascendencia

Epístolas a los ipagrenses, quinto poemario de Vicente Núñez, vio la luz en 1984⁵⁰⁴. El género epistolar, de origen grecolatino, fue muy cultivado en la Antigüedad Clásica y en la poesía española del Siglo de Oro, fuentes de inspiración para el escritor de Poley en múltiples ocasiones, así como a lo largo del siglo XVIII. Mientras que en la Antigüedad destacaron por sus epístolas Epicuro, Ovidio, Horacio, Claudiano, Ausonio y san Pablo, entre las figuras más señeras; en la poesía española de los siglos XVI y XVII brillaron con luz propia Garcilaso de la Vega, Boscán, Hurtado de Mendoza, Francisco de Aldana, Andrés Fernández de Andrada, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, Pedro de Espinosa, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, por citar tan solo algunos ejemplos⁵⁰⁵. En cuanto al siglo XVIII, siguieron la estela de la epístola horaciana Jovellanos, Tomás de Iriarte, Leandro Fernández de Moratín, José Mor de Fuentes y Manuel José Quintana, entre otros. Será Horacio, con su *Epistula ad Pisones*, quien ejerza una influencia más decisiva en el vate de Poley. A propósito de la epístola horaciana, compuesta en hexámetros, Elias Rivers apuntaba que “the Horatian epistle is, then, a literary genre which unites in verse the subject-matter of philosophy and the form of the personal letter”⁵⁰⁶ y aseguraba que “the essential elements of this form are meter, a more or less colloquial diction, an epistolary frame work, and moralistic subject-matter”⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ Vicente Núñez, *Cinco epístolas a los ipagrenses*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984.

⁵⁰⁵ Véase Begoña López Bueno, “El canon epistolar y su variabilidad”, en Begoña López Bueno (ed.), *La epístola*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 11-26.

⁵⁰⁶ Elias L. Rivers, “The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature”, *Hispanic Review*, XII (1954), p. 181.

⁵⁰⁷ *Id.*, p. 182.

La epístola poética implica, por un lado, la cercanía propia de la conversación familiar, así como la improvisación lingüística, y, por otro lado, la ornamentación poética genuina del dominio literario al que pertenece. En este sentido, en palabras de Francisco López Estrada, “la epístola poética se afirma en una contradicción: aparentar naturalidad con los medios artísticos que valgan para esto, y querer resultar espontánea, siendo obra de elaborado trabajo”⁵⁰⁸. De lo anteriormente expuesto, podemos deducir que la epístola escrita en verso se halla a medio camino entre la naturalidad y la espontaneidad que exige la relación cercana entre el emisor y el destinatario, y la elaboración y el artificio característicos de los textos poéticos, que aspiran a lograr la belleza mediante un uso cuidado de la palabra.

A juicio de Miguel Casado, *Epístolas a los ipagrenses* “es una *plaque* de solo cinco poemas que supone uno de los puntos culminantes en la obra de Vicente Núñez”⁵⁰⁹. El mencionado crítico recuerda que “la *epístola* como género suele proponer un discurso sobre temas universales con un carácter moral y reflexivo, y así se acerca a ella Vicente Núñez, con una sintaxis, un hilo y unas cadencias en que se evoca la energía del último Rilke”, si bien “a eso habrá de sumarse la presencia de la vida concreta, como lo hizo Garcilaso en aquella audaz epístola suya a Boscán”⁵¹⁰, escrita en verso suelto y considerada como la introductora de este género en la poesía española aurisecular (si bien es cierto que el terceto acaba imponiéndose como métrica genuina, como cauce hegemónico, a excepción de algunos casos aislados). Casado insiste en que, desde el primer momento, estas epístolas de Núñez “están marcadas con claridad como genéricas y meditativas, pero también como texto fuertemente emotivo y situado entre los objetos y

⁵⁰⁸ Francisco López Estrada, “La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación”, en Begoña López Bueno (ed.), *La epístola*, op. cit., p. 41.

⁵⁰⁹ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, introducción a Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía*, op. cit., p. 16.

⁵¹⁰ Miguel Casado, “Deriva: sintaxis del deseo”, *Bazar*, 2 (1995), p. 30

accidentes de la vida”⁵¹¹. En efecto, se combinan las reflexiones filosóficas sobre la esencia del ser con los recuerdos autobiográficos de la niñez y con las faenas del campo y el trabajo de los albañiles.

Como hemos indicado anteriormente, la epístola implica una relación entre su autor y el destinatario de la misma (que se halla ausente y que la leerá o le será leída). De la misma manera que los destinatarios de las epístolas de Horacio eran personajes contemporáneos conocidos, el poeta aguilarenses dirige estas cartas a sus convecinos de Ipagro (nombre latino de su pueblo natal) y, a través de ellas, plasma la vida concreta y recrea cuadros que recogen sus recuerdos infantiles y el medio rural que lo rodea, rasgo que también observábamos en *Los días terrestres*, obra en la que la infancia y el entorno rural de Aguilar de la Frontera están muy presentes. Desde el propio comienzo, el poemario se concibe, en palabras de Casado, “como una búsqueda que, emprendida desde el *corazón*, trata de alcanzar el *ser*”⁵¹². Este último término se erige en el eje de la tradición filosófica occidental y va a cobrar un gran protagonismo tanto en *Epístolas a los ipagrenses* como en *Himnos a los árboles*.

Miguel Casado, para quien la “naturaleza de la palabra es desmentirse sin cesar y ese pensamiento nunca será razonador ni fácil o rectilíneo”⁵¹³, hace hincapié en que estos poemas del escritor de Poley no tienen una única lectura, dado que “cada sentido que arrojan genera una cadena de sentidos en continuo cambio; así se mueven sus versos *envenenados*, como salpicaduras en medio de un desarrollo

⁵¹¹ *Ibíd.*

⁵¹² Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹³ Miguel Casado, “Poética del exceso”, *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, *op. cit.*, p. 39.

claro, para distorsionar o fragmentar las ideas”⁵¹⁴. En su opinión, la obra está llena de trampas y verdades que se anulan, todo es al mismo tiempo verdadero y falso, de ahí que resulte complicada su comprensión. A este respecto, Casado incide en que las *Epístolas* se caracterizan por su hermetismo y en que “la lógica del discurso, ese poder de desmentirse de continuo sin perder energía, la *deriva*, es ya su sentido, al margen de toda semántica”⁵¹⁵. Esa deriva es precisamente común a sus *Poemas ancestrales*, caracterizados también por la complejidad, por el fragmentarismo, así como por un discurso roto, entrecortado y descosido, sin un hilo conductor nítido. De lo anteriormente expuesto, podemos deducir que, como apunta Casado,

Estos textos solo pueden leerse en una clave fragmentaria y disgregada, cuya aparente cohesión no es apenas más que el maquillaje diario para atreverse a salir de casa. La tensión paradójica, los saltos, las frases cuyo sujeto se insinúa distinto del gramatical, la insoportable negación de la idea que tan rotunda y decisiva ahora mismo parecía... son el movimiento fragmentario, la fuerza fragmentadora de lo que se simula hilo⁵¹⁶.

Para Celia Fernández, tanto en *Epístolas a los ipagrenses* como en *Himnos a los árboles*, dos de las obras cumbres de Vicente Núñez, aparecen una vez más “vocablos terrestres que evocan las faenas del campo, la fiesta del pan y del aceite o la presencia de la madre cosiendo tras los cristales del cuarto”⁵¹⁷, que eran una constante en *Los días terrestres*. Sin embargo, dichos vocablos se hallan “incorporados a una dicción poética que se va volviendo mucho más meditativa y especulativa, imprevisible y contradictoria en sus movimientos, cercana a los

⁵¹⁴ Véase Miguel Casado, “La persistencia del perfume”, *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, *op. cit.*, pp. 11-21. Se trata de un artículo que gira en torno a la obra objeto de estudio. A través del mismo, Casado nos facilita unas claves para su interpretación.

⁵¹⁵ Miguel Casado, “Deriva: sintaxis del deseo”, *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, *op. cit.*, p. 59.

⁵¹⁶ *Id.*, p. 60.

⁵¹⁷ Celia Fernández Prieto, “Un lugar de vida y escritura llamado Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 98.

modales de Rilke y Hölderlin”⁵¹⁸, dos de sus escritores predilectos, que ejercieron una influencia decisiva en su creación literaria. De hecho, como señala Celia Fernández,

[...] de pronto un adjetivo, un complemento, una inesperada enumeración desvía la palabra de su lugar semántico conocido para atraerla hacia la abstracción, hacia un interrogante sobre la condición dispersa e inestable del ser (que es a la vez la condición del lenguaje)⁵¹⁹.

Noelia Barberá Pascual, a propósito de las epístolas, comenta que, tanto en el lenguaje como en el léxico utilizados en las mismas, Núñez deja a un lado el afán descriptivista y el gusto por detallar todas y cada una de las sensaciones provocadas por el paisaje o por los recuerdos. El poeta recurre a imágenes desdibujadas e imprecisas, que constituyen “una sucesión de estampas desconcertantes”⁵²⁰, rasgo típico también de *Poemas ancestrales*. Lo que realmente parece preocupar al escritor ipagrense es la búsqueda de lo trascendental e irreductible de la poesía, de ahí que no se detenga en pormenores artísticos que puedan desviar la atención del núcleo. El ser se erige en el verdadero protagonista, que “ha pugnado con la naturaleza por su supremacía y ha ganado”⁵²¹. El goce de los sentidos y la belleza que rezuma la naturaleza solo pueden ser percibidos por el ser, por quien ha vivido. El sentido de la vida se halla en la certeza de la muerte y en la reflexión sobre el paso del tiempo, y el ser es tan “solo un elemento de ese cosmos incierto”⁵²². Esto explica que su identidad no pueda llegar a esclarecerse con total nitidez y que en su

⁵¹⁸ *Ibíd.*

⁵¹⁹ *Ibíd.*

⁵²⁰ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁵²¹ *Ibíd.*

⁵²² *Ibíd.*

caracterización se aprecien contradicciones, signo de posmodernidad según Barberá.

Juan Antonio González Iglesias sostiene que *Las epístolas a los ipagrenses* toman como modelo en el aspecto moral las del apóstol Pablo (las dirigidas a los Tesalonicenses o a los Corintios, por ejemplo). No obstante, dentro de la poesía romana, su referente son las epístolas horacianas: “en verso, morales y con una mezcla indisoluble del arte de vivir con la belleza, propia de lo clásico”⁵²³. Las *Epístolas* de Horacio, como la *Epístola a los Pisones*, pueden arrojar luz sobre algunas de las claves de las compuestas por el poeta ipagrense. En estas últimas, no nos encontramos ante el apóstol que exhorta a sus fieles, sino ante “el poeta que instruye a sus discípulos. Su auditorio lo conforman sus conciudadanos, categoría a la que incorpora a todos los lectores futuros”⁵²⁴, en palabras de González Iglesias.

Antonio Portela, por su parte, asegura que el patrón genérico de *Epístolas a los ipagrenses* recuerda a las cartas de Epicuro⁵²⁵, así como a los libros epistolares de la *Biblia*. El mensaje que lanza Núñez a los ipagrenses a través de las mismas, según Portela, “es que se mantenga el corazón alerta frente al acontecer inesperado y expansivo de la belleza o el llanto”⁵²⁶. En la *Epístola de Epicuro a Meneceo*, se reflexiona sobre temas trascendentales como la verdad, la vida, la muerte, la felicidad, el dolor, el gozo, la sensatez, entre otros. El carácter moral, filosófico, metafísico y trascendental de dicha epístola constituye una concomitancia con respecto a las de Núñez.

Epístolas a los ipagrenses es, a pesar de su relativa brevedad, una de las grandes obras maestras del poeta aguilarense; es, como advierte Miguel Casado,

⁵²³ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 17.

⁵²⁴ *Id.*, pp. 17-18.

⁵²⁵ Véase Epicuro, *Obras completas*, ed. José Vara, Madrid, Cátedra, 2001.

⁵²⁶ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, p. 52.

[...] un librito donde el lector de poesía encuentra el placer ambiguo de sumergirse en un fondo de sentido que no consigue abarcar, lleno de trampas y verdades que se anulan, de cristales que hieren o se vuelven súbitamente espejos, piezas dispersas y razonamientos intocables⁵²⁷.

Guillermo Carnero, en un breve y acertado recorrido por el contenido subyacente en las cinco epístolas, afirma que la primera está dedicada a la vida del hombre y sus fines, “vistos desde la desesperanza y el desencanto ante la imperfección y fugacidad que proceden de la condición humana”; la segunda versa sobre “la amenaza y la certeza de la muerte”; la tercera se centra en “la vanidad y vaciedad de la actividad poética”; la cuarta resume el sentido de la propia vida y rememora sus acicates; y la quinta refleja “una final reconciliación con la existencia y sus limitaciones”⁵²⁸. Para Carnero, “las *Epístolas* exponen la pérdida de vitalidad y esperanza y el anhelo de muerte de quien tiene el corazón infecundo y árido”⁵²⁹.

Se trata de un conjunto de cinco composiciones poéticas extensas (a excepción de la tercera, que solo consta de nueve versos) y carentes de rima, que adoptan la forma de epístolas. Están compuestas por versos heptasílabos y endecasílabos, así como por algún eneasílabo. El verso libre y la ausencia de rima aproximan estos poemas a la prosa y ofrecen al poeta un mayor margen de libertad para el desarrollo del discurso. Precisamente el verso blanco es un metro que, en palabras de Francisco López Estrada, actúa “a manera de un puente entre la prosa, propia de la carta, y el verso rimado, propio de la poesía”⁵³⁰. No podemos olvidar que Garcilaso, en su célebre epístola a Boscán, también se decantó por el verso

⁵²⁷ Véase Miguel Casado, “La persistencia del perfume”, *op. cit.*, p. 11.

⁵²⁸ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, *op. cit.*, p. 14

⁵²⁹ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, *op. cit.*, p. 135.

⁵³⁰ Francisco López Estrada, “La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación”, *op. cit.*, p. 44.

blanco. Sin embargo, poco a poco se fue generalizando el empleo del terceto en el género epistolar a lo largo del Siglo de Oro.

Al parecer, nos encontramos ante una obra incompleta, pues el propio poeta reconoció en un momento dado su intención de escribir más epístolas para incorporarlas a las ya existentes⁵³¹. No obstante, resulta llamativo el hecho de que sean cinco las epístolas que conforman este libro. Dicho número podría interpretarse como un guiño a Horacio. En este sentido, cabe destacar que el poeta romano manifestó su afición a los múltiplos de cinco tanto en sus *Epístolas* como en sus *Odas* y en sus *Sátiras*. Teniendo en cuenta la influencia que Horacio ejerció en Núñez, no es de extrañar que la elección del número cinco sea algo premeditado, un homenaje al célebre poeta romano.

El campo y el mundo rural⁵³², en general, juegan un papel relevante en esta obra. El sujeto lírico se complace contemplando el paisaje natural y plasma sus impresiones, sensaciones y reflexiones. Este es el caso de la primera estrofa de la EPÍSTOLA I⁵³³, en la que, tras comparar el campo con el corazón por su extensión e infecundidad, apela al fruto y a la caña que es segada. El poeta logra captar, pintar con palabras, con una singular maestría y plasticidad, la imagen de la caña movida por el suave aire y que acaba siendo segada por la aridez, de manera que el lector tiene la sensación de encontrarse ante un hermoso cuadro. Una vez más, Núñez

⁵³¹ Véase Luis Antonio de Villena, "Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural", *op. cit.*, p. 40. Villena afirma que preguntó a Vicente Núñez si daría continuidad a las *Epístolas a los ipagrenses*, dado que le parecían pocas, y este le respondió que sí lo haría, que ya irían saliendo. En su opinión, se trata de un proyecto lírico incumplido de "indudable hondo calado". Del mismo modo, considera como proyectos incumplidos o proyectos sin terminar *Himnos a los árboles*, *Sonetos como pueblos* y *La Gorriata*.

⁵³² Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, *op. cit.*, p. 83, afirman que en las composiciones de los poetas del grupo *Cántico* "la predilección por el campo no responde a un deseo naturalista neorromántico, sino principalmente a la identificación del territorio rural como espacio esencial de, y para, la libertad, frente al ambiente constringente y represivo de la ciudad". Esta afirmación se puede aplicar a esa pasión de Núñez por el campo, el paisaje rural, en su obra poética.

⁵³³ Para Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, pp. 125-126, en esta primera epístola, Núñez aborda el tema de la contradictoria existencia y su posible efecto, y concluye que la vida es como un terreno árido, donde la siembra no da fruto.

hace alarde de esa capacidad para convertir su poesía en una auténtica pintura, una acuarela, una estampa, una fotografía, que, en este caso, apresa la belleza del mundo natural. La abundancia de adjetivos embellece la expresión, aporta precisión y permite captar todos los matices (*infausto fruto, rota caña, efímero aire*, entre otros). El hecho de que la epístola esté dirigida a los ipagrenses, personas que se dedican en buena parte a las faenas agrícolas, justifica el empleo tanto de metáforas como de un léxico relacionados con el mundo rural (*campo, fruto, caña, aire, segarte, tronco, aridez*, entre otros), unos términos con los que los habitantes de Aguilar de la Frontera estarían muy familiarizados, lo que garantizaría su comprensión por parte de los mismos:

Como el campo de extenso,
pero, ay, como él, tan infecundo,
subsiste el corazón.
Oh infausto fruto, oh rota
caña que te coronas
en el desvalimiento
y cedes al envite
del efímero aire,
¿quién es aquél que a izarte y a segarte
se atrevería, dime,
si no es el tronco mismo
de la aridez perpetua y su impostura? (1-12, 171)

El poeta ipagrense realiza un noble canto al trabajo del campo en sus epístolas, y al igual que hacía Miguel Hernández en su poema “Andaluces de Jaén” (incluido en su obra *Viento del pueblo*, en el que reconocía la dureza del trabajo de los aceituneros, quienes, gracias a su sudor y esfuerzo, lograban que los olivos diesen sus mejores frutos), Núñez manifiesta una profunda admiración y un gran

respeto hacia los trabajadores del campo, según puede apreciarse en el fragmento de la EPÍSTOLA I que reproducimos seguidamente. Las interrogaciones⁵³⁴ permiten reflexionar sobre cuestiones trascendentales y sirven al sujeto lírico para desahogarse, para experimentar alivio. Los períodos sintácticos largos, como el constituido por los ocho últimos versos, incrementan la dificultad. No en vano, nos hallamos ante una de las creaciones más logradas y complejas del poeta ipagrense:

¿A qué seguir entonces en la escala
de lo nudoso? ¿A qué rozar el alma
como si en la ceniza se arrojara
recolección y amparo?
¿En qué silos —alero
que se desagua en lluvias
y rebasa el aljibe—
está enterrada y casi amortajada
la careta del grano,
el sucio faenar y el andamiaje
de lo manco del ser,
como en la floja zanca de un tullido? (21-32, 171-172)

Junto al campo y a las labores relacionadas con el mismo, el yo poético rinde homenaje a los albañiles, reconociendo la dureza de su trabajo (plasmado en los términos *sudor* y *cansancio*), en la EPÍSTOLA V. Apela directamente a los albañiles mediante un vocativo: *que aquí os emplazo, albañiles del alma* (5, 180) y los anima a no dejar la obra: *¡Pero la obra no, no la dejemos!* (8, 180). En realidad, las alegrías sobre el alzado de la casa se refieren a la casa del ser, al deseo de alcanzar la

⁵³⁴ Con respecto a las interrogaciones y a las exclamaciones, Miguel Casado, "Deriva: sintaxis del deseo", *Bazar*, 2 (1995), p. 30, asegura que "las numerosas interrogaciones no son un signo retórico, sino del ánimo de quien aborda el problema existencial; las marcas admirativas hablan de cómo se exalta, de una temperatura interior a la que la voz no puede sustraerse".

trascendencia, tal y como apunta Miguel Casado⁵³⁵. Dichas alegorías crean asociaciones insólitas y le confieren al poema una singular belleza. A lo largo de la epístola mencionada, hace referencia al bocadillo que los trabajadores se toman al sol, al *trago mañanero*, al cigarro que precede al inicio del trabajo y que hermana a los albañiles, a la faena, al agrío jornal, al son de los elevados andamios, entre otros aspectos:

Si es próspero o desmaya,
si alcanza clientela o si lo arrumban
como a un trasto, lo cierto
es que aquí está el solar,
que aquí os emplazo, albañiles del alma,
aunque sin tercios ya,
sin palustre ni artesa.
¡Pero la obra no, no la dejemos!
¿Cómo iba entonces a crujir la hora
del bocadillo al sol,
del trago mañanero,
de la radiante luz
y del palomo altísimo
que rasga el cielo azul de nuestro pecho?
¡Hacia el amanecer os quiero ver!
Porque largo es el llanto
y corta es la faena. (1-17, 180)

En LA PRIMERA CARTA A LOS CORINTIOS de San Pablo, también se usan metáforas relacionadas con la construcción y la arquitectura para hacer referencia a la perfección moral que puede llegar a alcanzar el ser humano a través de sus obras, de sus acciones:

⁵³⁵ Miguel Casado, "Sobre la poesía de Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 18.

Yo, como buen arquitecto, puse las bases según la capacidad que Dios me ha concedido; otro después ha de levantar la casa. Que cada uno, sin embargo, se fije cómo construye encima. Pues la base nadie la puede cambiar; ya está puesta y es Cristo Jesús. Pero si uno construye con oro sobre este fundamento [...] ⁵³⁶.

Ese elogio y canto al trabajo (tanto del campo como de los albañiles) y esa exhortación a continuar con la faena sin que desfallezca el ánimo de la EPÍSTOLA V los hallamos asimismo en LA SEGUNDA CARTA A LOS TESALONICENSES de San Pablo. En ella, el apóstol anima a sus discípulos a que se aparten de la ociosidad y a que trabajen para ganarse la vida y el pan de cada día:

Hermanos, les ordenamos, en nombre de Cristo Jesús el Señor, que se aparten de todo hermano que viva sin hacer nada, a pesar de las tradiciones que les transmitimos. [...] si alguien no quiere trabajar, que no coma. Pero ahora oímos que hay entre ustedes algunos que viven sin ninguna disciplina y no hacen nada, muy ocupados en meterse en todo. A esos les mandamos y les rogamos, por Cristo Jesús nuestro Señor, que trabajen tranquilos para ganarse la vida [...] ⁵³⁷

El amor, tema recurrente en el universo poético de Vicente Núñez, no podía estar ausente en este poemario, si bien es cierto que queda relegado a un segundo plano. En la EPÍSTOLA II, el sujeto lírico se dirige a los amantes venideros y les pide que no echen más leña y que no quemen del todo la retama, dada la proximidad de la noche. El amor como fuego que abrasa es una metáfora frecuente en la poesía española de todos los tiempos y el escritor ipagrense no duda en recurrir a la misma en esta composición. La insistencia anafórica del *no* y de los paralelismos (*no* + SV), además de aportar ritmo y musicalidad a esta composición junto a las aliteraciones

⁵³⁶ *La Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972, p. 300.

⁵³⁷ *Id.*, pp. 378-379.

de silbantes y de vibrantes reflejan el desencanto por el fuego del amor que se consume ante la inminencia de la noche que acecha:

No echéis más leña ahí,
amantes venideros;
no socarréis del todo la retama,
no apuntaléis el fuego
más allá de las brasas,
pues la noche está próxima. (23-28, 174-175)

Aparte del amor, el recuerdo de la niñez y la presencia de la figura materna, que jugaban un papel primordial en *Los días terrestres*, figuran también en la EPÍSTOLA II⁵³⁸. El yo poético invoca a su madre y rememora los momentos en que esta lo adormecía con la tila de la ilusión. Esa tierna imagen de la figura materna acunando a su hijo hasta que este era vencido por el sueño recuerda a la que aparece en una composición del poemario *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez: “[...] Soñaré con mi infancia: es la hora / de los niños dormidos; mi madre / me mecía en su tibio regazo, / al amor de sus ojos radiantes [...]”⁵³⁹. La inclusión de recuerdos autobiográficos era asimismo una nota distintiva de las *Epístolas* de Horacio. En la composición de Núñez que nos ocupa, se vislumbra el deseo de apresar las gratas experiencias de su niñez, de regresar al pasado, de revivir esa infancia perdida (“el único espacio de ilusión”⁵⁴⁰, según Casado), asociada a la felicidad, a la ternura, al cuidado y a la protección de la madre, cuya ausencia le

⁵³⁸ A propósito de esta segunda epístola, Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 126, comenta que en ella se aborda una vez más la decepción causada por la fugacidad de la condición humana. En esta ocasión, se centra en la nostalgia de la niñez, colmada de esperanzas ahora perdidas.

⁵³⁹ Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes*, *op. cit.*, p. 62. El vate de Moguer también plasma en los versos reproducidos sus recuerdos de la niñez, concretamente conserva en su retina el momento en que su madre lo mecía en su regazo hasta que era vencido por el sueño, un instante memorable igualmente para Núñez en la EPÍSTOLA II.

⁵⁴⁰ Miguel Casado, “La persistencia del perfume”, *op. cit.*, p. 16.

produce nostalgia en el presente. Precisamente a la madre le lanza una serie de interrogaciones retóricas, preguntas que el propio sujeto lírico sabe de antemano que no tendrán respuesta, de la misma manera que es plenamente consciente de la imposibilidad de recuperar el añorado paraíso de la infancia. Esa pérdida irreparable de la figura materna precipita el deseo de la llegada de la muerte, que le traerá la paz interior, la tranquilidad, la plenitud, en la medida en que representa un reino en el que no existen ni el llanto ni el dolor ni la memoria:

[...] Madre
mía, ¿no vas ya más a adormecerme
con la tila tan suave de la ilusión?
¿Aquella que de niño
ardía en mi garganta
y hoy, tan desnuda y destemplada, implora? (17-22, 174)

El recuerdo nostálgico de la niñez también aparece en la EPÍSTOLA IV. En esta ocasión, el sujeto lírico rememora con ternura el caldo caliente que le llevaba una figura femenina, representada por un *delantal risueño y humeante* (personificación que atribuye al delantal el carácter risueño de la persona que porta el caldo y el calor que desprende el humo del líquido caliente), que bien podría tratarse de la propia madre del vate de Poley o de su idolatrada Carmen Soto, quienes le profesaban un inmenso cariño y lo cuidaban con mucho mimo. Ahora sabe con certeza que ya no podrá disfrutar jamás de esa presencia femenina tan añorada, de ahí el tono elegíaco, la melancolía y la tristeza que traslucen estas líneas. Los encabalgamientos que van uniando los distintos versos entre sí simbolizan el imparables paso del tiempo, ese que lo conducirá a la esencia del ser. Dicho fluir temporal, que impide el retorno al paraíso perdido de la infancia, se ve reforzado por

la transición de las formas verbales desde el pasado (*amó, abandonó, expuso*), al presente (*oculto*) y al futuro (*darán*):

Cuánto me amó, me abandonó y me expuso
aquella fiebre de la niñez
extrema. Y cómo oculto desde entonces
los sollozos en sábanas y en puertas
que jamás darán paso
a aquel caliente caldo que avanzaba
con delantal risueño y humeante. (11-17, 177)

La vida, a lomos del tiempo y sus estragos, se convierte en materia poética en esta EPÍSTOLA IV⁵⁴¹. No obstante, la concepción que el yo poético tiene de la misma en este caso es muy negativa, pues afirma: *Todo es penumbra, páramo y oprobio / en ese carromato de la vida*, 34-35, 178. La vida se asocia, por tanto, a la oscuridad, a lo yermo y a la deshonra. En esta composición, insuflada de cierto impulso místico, refleja sus ansias de alcanzar *lo altísimo intacto*, la esencia del ser, que se identifica con la desnudez (*Porque ¿sabéis qué es ser? Oh, desnudaos*, 26, 178), con el despojo de todo lo material, superfluo e innecesario. El ser humano, caracterizado por su indefensión, se prepara para lograr la esencia del ser, la plenitud, la trascendencia. Una vez alcanzado ese estado, que representa el punto máximo de crecimiento personal, ya no existen ni el llanto ni la memoria:

Y así nos preparamos indefensos
hacia los derroteros infinitos,
a la casa del ser,
a las vastas praderas

⁵⁴¹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 127, asegura que la EPÍSTOLA IV resume el sentido de la vida en una secuencia de imágenes que provienen de los recuerdos de momentos pasados y que convergen en una descripción de la muerte como un viaje a la destrucción final. Cualquier posibilidad de renacimiento o resurrección ha desaparecido.

del total crecimiento.
Donde no hay llanto ni hay memoria. Donde
todo lo que alimenta
destruye para siempre. (55-62, 178-179)

Es el corazón el que emprende el viaje que conduce hacia la esencia del ser, liberándose de todo tipo de andrajos y lisonjas. De hecho, el sujeto lírico lo anima a tomar impulso para elevarse a lo más alto, ese estado ideal y hermoso al que hemos aludido, que pondrá fin a sus sollozos, a su sufrimiento, a su dolor. Dicha elevación del alma se representa mediante un movimiento ascendente que se refleja en el propio léxico (*meseta, Solo un peldaño más, ya estamos arriba*). El polisíndeton ralentiza el discurso e indica que ese camino hacia lo más elevado lleva su tiempo y no está exento de dificultades. La exclamación (*¡Solo un peldaño más / y ya estamos arriba!*) trata de infundir el ánimo necesario para llegar a lo más alto. Las aliteraciones de silbantes, por su parte, remiten al silencio, a la ausencia del llanto, en ese estado de plenitud absoluta:

Y tú descansa ya, corazón mío,
y respira profundo
en lo fresco y estrecho
de la meseta. ¡Solo un peldaño más
y ya estamos arriba! (20-24, 177)

A propósito del estado ideal que aspira a alcanzar el ser, que, como hemos apuntado anteriormente, se identifica con la desnudez⁵⁴², cabe destacar que,

⁵⁴² Miguel Casado, "La persistencia del perfume", *op. cit.*, p. 18, afirma que "lo que define al ser es la esencialidad" y alude a la desnudez de "identidad, de máscaras, de defensas, de deseos, de medidas temporales". A su juicio, "el ser es el no ser nadie, perder el nombre, los límites que crean al individuo". Antonio Portela Lopa, "Vicente Núñez, un andaluz epicúreo", *op. cit.*, p. 56, sostiene que esa desnudez con la que finaliza la EPÍSTOLA I "rompe las fronteras con el aire, y propicia un conocimiento directo de la piel que envuelve el mundo"; precisamente, según indica, aquí "reside otra

además de hermoso, es luminoso y amplio, según se vislumbra en la EPÍSTOLA I. La oscuridad da paso a una luminosidad que no conoce límites, en la que la esencia del ser brilla con luz propia y fulminante. En dicho espacio, el ser se halla en una soledad absoluta, como si de un dios futuro se tratara. Una vez más, la aliteración de silbantes nos hace pensar en el silencio, la paz y la tranquilidad que reinan en ese estado de plenitud y de perfección moral, punto culminante al que aspira el ser:

al estallido inmune
del ser en su hermosura,
sin límite en la luz ni en las fronteras.
Desnudo y solo como un dios futuro. (67-70, 173)

En la última etapa de Juan Ramón Jiménez, y de un modo especial en *Dios deseado y deseante*, también se vislumbra en diversas composiciones poéticas ese afán de búsqueda de la esencia, de la conciencia ligada a la hermosura, a la belleza, a la esperanza, a la luminosidad y a la figura divina. Sirvan de muestra, entre otros posibles, los siguientes ejemplos: “Cada mañana veo la ciudad / donde te hallé del todo, dios, esencia, / conciencia, tú, hermosura llena”⁵⁴³; “Todos los que supieron de esperanza / me conocían por la luz ya mía, / la luz que el conseguido dios le prende / al que más lo desea y la desea”⁵⁴⁴; “El alma de la luz eres si eres / la luz del alma, dios de la belleza”⁵⁴⁵; “Tú oído, visto, comprendido en este paraíso mío, / tú de verdad venido a mí / en lo desnudo de este hermoso fondo”⁵⁴⁶. Vicente Núñez pudo inspirarse en el poeta de Moguer a la hora de definir ese estado de plenitud en que

de las grandes aportaciones de Epicuro: el de la prevalencia del sentido sobre el intelecto, pero sin olvidar el espacio ineludible que el alma ocupa entre ellos”.

⁵⁴³ Juan Ramón Jiménez, *Dios deseado y deseante*, en *Poesía escogida VI (1942-1954)*, ed. Antonio Piedra y prólogo de Benjamín Prado, Madrid, Visor, 2009, p. 157, I, 1-3.

⁵⁴⁴ *Id.*, p. 159, II, 6-9.

⁵⁴⁵ *Id.*, p. 182, XV, 12-13.

⁵⁴⁶ *Id.*, p. 189, XIX, 13-15.

el ser logra su esencia, dado que, según hemos apreciado, los rasgos que caracterizan dicho estado ideal figuraban ya en la poesía de Juan Ramón Jiménez.

Por otro lado, la desesperanza acecha al ser humano en diversas ocasiones. Así, en la EPÍSTOLA I se habla de la *incierto esperanza* y de la *endeblez*, y en la EPÍSTOLA II se hace referencia al *sombrío albergue de la desesperanza*. Sin embargo, en la EPÍSTOLA IV se alude a la recuperación del *mar de la esperanza*⁵⁴⁷. A juicio de Noelia Barberá, el mar de la esperanza es el final del río de la vida; se trata de “un lugar infinito donde solo la naturaleza invadirá el alma del poeta, que alcanzará también la absoluta plenitud”⁵⁴⁸. No obstante, en su opinión, “la vida más allá de la muerte se puede intuir y se puede desear, pero hasta el momento no se puede describir”⁵⁴⁹. Es precisamente esa esperanza la que brinda la posibilidad de llegar a ser, de alcanzar ese estado ideal, puro y sublime esbozado con anterioridad.

La muerte, otro de los grandes temas de la poesía de Vicente Núñez, hace su aparición en estas composiciones. Así, en la EPÍSTOLA I, el sujeto lírico afirma: *Ese comercio de lo real es muerte* (48, 172); en la EPÍSTOLA IV, el yo poético también alude a la muerte: *donde féretro y raso / se abrazan a tu muerte* (28-29, 178); y, en la EPÍSTOLA V, se hace referencia *al sudor, al cansancio y a la muerte* (39, 181). Para Miguel Casado, la muerte representa la culminación del ser, la trascendencia⁵⁵⁰. Solo la muerte le brindará al sujeto lírico la posibilidad de lograr la esencia del ser, el estado de pureza y plenitud, ligado al mundo natural. Casado incide en que, en las *Cinco epístolas*, se vislumbra un “exaltado canto a la llegada de la muerte, una espera de trascendencia. La vida, que resulta tan prolongada en el sufrimiento, es

⁵⁴⁷ En la EPÍSTOLA IV se vislumbra la influencia de Jorge Manrique, concretamente en la concepción de la vida como río que va a dar a la mar, que es la muerte.

⁵⁴⁸ Noelia Barberá, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁵⁰ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 17.

un plazo bien breve para culminar la tarea de acceder al ser”⁵⁵¹. No obstante, “paradójicamente, este encuentro pretendido solo parece posible en la muerte, que se nombra en términos de resonancia platónica y mítica, aunque por momentos quizá se deseen heideggerianos”⁵⁵², según se aprecia en los versos que ya habíamos reproducido con anterioridad: *Y así nos preparamos indefensos / hacia los derroteros infinitos, / a la casa del ser, / a las vastas praderas / del total crecimiento* (55-59, 178-179).

En la EPÍSTOLA III, tras aludir al absurdo canto, a la *liturgia escuálida / de la palabra en sílabas contadas*⁵⁵³ (2-4, 176) y a los afeites que enmascaran lo estéril, se pregunta si estos acabarán desapareciendo con el paso del tiempo: *¿jamás serán barridos / del inmundo breviario de los días?* (8-9, 176). Sin lugar a dudas, se refiere a “la vanidad y vaciedad de la actividad poética”, tal y como apunta Guillermo Carnero⁵⁵⁴. Marina Bianchi insiste en que esta epístola refleja la inutilidad de la poesía engañosa y se pregunta por el destino del canto, se plantea si este debe acompañar siempre a la existencia o si, tarde o temprano, estará destinado a desaparecer⁵⁵⁵. Casado apunta que esta epístola constituye un paréntesis en el libro y que en ella se denuncia la impostura de la poesía, idea que ya se exponía en textos anteriores de *Ocaso en Poley*. La poesía es impostura y dicha impostura se señala como evidencia. El poeta ipagrense, como afirma Miguel Casado,

⁵⁵¹ Miguel Casado, “Exilio en Poley”, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁵² *Ibíd.*

⁵⁵³ Se percibe con nitidez la orgullosa actitud del anónimo autor del *Libro de Alexandre* cuando presume de “hablar curso rimado por la cuaderna vía / a sílabas contadas, ca es grant maestría”. El poeta se posiciona frente a esta “liturgia escuálida” de la métrica regular que viene fluyendo desde la primera mitad del siglo XIII, en que se fecha dicha obra, por considerar que impone un encorsetamiento estéril al verso. Paradójicamente, Vicente Núñez demuestra una gran destreza en la versificación.

⁵⁵⁴ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁵⁵ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 127.

[...] se disfraza, se falsea, se deja llevar por el disfrute del texto, se abandona, finge. Y finge que finge. No se deja llevar, calcula con cuidado el abandono, convierte la carcajada en mueca, se vigila desde otro sitio, desdoblado⁵⁵⁶.

Según se puede vislumbrar en la EPÍSTOLA III, el propio acto de creación poética vuelve a ser motivo de reflexión para el poeta. Llama la atención el hecho de que se recurra a palabras y expresiones cargadas de connotaciones negativas a la hora de referirse a la poesía (a la que también denomina canto): *absurda ignominia, liturgia escuálida, estéril, inmundo breviario*. En este sentido, no podemos olvidar que esa utilización de términos negativos para hablar de la poesía, y de la creación literaria en general, figuraba en diversas composiciones de *Ocaso en Poley*: LIBROS, LA POESÍA, UNA CARTA y MISERERE, por citar algunos poemas. De la misma manera que el sujeto lírico anhela la llegada de la muerte, también desea con todas sus fuerzas la desaparición de la poesía. Ambas muertes (la física y la de la propia poesía) representan una liberación. El alma huirá de la cárcel del cuerpo y de la esclavitud del acto poético. Solo entonces podrá alcanzar la libertad y la plenitud que tanto ansía:

Esta absurda ignominia
de respirar cantando.
Esta liturgia escuálida
de la palabra en sílabas contadas.
Este incienso aceitoso
que enmascara las pústulas
en la cisterna de lo estéril,
¿jamás serán barridos
del inmundo breviario de los días? (1-9, 176)

⁵⁵⁶ Miguel Casado, "La persistencia del perfume", *op. cit.*, pp. 20-21.

En la epístola que nos ocupa, Núñez vuelve a hacer alarde de su capacidad para crear un poema dotado de una estructura perfectamente meditada, una obra arquitectónica sólidamente construida. El uso de paralelismos permite crear una identificación entre *Esta absurda ignominia*, *Esta liturgia escuálida* y *Este incienso aceitoso* (absurda ignominia = liturgia escuálida = incienso aceitoso), así como entre *de respirar cantando*, *de la palabra en sílabas contadas*, *en la cisterna de lo estéril* (respirar cantando = palabra en sílabas contadas = estéril). Las anáforas y los paralelismos, junto a las aliteraciones de sibilantes, vibrantes y nasales, además de dotar de ritmo y musicalidad al poema (o canto como Núñez lo llama), multiplicando el juego de las reiteraciones, subrayan esa obsesión del sujeto lírico por la desaparición de la poesía, de esa “Ramera” que lo condena a la esclavitud. Dicha esclavitud se refleja de una manera plástica y visual a través de los encabalgamientos (entre los versos 1 y 2; 3 y 4; 5, 6 y 7; y 8 y 9), que van dibujando la cadena que ata al sujeto lírico de por vida a la poesía y que solo la muerte será capaz de romper. La interrogación retórica que aparece al final (*¿jamás serán barridos / del inmundo breviario de los días?*) deja en el aire la respuesta a si llegará ese día en que se produzca la muerte de la poesía o si, por el contrario, esta permanecerá por siempre.

El carácter metapoético⁵⁵⁷ de la EPÍSTOLA III representa un nexo de unión con la epístola horaciana mencionada anteriormente. En realidad, aparte de la *Epístola a los Pisones*, conocida también como *Arte Poética*, Horacio cuenta con otras muchas

⁵⁵⁷ Desde la antigüedad, la epístola ha abordado, junto al contenido moral y al familiar, el metapoético. Así, por ejemplo, además de Horacio, las cartas en prosa de Plinio, Cicerón, Séneca o Varrón sirvieron de fuente de inspiración a otros escritores posteriores. Asimismo, Ramírez Pagán, Barahona de Soto, Juan de la Cueva, Bartolomé Leonardo y Lope de Vega, entre otros, escribieron epístolas metapoéticas a lo largo del Siglo de Oro. Véase José Manuel Rico, “La epístola poética como cauce de las ideas literarias”, en Begoña López Bueno (ed.), *La epístola*, op. cit., pp. 395-423.

epístolas⁵⁵⁸ metapoéticas en las que aborda asuntos relacionados con la crítica literaria (así, las epístolas 1, 13, 19 y 20 del Libro I, y las epístolas 1 y 2 del Libro II, entre algunas más). Mientras que en la *Epístola a los Pisones* de Horacio⁵⁵⁹ nos encontramos con un maestro que amonesta a dos jóvenes, hijos de Lucio Pisón, porque no manifestaban respeto hacia las leyes del arte y la tradición literaria, en la EPÍSTOLA III Núñez se dirige a sus vecinos de Aguilar de la Frontera para hablarles acerca de la vaciedad de la actividad poética, así como para expresar su deseo de que desaparezca la poesía, vinculada a la no vida, a la muerte, en la medida en que esta lo somete y esclaviza, lo priva de libertad.

Vicente Núñez cierra la EPÍSTOLA V⁵⁶⁰ y el poemario que nos ocupa aludiendo a la persistencia del perfume. De este modo, establece una conexión entre la cita de Jean Baudrillard que abre esta obra (*L'attrait immédiat du parfum*) y el final de la misma. Nos encontramos ante una estructura cíclica perfecta, que se inicia y culmina con la idea del poder de atracción que ejerce el perfume, así como la persistencia del mismo. A lo largo de ese ciclo, el ser emprende un recorrido para alcanzar su propia esencia y, una vez descubierto el camino, toma conciencia de que el perfume es más persistente que la esencia del ser. El uso de una figura patética como la exclamación (*¡no apisonéis la luz de las estrellas!*, 43) incrementa la fuerza expresiva y centra la atención en la importancia de la luminosidad, asociada a la plenitud, a la esencia, a la pureza:

La brega consistía

⁵⁵⁸ Véase Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

⁵⁵⁹ Véase Horacio, *Epístola a los Pisones*, ed. Helena Valentí, Barcelona, BOSCH, 1961.

⁵⁶⁰ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 128, sostiene que, frente al pesimismo de la EPÍSTOLA IV, en la EPÍSTOLA V se vislumbra una reconciliación con la vida. La existencia es efímera y estamos destinados al descanso eterno, pero debemos disfrutar de lo que tenemos en la tierra. La vida es la única verdadera certeza, es nuestra única riqueza que persiste en la memoria, de ahí que no debemos desperdiciarla.

en apostar muy alto,
en asestar muy limpio
al sudor, al cansancio y a la muerte.
Pero ninguno de ellos
será más persistente que el perfume.
No salgáis de prestado,
¡no apisonéis la luz de las estrellas! (36-43, 181)

Miguel Casado sostiene que probablemente las grandes intuiciones del poema tengan “esa seducción inmediata y efímera del perfume —el palpito de una vida superior, que huele un momento, se dice con arrebatos y ya se esfuma para dejar su sitio al próximo aroma”⁵⁶¹. En su opinión, la lógica del texto es la siguiente: las *estrellas* no se pueden emplear como materiales de construcción; “lo intocado queda intocado; el hilo del discurso, flotante”⁵⁶². Indica a modo de conclusión Miguel Casado:

Lo mejor de la vida, el mayor esfuerzo, el más valioso, son más fugaces y menos hondos que una breve vaharada de olor al andar por la calle, desprendida de quien no llegaremos a conocer. A quien ni siquiera recordaremos en su campo de ausencia⁵⁶³.

Tal y como hemos indicado, el libro comienza y termina con la alusión directa al perfume, a su poder de atracción, a su persistencia. De este modo, el poemario se enmarca dentro de una estructura circular, símbolo de perfección, al igual que sucedía en *Elegía a un amigo muerto*, *Los días terrestres* y *Ocaso en Poley*. Dentro de esa estructura circular que conforma el poemario *Epístolas a los ipagrenses*, podemos distinguir tres partes claramente diferenciadas. La primera de ellas

⁵⁶¹ Véase Miguel Casado, “Deriva: sintaxis del deseo”, *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁵⁶² *Id.*, p. 59.

⁵⁶³ Miguel Casado, “La persistencia del perfume”, *op. cit.*, p. 20.

comprende las EPÍSTOLAS I y II. La composición que abre el libro está centrada en la vida del hombre, considerada desde una *incierto esperanza*, debida en cierto modo a la fugacidad de la existencia humana asociada a la vanidad de las cosas del mundo (*Más durable es el llanto. / Más durable es que el mundo*, 60-61, 173). Asimismo, se alude a la dispersión del ser (*entre las bagatelas de la siembra / del ser, que se dispersa / como frágil vilano, / como semilla errante*, 50-53, 172), que tratará de alcanzar la esencia. La EPÍSTOLA II refleja la inminente llegada de la muerte, que se identifica con la noche (*pues la noche está próxima*, 28, 175), con la ausencia de luz. La muerte es el inexorable destino del ser humano. No obstante, lejos de ser temida, es anhelada por el yo poético, que la espera con júbilo (*y que cante armonioso / el sagrado pestillo de la espera!*, 36-37, 175), pues representa la liberación, la posibilidad de lograr la esencia del ser, la plenitud, la hermosura, la luz.

La segunda parte a la que hacíamos referencia está constituida por la EPÍSTOLA III, poema central del libro y el más breve de todos. Una vez más, Núñez coloca la poesía en el eje como objeto de reflexión. En este caso, en concreto, aborda la vaciedad del acto de creación poética (*Esta absurda ignominia / de respirar cantando. / Esta liturgia escuálida / de la palabra en sílabas contadas*, 1-4, 176). El término canto se utiliza como sinónimo de poesía, al igual que sucede en otras de sus composiciones. De la misma manera que el sujeto lírico anhela la llegada de la muerte física, también desea la llegada de la muerte de la poesía (*¿jamás serán barridos / del inmundo breviario de los días?*, 8-9, 176), puesto que ambas muertes simbolizan la libertad. A este respecto, no hemos de olvidar que para Núñez la poesía (la “Ramera”) lo aparta de la vida, lo esclaviza, de ahí que la muerte de la misma implique una liberación.

La tercera y última parte contiene las EPÍSTOLAS IV y V. La composición cuarta versa sobre la preparación para la muerte, *el mar de la esperanza*, que le brindará la posibilidad de alcanzar la esencia del ser (asociada a la desnudez y a la hermosura), la casa del ser (*Donde no hay llanto ni hay memoria*, 60, 179). En este sentido, la muerte es una liberación, sobre todo, si tenemos en cuenta que *Todo es penumbra, páramo y oprobio / en ese carromato de la vida* (34-35, 178). A través de la quinta y última epístola, el sujeto lírico anima a sus destinatarios (los convecinos de Ipagro, a los que califica de *albañiles del alma*), a continuar con su vida, con sus proyectos, con su trabajo, hasta que llegue el ansiado momento de *la fiesta del ser*, de la luz, de la persistencia del perfume.

Según se puede comprobar, nos hallamos ante una estructura simétrica, muestra explícita de ese afán de perfección que caracteriza al vate de Poley, dispuesta en tres partes. La primera y la última constan de dos epístolas, mientras que la parte central está compuesta por una sola, la única que aborda el tema de la poesía. A lo largo del poemario, se va apreciando esa pugna por lograr la esencia del ser, desprenderse de todo lo ornamental, superfluo e innecesario, alcanzar la desnudez absoluta, la plenitud, la luz, la hermosura, siguiendo un movimiento ascendente y vertical, que eleva al alma a un estado de pureza, en el que no existen ni el llanto ni el dolor. El carácter reflexivo y metafísico de este poemario lo convierten en un digno antecedente de *Himnos a los árboles*, acaso su obra más lograda.

En líneas generales, podemos decir que este poemario se caracteriza por su tono reflexivo, por un común y moderado estilo llano (como corresponde al género epistolar al que pertenece), así como por la combinación de un léxico sencillo, plagado de términos típicos del mundo rural y de la albañilería, y de un léxico que

entraña una mayor dificultad, propio de una poesía culta de carácter metafísico que aborda temas filosóficos. Figuran abundantes términos relacionados con las labores del campo: *fruto, caña, segarte, cepas, vástagos, atrojaran, silos, grano, faenar, cosechero, faenas, aperos, siembra, semilla, mullida, retama, praderas*, entre otros. Esto no es de extrañar, sobre todo si tenemos en cuenta la relevancia de lo campestre en esta obra, así como los destinatarios de la misma, los ipagrenses, consagrados en su mayoría a las faenas agrícolas y a la albañilería. Asimismo, encontramos vocablos referidos al mundo de la construcción: *albañiles, solar, palustre, artesa, obra, arambel, mezcla, andamios*, etc. Entre las palabras que implican una mayor complejidad, cabe destacar las siguientes: *infausto, desvalimiento, falaz, voraz, ser, trémula, genuflexión, ignominia, oprobio y abyecta*, por citar tan solo algunos ejemplos. Esa magistral combinación de la sencillez y la complejidad, de lo coloquial y lo culto, de la cotidianidad y de lo trascendental, rasgo genuino de toda la poesía de Núñez, se explica en este caso por la recurrencia a la epístola poética, que implica una cercanía con respecto al destinatario (los ipagrenses, sus vecinos de Aguilar de la Frontera), un lenguaje coloquial y un léxico simple, por un lado; y una expresión más elaborada, y unos términos más cultos y complejos, según corresponde a las convenciones literarias del género poético y a la disciplina lingüística que requiere el verso, por otro lado.

Al igual que sucedía en los demás poemarios, nos hallamos ante una poesía muy sensorial, plagada de todo tipo de sensaciones. De hecho, son constantes las alusiones a los diferentes sentidos⁵⁶⁴. De un modo especial, cabe destacar la presencia del sentido del oído a través de continuas referencias a los sonidos y al canto, así como el sentido de la vista, que permite percibir las abundantes imágenes

⁵⁶⁴ A continuación, recogemos ejemplos del sentido de la vista: *tras los balcones de las rojas nubes* (EPÍSTOLA I); el del olfato: *El olor que allí emanás y te encubre* (EPÍSTOLA IV); el del gusto: *¿No es el amor más agrio* (EPÍSTOLA V); y el del tacto: *en lo templado de su arcaica arcilla* (EPÍSTOLA IV).

que se describen con una gran minuciosidad, tal y como puede apreciarse en los siguientes versos de la EPÍSTOLA II:

Y la lejana orquesta de los árboles
encogería la ofrenda
de su galante ayuda.
¡Que toda luz concurra en la cabaña,
que se hunda en lo oscuro
el hirsuto aparejo de la loba;
que se abran los postigos
y que cante armonioso
el sagrado pestillo de la espera!⁵⁶⁵ (29-37, 175)

En los versos reproducidos, los términos *orquesta*, *cante* y *armonioso* nos remiten a la musicalidad, al canto y, por consiguiente, al sentido del oído. Dicha musicalidad se ve reforzada por las anáforas (*y*, *que*, *el*), los paralelismos (*el hirsuto aparejo de la loba* y *el sagrado pestillo de la espera*; *que se hunda en lo oscuro* y *que se abran los postigos*), así como las aliteraciones de vibrantes (*orquesta*, *árboles*, *ofrenda*, *concurra*, *hirsuto*, *abran*, *armonioso*, *sagrado*), que, además de proporcionar ritmo y una sensación auditiva grata, anuncian la triunfal llegada de la luz (asociada a la esencia del ser, a la hermosura), que se espera con júbilo. De la misma manera, el sentido de la vista se halla muy presente a través de las imágenes que expresan el contraste que se produce entre la luz y lo oscuro.

En este poemario convergen el mundo rural, la dureza del trabajo del albañil, el amor, la vida, el llanto, la muerte, la desesperanza y la esperanza, el ser, la hermosura, la persistencia del perfume, la oscuridad y la luz, un sinfín de sonidos, la física y la metafísica, las reflexiones filosóficas, etc. La conjunción de reflexiones

⁵⁶⁵ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía*, op. cit., p. 175.

filosóficas, asuntos metaliterarios y recuerdos autobiográficos es una herencia directa de las epístolas de Horacio. Vicente Núñez combina los versos heptasílabos y endecasílabos (junto a algún eneasílabo), de modo que las cinco epístolas vienen a constituir métricamente otras tantas silvas en versos blancos que, al no estar sometidas a un esquema métrico prefijado ni a las ataduras de la rima, permiten al poeta una mayor libertad tanto a efectos pragmáticos en sentido comunicativo como en el acto de plasmar sus reflexiones filosóficas. Sin lugar a dudas, el poeta de Aguilar logra crear unas magistrales composiciones poéticas que alcanzan una alta perfección estética. Esa búsqueda de la esencia del ser que obsesiona al sujeto lírico en este poemario, así como el carácter metafísico que impregna todo el libro, adquirirán una importancia capital en *Himnos a los árboles*, la obra predilecta del escritor de Poley.

6. 6. *Teselas para un mosaico*: de regreso a Ipagro

Teselas para un mosaico, sexto poemario de Vicente Núñez, fue publicado en 1985⁵⁶⁶ y, a través del mismo, su autor nos traslada a la época romana, como ya apunta el propio título; en este libro, las teselas son los poemas que conforman un maravilloso mosaico, es decir, la obra propiamente dicha, la magnífica obra que logra crear. Tal y como afirma Juan Antonio González Iglesias, “su romanidad se manifiesta por doquier”⁵⁶⁷. Se trata de un conjunto de treinta y dos composiciones poéticas, carentes de título todas ellas, precedidas de números romanos y caracterizadas, en la mayoría de los casos, por su brevedad. De hecho, en palabras de Juan Lamillar, tras el “paréntesis discursivo de sus *Cinco epístolas a los ipagrenses*, vuelve a la forma breve, de ceñida intensidad y léxico preciso y sorprendente, que ya nos ofreció en *Ocaso en Poley*”; en su opinión, Núñez abandona el carácter metafísico y la reflexión filosófica sobre la esencia del ser que encontrábamos en sus epístolas para centrarse en el tema del amor con versos que rezuman “vehemencia, ambigüedad, afectación, y dejan traslucir una cierta teatralidad”⁵⁶⁸.

Ana Rossetti, partiendo del recitado del propio Vicente de sus “Teselas” en una reunión privada a la que ella acudió, sintetiza muy bien la esencia de *Teselas para un mosaico* y el espíritu que impregna esta singular obra de arte:

⁵⁶⁶ Vicente Núñez, *Teselas para un mosaico*, Córdoba, Diputación Provincial, 1985.

⁵⁶⁷ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 28; como el propio estudioso apunta, “el título mismo ofrece la clave de una de las artes características de Roma —el mosaico—, pero también el gusto por lo fragmentario propio de la Posmodernidad y la idea de una poesía epigramática acogida al nombre de teselas, piezas pequeñas que configuran una suerte de libro antológico en torno a un tema, más que un volumen compacto” (27-28).

⁵⁶⁸ Juan Lamillar, “El desorden del canto”, en Juan Lamillar, *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, *op. cit.*, p. 79.

Las “Teselas” eran pequeños poemas; detalles tan variados como los accidentes del amor: La exaltación, la protesta, el riesgo, la consecución, la insaciabilidad, la incesante batalla... Pero también la traición, el resentimiento, la artimaña, la huida, el desánimo. Atraer al amado y renegar de él. Tormento y alborozo. Deleitarse y aniquilarse. Celebrar y advertir. Con delicada maestría las colocaba revelando la totalidad del dibujo, encajándolas en los huecos que nuestros sentidos les ofrecían a medida que las iba reconociendo⁵⁶⁹.

Marina Bianchi, por su parte, hace hincapié en que, en esta obra maestra del poeta ipagrense, vivir significa amar, de ahí que el verdadero protagonista de este poemario sea el amor en todas sus manifestaciones: el erotismo, la seducción, la atracción, la traición, el adulterio, la fuga, el sufrimiento, el resentimiento, la ironía, el júbilo, la vitalidad, las relaciones heterosexuales y homosexuales. El tono sarcástico, el uso ocasional de léxico coloquial y la presencia de escenarios cotidianos contrastan con la abundancia de referencias cultas y eruditas; del mismo modo, la crítica italiana sostiene que en *Teselas para un mosaico* la poesía no es ya el canto del amor, sino el amor propiamente dicho, la pasión más grande del poeta⁵⁷⁰.

A propósito de este poemario, Luis Antonio de Villena asegura que se trata del último libro completo y cerrado que el escritor de Poley publicó en vida. Además, según él, es su obra más directa y culturalista. Partiendo de la tendencia a utilizar máscaras grecolatinas en parte de la poesía española de principios de los 80, “Vicente hace un libro muy suyo de amor y nostalgia, si puedo decirlo así (y en el mejor sentido) con peplo [...] donde aparece el Vicente Núñez más directo y más elaborado”⁵⁷¹. Sin lugar a dudas, es su libro “más clasicista, lúdico y epigramático”, en palabras de Villena, quien asimismo lo considera “un libro muy hermoso y

⁵⁶⁹ Ana Rossetti, “La emoción a ti debida”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 31.

⁵⁷⁰ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, pp. 129 y 131, respectivamente.

⁵⁷¹ Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética rural”, *op. cit.*, p. 39.

vitalista, con mucha carnal sexualidad homoerótica, y también el más directo de los suyos, pese a los juegos culturalistas con el orbe clásico”⁵⁷².

Noelia Barberá también incide en la abundancia de referencias cultas y eruditas, que crean “un universo culturalista y esteticista”. Para ella, este libro supone una continuidad con respecto a las obras anteriores, sobre todo en lo que se refiere a la recapitulación de sucesos o aspectos importantes que han marcado la vida del sujeto lírico. Estas teselas, caracterizadas por una brevedad típica de la tradición sapiencial y epigramática, vienen a ser “historias fugaces capaces de deleitar o impresionar” y constituyen un “mosaico vital”⁵⁷³, una vida marcada por el amor, tema por excelencia del libro que nos ocupa.

Guillermo Carnero, al igual que Barberá, sostiene que la brevedad sentenciosa de los poemas de *Teselas para un mosaico* es de estirpe tanto sapiencial como epigramática. En su opinión, Vicente Núñez, convertido en un nuevo Catulo, logra sorprender al lector adentrándolo en “un ámbito de referencias cultas y eruditas en el que, ocasional y eficazmente, se revela la experiencia de un mundo forzosamente cotidiano en el uso imprevisto de un término coloquialista o en la mención de algún indicio de referente contemporáneo”⁵⁷⁴. Además, el poeta ipagrense recrea en esta obra la poesía frívola de estilo rococó.

A juicio de Miguel Casado, nos encontramos ante una “colección de epigramas ácidos y jocosos, que —con los *neoterói* latinos al fondo— exploran la exaltación y la impostura del amor. Alejándose de los tonos anteriores, se propone una casuística práctica de las oscilaciones amorosas, las asechanzas del amor, sus

⁵⁷² Luis Antonio de Villena, *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico” y su trayectoria*, op. cit., pp. 46-47.

⁵⁷³ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, op. cit., pp. 84-85

⁵⁷⁴ Guillermo Carnero, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, op. cit., p. 14.

tripas⁵⁷⁵. Casado apunta que la ironía, la caricatura de su propio mundo, los continuos guiños, las referencias, la paradoja, la selección del léxico, la aliteración, entre otros, son rasgos característicos de este poemario.

Juan Antonio González Iglesias, que ha estudiado a fondo la romanidad de *Teselas para un mosaico*, ha señalado su parentesco tanto con los epigramas de Marcial como con las elegías de Propertio y con los *Amores* de Ovidio, conexiones en las que ahondaremos más adelante. Leamos sus propias palabras:

[...] el libro *Teselas para un mosaico*, si se observa poema a poema, constituye una colección de epigramas romanos, dignos de Marcial. Si se observa en conjunto, estamos ante un libro típico de la elegía romana, heredero de las elegías de Propertio o de los *Amores* de Ovidio, en el que hay una *historia de amor dramatizada*. Los nombres literarios se suceden en una serie de momentos que van construyendo el relato de unos *amores*. Eso es característico y casi exclusivo de la elegía romana⁵⁷⁶.

Francisco Javier Torres alude “al descaro humorístico, burlón, de las *Teselas para un mosaico*”⁵⁷⁷, y hace referencia a la posible influencia de Rafael Pérez Estrada (escritor malagueño al que dedica esta obra) en el poeta ipagrense, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del humor, que se acentúa todavía más en los célebres sofismas:

[...] a mí hace tiempo que me agrada especular con la benéfica influencia que un entrañable amigo pudo ejercer sobre Vicente. Me refiero a Rafael Pérez Estrada, el irreverente malagueño que por los años en los que nos estamos moviendo, más o menos a mediados de los ochenta, tiene una visión, una crisis, podríamos decir, ya que estamos, que le lleva a renegar de su obra anterior y a poner en

⁵⁷⁵ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷⁶ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷⁷ Francisco Javier Torres Avilés, “Crítica y clínica en Vicente Núñez (diagnóstico reservado)”, *op. cit.*, p. 27.

práctica una transgresora y personalísima modalidad literaria en la que brillan su desbordante imaginación y su finísimo humor. [...] A este infractor esencial le dedica Vicente sus *Teselas*, no hay que olvidarlo. [...] No es descabellado pensar, por tanto, que algo tuviera que ver Pérez Estrada en este cambio, en esta inicial exploración del lado festivo de la literatura, dada la estrecha relación que existía entre ellos y la vocación rupturista que les conocemos a ambos⁵⁷⁸.

En esta nueva obra, la mayoría de los poemas versan sobre el amor, eje central en torno al cual se articula todo el libro. No obstante, se aprecia un tratamiento distinto de dicho tema en este poemario con respecto a los anteriores, pues aparece de una forma bastante explícita el amor homosexual⁵⁷⁹. Además, ciertas composiciones poéticas manifiestan una gran dosis de erotismo y de sensualidad, tal y como puede apreciarse en el poema que abre el libro, la tesela I, en la que se describe una escena que sucede a la sombra de una higuera durante la hora de la siesta, una especie de *locus amoenus* que invita a disfrutar del amor y de la persona amada⁵⁸⁰. La referencia al amor humano es evidente, pero también la relación con la pasión más importante de Núñez: la poesía. Como apunta Marina Bianchi, en esta tesela el sujeto lírico se dirige a un tú, un interlocutor o interlocutora,

⁵⁷⁸ *Id.*, pp. 29-30.

⁵⁷⁹ Resulta especialmente llamativa la naturalidad con la que Vicente Núñez aborda el tema de la homosexualidad, de una manera totalmente abierta y directa. Ya en su segundo poemario, *Los días terrestres*, así como en *Ocaso en Poley*, también encontrábamos algunas composiciones centradas en el amor homosexual. No hemos de olvidar que la condición homosexual era un rasgo común a la mayoría de los poetas de *Cántico* y que para Núñez no debió ser nada fácil exteriorizar su orientación sexual en un pueblo rural y conservador, así como en una época en la que las convenciones morales y sociales resultaban opresivas.

⁵⁸⁰ La higuera es un árbol muy presente en tradiciones culturales diversas, sobre todo en el entorno del Mediterráneo, que genera una variada simbología: conocimiento, abundancia, fertilidad, iniciación sexual, honor, fortaleza... Es el primer árbol del Edén mencionado en la *Biblia*; a la sombra de una higuera concibe Buda su filosofía; su fruto está muy presente en los juegos olímpicos de la antigua Grecia y en las fiestas de Baco; Rómulo y Remo fueron amamantados por la loba a la sombra de una higuera que, según Plinio el Viejo, es el árbol sagrado de la vida, al igual que lo es en la cultura hindú. Ya en nuestra tradición, resuena en este poema, como un eco lejano, la ambientación del fragmento conocido como "La siesta de abril", de la *Razón de amor*. Por otra parte, la referencia a la sombra de la higuera evoca la escena del comienzo de *Mazurca para dos muertos*, de Cela, novela publicada dos años antes de *Teselas para un mosaico*, en la que puede leerse: "A Lázaro Codesal lo mató un moro a traición, lo mató mientras se la meneaba debajo de una higuera, todo el mundo sabe que la sombra de una higuera es muy propicia para el pecado en sosiego"; citamos por Camilo José Cela, *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p.9.

cuya belleza lo perturba como una mosca durante el descanso y lo conquista con el engaño cuando todavía es inexperto e ingenuo. El episodio recuerda la llegada de Vicente Núñez a la creación poética. La ambientación bíblica, en la Betania donde se localiza el bautismo de Jesús, evoca una situación iniciática, referida en este caso al amor, o, como indica Marina Bianchi, un regreso al estado de la serenidad mística, comparable a la felicidad del campesino que no conoce el engaño de la escritura, perdido a causa del encuentro con la poesía⁵⁸¹.

Vicente logra crear una composición perfecta, con una estructura cíclica y cerrada, muy del gusto del vate de Poley. De hecho, abre y cierra la composición con versos heptasílabos, y al final del primer verso (*Protegido en Betania*) y del último (*por un día, en Betania*) figura la palabra *Betania*, lugar de resonancia bíblica bajo la dominación romana que desea enfatizar. A lo largo del poema, se van intercalando los versos heptasílabos y endecasílabos, con el libre fluir de una silva, andadura que se demora en un verso alejandrino (suma de dos hemistiquios heptasílabos simétricos) que permite al yo poético recrearse en el entorno natural donde ocurre el encuentro de los enamorados (*por los altos auspicios de una gentil higuera*) y que quiebra un verso pentasílabo, el penúltimo (*Párvulo fui*), párvulo a su vez, que acentúa la inexperiencia del sujeto lírico. Los numerosos encabalgamientos (entre los versos 1 y 2; 3 y 4; 5 y 6; 7 y 8; 9, 10 y 11; 12 y 13; 14 y 15) van uniendo los versos y refuerzan el libre discurrir de los acontecimientos que se relatan. Los versos fluyen de la misma manera que fluye el encuentro amoroso que se describe. La abundancia de adjetivos (*altos auspicios, gentil higuera, cetrino moscón, sabor delirante, asilo amplio y sólido, vasto diván, secretos delicados y oscuros, ignara experiencia, sublime lectura, huesos erguidos...*) ponen de manifiesto el afán de

⁵⁸¹ Así lo entiende Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 131.

Núñez por captar con gran minuciosidad todos los detalles, los matices, como si de una pintura se tratara, en una especie de ejercicio ekfrástico que reactualiza en algún sentido el tópico del *ut pictura poesis*. Los *vinos de sabor delirante*, a los que se hace referencia, intensifican el sentido del gusto, las sensaciones gustativas que, junto a las olfativas y auditivas, van a desempeñar un papel esencial en este poemario. Por otro lado, las aliteraciones de sibilantes que, además de remitir al sentido del oído, sugieren un ritmo sosegado y una apacible musicalidad, parecen querer reforzar el silencio que reina a la hora de la siesta en un paisaje natural apartado del mundanal ruido:

Protegido en Betania
por los altos auspicios de una gentil higuera,
me acorraló en la siesta
el cetrino moscón de tu hermosura.
No tenía yo ánimo
de estar más tiempo ausente de mis lares.
Pero me diste vinos
de sabor delirante,
asilo amplio y sólido
en el vasto diván de tus secretos
delicados y oscuros.
Y lo que más se impuso
a mi ignara experiencia:
la sublime lectura
de tus huesos erguidos,
que han ilustrado, fieles desde entonces,
mis ojos y mis lágrimas.
Párvulo fui,
por un día, en Betania. (1-19, 187)

A propósito del amor homosexual, cabe destacar que son varios los poemas en los que figuran alusiones directas a nombres masculinos y en los que se

vislumbran reminiscencias del poeta Catulo. Este es el caso del poema III, en el que el sujeto lírico plasma el placer que le produce la mezcla de su sangre con la saliva de Fabricio (que califica de *veneno dulcísimo*, incidiendo en el sentido del gusto), de ahí que se decante por herir sus dedos a conciencia. Nos hallamos ante el tema efébrico, ante la expresión de amores ilícitos. La composición adopta la forma de pregunta (1-3) y respuesta a la misma (4-9):

¿Sabes, tierno Fabricio,
por qué me herí los dedos
en la tosca falcata de los tuyos?
Porque me subyugaba
—cuánto acertó mi vida
ese ingenuo arrebató—
el veneno dulcísimo
de tu joven saliva
mezclándose a mi sangre.⁵⁸² (1-9, 189)

En el poema V, ambientado en Taormina *en el año catorce de la era de Augusto* (2, 191), el sujeto lírico continúa introduciéndonos en ese contexto romano y apela a Diorísimo⁵⁸³, al que denomina *jovencísimo dios de los perfumes* (4, 191). La escena que se describe, que, como acertadamente señala Juan Antonio González Iglesias, es todo un universo “organizado por el sentido del olfato”⁵⁸⁴, bien podría representar una bacanal romana en la que el vino, el erotismo, la

⁵⁸² Parece claro el diálogo intertextual que mantiene esta composición con el soneto gongorino “La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas destilado...”, incluso en la sugerencia que implican los versos del segundo cuarteto (“porque entre un labio y otro colorado / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpe escondida”) y en la lección que concentra el epifonema final: “y sólo del Amor queda el veneno”; citamos por Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia Didáctica, 1986, pp. 104-105.

⁵⁸³ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 31, apunta que “Diorísimo” es un anacronismo en este poemario de Núñez ambientado en la época romana, pues se trata de un perfume de mujer con nombre masculino que Christian Dior lanzó al mercado en 1956, bajo el superlativo masculino en forma italianizante *Diorissimo*.

⁵⁸⁴ *Ibíd.*

sensualidad, la lujuria, la homosexualidad y los excesos, en general, no están ausentes. Sin embargo, ese ambiente romano, recreado diestramente, contrasta con la presencia del anacronismo *Diorísimo*, término que hace referencia a un perfume de Christian Dior del siglo XX. La relevancia de las sensaciones olfativas se pone de manifiesto en el léxico empleado (*ráfaga, fétidos aromas, aspiré, perfume*), lo que refuerza la sensorialidad de la composición. A su vez, la situación gozada con los servidores queda ponderativa e irónicamente realzada por la comparación de superioridad, el juego de las rimas y el valor de los superlativos de los dos últimos versos:

Me arrodillé desnudo —estaba así pactado—
para besar tu cuerpo,
y me invadió una ráfaga
de fétidos aromas.
Hui despavorido
hacia el camastro de tus servidores,
no del todo embriagados a esa avanzada hora.
Y fue con ellos donde
aspiré, gocé y supe
el perfume que arrancas
de quienes te rodean.
Más dioses que tú mismo,
carísimo Diorísimo. (10-22, 191)

En la composición IX, el yo poético se dirige al bello Ascanio y, en un arrebatado de pasión, le pide que se olvide de la ingrata Lelia y se entregue a él de una forma incondicional. Nos hallamos de nuevo ante el tema efébo, muy del gusto de Núñez. La alusión al *campo astigitano* nos remonta una vez más a la época romana. El campo se presenta como escenario idóneo para la libertad y el desarrollo de la pasión amorosa, alejado de la ciudad y en pleno contacto con la naturaleza, igual

que ocurre en diversas composiciones de los miembros del grupo *Cántico*⁵⁸⁵. El deseo de impregnarse de los agradables aromas de la persona amada parece obsesionar al sujeto lírico, obsesión que reflejan las reiteraciones anafóricas prolongadas en paralelismos estructurales (preposición + SN, en los versos 5, 6 y 8; conjunción copulativa + pronombre personal + verbo, en los versos 7 y 9). A este respecto, cabe destacar que la posesión del aroma de la persona amada se convierte en la principal muestra de posesión del otro. Cuando se apropia del perfume ajeno, ya cuenta con su esencia, con todo su ser, fundiéndose las dos almas en una sola, con un único aroma, el del amor pleno. De igual modo que en la tesela V, las sensaciones olfativas impregnan la ambientación de la escena descrita:

¿por qué no me arrebatas
de una vez y me ocultas
en los boscosos predios
del campo astigitano,
y me adornas y cubres
de exquisitos aromas,
y te olvidas de Lelia
casquivana y mudable? (3-10, 195)

El poema XIII vuelve a abordar el tema efébo, con acento latino, de manera explícita. El destinatario de las palabras del sujeto lírico es Lavinio, al que le confiesa su temor a triunfar en la doctrina que impuso a su carne. Lejos de tratarse de un amor espiritual, puro, inocente, se presenta como un amor más pasional, carnal, apegado al instinto, muy en la línea del que encontramos en múltiples composiciones de Catulo, Marcial y Propertio:

⁵⁸⁵ Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., pp. 84 y 85, inciden en esta idea del campo “como escenario ideal de la libertad y para el desenvolvimiento de la pasión amorosa, lejos de la ciudad y en comunión con la naturaleza”. Ejemplos de este tipo los encontramos en los poemas “Sierra” y “Tierra de amor”, de Juan Bernier, así como en la obra poética *Elegías de Sandua*, de Ricardo Molina.

Sólo una cosa temo,
bellísimo Lavinio:
triunfar en la doctrina
que yo impuse a tu carne. (1-4, 199)

El yo poético, que se sabe condenado a la poesía, a esa *ramera* que le arrebató la vida⁵⁸⁶, se dirige en el poema XXIV a Livio para pedirle que no se aleje de él. El deseo de permanecer al lado de la persona amada es una constante en la obra del poeta ipagrense. Esto viene a reforzar la idea de que el amor es el motor de la vida y esta no tiene sentido sin ese sentimiento⁵⁸⁷. Marina Bianchi opina muy acertadamente que escribir significa dar voz al más noble de los sentimientos, el amor, pero, al mismo tiempo, es como estar en el infierno, es sufrimiento. No obstante, a pesar de la dificultad, Vicente Núñez no quiere alejarse de la poesía, no puede elegir: está condenado a serle fiel, dado que esta es la finalidad de su vida; de ahí la plegaria que dirige a Livio, representante del arte poético y fuente de inspiración, para que no lo abandone jamás⁵⁸⁸. Al igual que en otras composiciones (de *Ocaso en Poley*, *Epístolas a los ipagrenses* y de la propia obra que nos ocupa), el vocablo *canto* se usa como sinónimo de poesía y se emplean términos cargados de connotaciones negativas para referirse a la misma y a lo que implica en sí el acto de creación poética (*designio fatal*, *desorden*, *infiernos*). Nos hallamos ante la paradoja de que, pese a que tanto la poesía como el amor se asocian al sufrimiento, el sujeto lírico no quiere ni puede apartarse de los mismos:

⁵⁸⁶ Juan Lamillar, "El desorden del canto", *op. cit.*, p. 80, apunta que, tal y como sucedía en *Ocaso en Poley*, "la dialéctica Vida/Poesía (o Amor/Poesía) figura en varios poemas. Este es el caso del poema que nos ocupa (el XXIV), en el que "Vicente Núñez vuelve a decirnos cómo para él el amor es una elección, frente al mandato, a la llamada imperiosa, que supone la poesía".

⁵⁸⁷ Según sostiene Noelia Barberá, "Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte", *op. cit.*, p. 89, "la poesía *ramera* actúa como engarce que cierra el círculo cerrado de vida-poesía-muerte".

⁵⁸⁸ Cfr. Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 133.

Quienes por un designio fatal fuimos llamados
al desorden del canto;
los que incesantemente el amor elegimos,
¿a qué infiernos tendremos que ascender todavía?
Nunca de mí te alejes, Livio, Livio. (1-5, 210)

En el poema XXVIII, vuelve a manifestar su amor a Livio. Es un amor pasional y refleja una actitud un tanto masoquista, dado que le pide a este que lo ofenda y que peque todo lo que pueda. Mientras mayor sea el pecado y la ofensa, más fuerte será el sentimiento amoroso, que aparece ligado al juego, la desobediencia y la sedición. La relación con respecto al amado es de entrega y sumisión total. En este sentido, los encabalgamientos entre los versos 1, 2 y 3 reflejan la fuerte dependencia emocional que tiene el yo poético de su querido Livio. La repetición de los términos que emplea para dirigirse a su interlocutor (*tú el niño, Livio de mis entrañas, Livio mío*) son una muestra palpable de su obsesión por el mismo, del afán de posesión del otro, intensificado mediante los posesivos *mis* y *mío*:

Peca mucho, y oféndeme
cuanto te sea posible, porque en esa
sedición más te amo.
¿Cómo ibas a ser, si no, tú el niño,
Livio de mis entrañas, Livio mío;
desobediencia y juego? (1-6, 214)

En las composiciones poéticas anteriores, se aprecia una referencia explícita a la homosexualidad mediante la alusión directa a nombres masculinos. Estos, aparte de ambientar el tema poetizado en la época romana, posiblemente encubran nombres reales que Núñez prefiere mantener en el anonimato. No obstante, hay

otros poemas de temática amorosa en los que no se menciona el nombre del amante. En cualquier caso, hace alarde de una pasión desenfrenada, de un erotismo y de una sensualidad sin límites. En esta línea, se sitúa el poema XV⁵⁸⁹, en el que el yo poético invita a la persona amada a disfrutar de las caricias y de los besos (con San Juan de la Cruz de fondo: “Gocémonos, Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura...”⁵⁹⁰). Todos los versos riman en asonante: primero con tercero; segundo con quinto; cuarto con sexto. La rima es otro elemento, junto a la anáfora y los paralelismos, que potencia la musicalidad y el ritmo, al principio más acelerado, por la ansiedad, gracias al encabalgamiento; luego se refrena por efecto de la coma y la reiteración de los tres sintagmas preposicionales; finalmente, *se derrama* complacido en el endecasílabo:

Vamos al río, vamos
a los verdes hayedos
bajo el cielo de Ipagro.
Vamos a las caricias,
a la miel y a los besos.
Vamos a derramarnos en la tarde que expira. (1-6, 201)

El poema XXI⁵⁹¹, construido a modo de oración religiosa con palabras y expresiones latinas intercaladas, cifra un mensaje destinado a la persona amada para quedar con ella por la noche en un cobertizo. El mensaje, al intercalarse en el

⁵⁸⁹ En esta composición, Núñez expresa de nuevo la tarde de los encuentros amorosos en el paisaje de su pueblo natal, Ipagro. El poeta parece recordar fiestas típicas de Aguilar.

⁵⁹⁰ Nos referimos a la lira 35 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Mancho, *op. cit.*, p. 41: “Gocémonos, Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte o al collado, / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura.” Cabe también recordar la *Balada de la mañana de la cruz*, en *Baladas de primavera*, de Juan Ramón Jiménez, en concreto el estribillo, que dice: “Vámonos, vámonos al campo por romero, / vámonos, vámonos / por romero y por amor...” (5-7, 19), en Juan Ramón Jiménez, *Baladas de primavera*, edición de Antonio Piedra y prólogo de Claribel Alegría, Madrid, Visor, 2008.

⁵⁹¹ En este poema, Núñez vuelve a recordar su añorada infancia. Se produce un gran contraste entre el culto lenguaje del latín y el lenguaje popular.

canto de la salve dirigido a la Virgen, constituye un ejemplo claro de heteroglosia: lenguajes distintos que, al dialogar en la pista del mismo enunciado, polemizan el discurso. El carácter religioso de la oración contrasta con el carácter profano del contenido del mensaje que dirige encubiertamente al destinatario de sus palabras bajo la atenta vigilancia del Padre Errandonea. En este sentido, el rezo religioso explícito (representado por el latín, lengua de la liturgia, del poder y de la censura) y el amor humano implícito (representado por el español, idioma del amor) dialogan polémica y polifónicamente en la composición que nos ocupa:

Salve, Regina (escúchame,
necesito de nuevo
abrazarte esta noche),
Mater Misericordiae
(detrás del cobertizo
del campo de deportes),
vita, dulcedo (cállate,
no te inmutas y canta:
nos está vigilando el Padre Errandonea). (1-9, 207)

El poema VII relata cómo audazmente y con un comportamiento un tanto pueril el sujeto lírico, aprovechando la visita a la casa de unos parientes, logra sorber el beso de la persona amada a través de la huella dejada en el vaso por los labios de su prima Aretusa, que actúa como involuntaria mediadora. En esta composición, en la que se vislumbran los amores furtivos e ilícitos de los jóvenes, el poeta refleja el anhelo de robar lo prohibido, es decir, el ansiado beso. Las expresiones *dulce beso* y *sorbieron mis labios* inciden en el sentido del gusto, mientras que la regularidad métrica basada en el uso exclusivo del verso heptasílabo, la eufonía de las aliteraciones de vibrantes y de oclusivas, junto al encabalgamiento que agiliza el

ritmo hasta demorarse con fruición en el adverbio *embriagadoramente*, que llena todo el verso, refuerzan la fruición sensual que trasmite la escena descrita:

con audaz cortesía
le arrebaté a Aretusa
el dulce beso tuyo
que sorbieron mis labios
embriagadoramente.
Qué importó de qué vaso. (11-16, 193)

Se centran asimismo en el amor el poema VI, donde se plasma el deseo de sumergirse en los pies desnudos de la persona amada, que tienen *el aroma de melones tardíos*; el poema VIII⁵⁹², que alude a una llamada telefónica de la persona amada a una hora intempestiva; el poema XII, en el que el amor aparece degradado, pues se pone precio a los servicios amorosos; el poema XVII, que refleja la correspondencia amorosa de la persona a la que adora; el poema XVIII, en que las azucenas traen a la mente del yo poético el recuerdo de los brazos del ser querido; y el poema XXV, en que el sujeto lírico lamenta que la persona amada haya roto su *Longines*⁵⁹³ tras un brindis, porque el reloj, aparte de ser testigo de la dicha de los amantes, estaba acostumbrado al goce de las manos de aquella.

El tema del amor aparece unido al de la muerte en el poema XVI. Se trata de la única composición de esta obra en la que se aborda la muerte y en la que encontramos un tono más triste y melancólico, dado que el resto de poemas se caracterizan por su carácter festivo, alegre e irónico. El fallecimiento del amado,

⁵⁹² Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 131, afirma que en los versos que conforman esta tesela Vicente trata de evitar voluntariamente el encuentro con la persona amada, pues sabe que esta, como la escritura, lo conducirá a la muerte.

⁵⁹³ Elena Barroso, "Poesía y modernidad: aproximación a la poética de Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 14, hace hincapié en que, en este poema, con solo una palabra inesperada, *Longines*, Núñez "rompe las expectativas que apuntan al mundo clásico antiguo, abiertas en los anteriores del libro y no negadas en los primeros versos suyos, para llevarnos por sorpresa a la actual sociedad de consumo".

Lavinio, deja al sujeto lírico sumido en la tristeza y el llanto, pues sabe que ya no podrá volver a disfrutar de su presencia, de su cuerpo y de sus labios. La alusión al *dulce mosto* pone de relieve el sentido del gusto y la referencia a las rosas nos hace pensar, además del amor, en los sentidos del olfato (por el aroma que estas desprenden) y del tacto (por la textura suave y delicada de las mismas); dichas menciones implican los días de vino y rosas felizmente compartidos. Por otra parte, la aliteración de vibrantes refleja el desgarró emocional de la pérdida, el fallecimiento del amado, mientras que la aliteración de sibilantes remite al silencio que impera en el reino de la muerte y a la soledad en que se encuentra el yo poético tras esa lamentable pérdida. Para derramar de modo más anchuroso el dolorido sentir, el poeta se decanta por el empleo exclusivo del verso endecasílabo. Resulta llamativo el hipébaton del primer verso, al dejar en posiciones estratégicas tanto la palabra *rosas* (a comienzo del verso) como la palabra *cuerpo* (al final), asociada por la rima a *muerto* (del verso cuarto). Si el trayecto que sigue el *cuerpo* desde el esplendor de las *rosas* al estado *muerto* implica la idea de fugacidad de la vida, conviene destacar asimismo que las dos últimas palabras del primer verso (*mi cuerpo*) y del cuarto (*ha muerto*) sintetizan el contenido de la composición que nos ocupa. La muerte física de Lavinio implica a su vez la muerte amorosa, pues el amante ya no podrá disfrutar del placer que Lavinio le proporcionaba, dado que ya no podrá impregnarse del aroma de su cuerpo ni podrá gozar de la dulzura de sus labios:

De rosas nunca vestiré mi cuerpo
ni el dulce mosto volverá a mis labios.
Si granjearme supe vuestras dádivas,
llorad conmigo, pues Lavinio ha muerto. (1-4, 202)

El tema del amor se asocia al de la poesía en el poema XI, dedicado a Eva de Hoces. Tras este nombre imaginario, se podría ocultar alguna amiga real de Núñez que le hubiese hecho alguna confidencia sobre sus relaciones. El sujeto lírico, a petición de su amiga la duquesa, escribe versos amorosos para adular a su mancebo y pone su corazón en ellos porque, *de canalla a canalla*, sabe que llegarán también a la persona a la que él ama, de quien conoce sus desvíos. En estos versos se halla implícita la infidelidad, en la medida en que se insinúa una relación clandestina entre el amado de Eva de Hoces y el propio yo poético. La denominación de *canalla* para referirse a ambos amantes, así como el convencimiento de que los versos escritos llegarán a las manos de la persona a la que ama el sujeto lírico a través del mancebo de Eva de Hoces, respaldan esta afirmación:

El corazón y el alma
al escribirlos pongo por entero.
Porque, de alguna forma
—sabiendo los desvíos
de su destinatario—,
de canalla a canalla,
él los hará llegar hasta tus manos. (7-13, 197)

Del mismo modo, el amor y la poesía se hallan estrechamente vinculados en el poema XXXII. En esta ocasión, el yo poético escribe en la taberna⁵⁹⁴, en una hoja de periódico, un breve poema a la persona amada y, aprovechando el viento huracanado, lo lanza hacia donde esta se encuentra. El destinatario regresa con el

⁵⁹⁴ Posiblemente, tras esta taberna a la que se alude en esta tesela se oculte “El Tuta”, segundo hogar de Vicente Núñez. Allí pasaba buena parte de su tiempo escribiendo (incluso en las propias servilletas de papel), así como conversando con sus paisanos y con personas de procedencia diversa que acudían a visitarlo y a disfrutar de su compañía. También se hace referencia al exterior de la taberna, es decir, la célebre plaza ochavada, epicentro de Aguilar de la Frontera.

mismo papel, húmedo ahora por la lluvia, de modo que así *aquellos dos mensajes / corridos por el agua / estaban abrazados / para toda la vida* (26-29, 218-19). Para Marina Bianchi, la poesía, causa y finalidad de la vida del poeta, está ligada al amor no solo en cuanto a que se trata de su pasión predilecta, sino porque le ofrece la única posibilidad de unión eterna con la persona amada; la escritura constituye ahora el único escenario donde el encuentro con el ser amado puede hallar su realización.⁵⁹⁵ Núñez, abandonado por la persona amada, compone unos versos junto al boceto que esta había dibujado en una hoja de periódico, que lanzará como una cometa hacia el cielo; la magia de la poesía, ayudada por la lluvia, logrará fundir los rasgos de ambos (del boceto y del poema creado), haciendo deslizar la tinta a través del agua y representando un abrazo eterno. Solo la creación poética tiene el poder de transformar la realidad, las penas de un amor homosexual, moral y socialmente reprobado, en la feliz imagen de una unión plena que no tendrá jamás fin⁵⁹⁶. Ese amor homosexual al que alude Bianchi bien podría tratarse de la relación clandestina entre Núñez y Antonio, alias “El Rojo”, que al parecer fue el gran amor del poeta ipagrense y su fuente de inspiración:

No lo dudé. Corriendo,
con un breve poema
que improvisé muy cerca
de su impecable apunte,
salí hasta la plaza
y lancé la cometa
hacia donde sabía
que se hallaba a esa hora.
De regreso, la lluvia
tuvo que sorprenderle
en el camino. Porque,

⁵⁹⁵ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 133.

⁵⁹⁶ *Id.*, p. 134.

cuando llegó a mis manos,
con el papel aún húmedo,
aquellos dos mensajes
corridos por el agua
estaban abrazados
para toda la vida. (12-28, 218-219)

El poeta aguilarenses también canta a la belleza y a la hermosura en diversas composiciones poéticas. Así, en el poema II, alude al *impecable y alto mármol* y a la hermosura de la persona a la que posiblemente ama; en el poema IV, hace referencia al hallazgo de una tablilla que contiene una nota escrita sobre la belleza: *Tu cuerpo es más hermoso / que los lirios silvestres* (9-10, 190); en el poema XX, sostiene que el flabelo de las largas pestañas de la persona amada brilla más en Poley que las cinnias de oro o los alhelies cárdenos. De este modo, ofrece una imagen idealizada de la persona amada, la idolatra, la encumbra. Asistimos, por tanto, a una exaltación de la belleza, motivo de poetización para el vate de Aguilar de la Frontera.

En el poema XXIII, dedicado al igual que el poema XI a Eva de Hoces, el sujeto lírico incita a la duquesa al adulterio y se lo presenta como la única salida posible a la situación de engaño en que ambos se hallan inmersos. La infidelidad que se insinuaba en la composición XI resulta ya evidente. El adulterio figura con bastante frecuencia en las obras poéticas de Catulo, Propertio, Ovidio y Marcial:

Claudiquemos, duquesa.
Nos están engañando,
nos desprestigian soberanamente.
No nos queda otra opción que el adulterio. (1-4, 209)

El yo poético se lamenta en el poema XXII de la pérdida de su libro favorito, *Aeneidos*, que lo ha acompañado durante innumerables inviernos y que se encontraba al lado de Rilke y de Kierkegaard, algunas de sus obras de cabecera. Está convencido de que ningún otro libro podrá ocupar su lugar y le pide que se porte con su nuevo amo como lo hacía con él⁵⁹⁷. Según Juan Antonio González Iglesias, en esta tesela se mezclan “el amor personal con el amor por la lectura”. Al parecer, como comenta González Iglesias, “el poeta había recibido, como regalo o préstamo de la persona amada, un ejemplar de la *Eneida*. Al desarrollar su sentimiento por el extravío del libro, el poeta no solo lamenta haber perdido un bien personal, sino que entona un hermoso canto de alcance humanístico”, de modo que nos encontramos ante “un canto a los libros y a la literatura capaz de compartir lo bueno del mundo. [...] La relación amorosa se da por metonimia, casi por transubstanciación, entre el lector y el libro regalado o prestado”⁵⁹⁸:

He perdido tu *Aeneidos*,
el doncel de mis libros.
Grata en mi casa transcurrió su vida
entre la amable vecindad de Rilke
y de Sören Kierkegaard. (1-5, 208)

En el poema X⁵⁹⁹, alude a dos mensajes cruzados a hurtadillas, de los que solo se reproduce el palíndromo “oím roma, oím roma” = amor mío, amor mío⁶⁰⁰. El

⁵⁹⁷ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 34, afirma lo siguiente: “La despedida del libro convierte el poema en un original *propempticon*, el género clásico en el que se despedía a alguien quien partía de viaje. El poeta actual da instrucciones a su libro perdido, la *Eneida*, para su nueva vida y su largo viaje, dos rasgos metafóricos que hacen posible la perduración real de los clásicos”.

⁵⁹⁸ *Id.*, p. 33.

⁵⁹⁹ En este poema, Núñez vuelve a su infancia, a ese paraíso perdido que tanto añoraba en *Los días terrestres* y que también evocaba en *Epístolas a los ipagrenses*.

⁶⁰⁰ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 36, partiendo de que el nombre de Roma esconde el del Amor (el palíndromo clásico juega con Roma y su reverso Amor), no descarta aquí, “en un poeta tan influido por la televisión, un anuncio de los años setenta, en

poema XIX⁶⁰¹ trata el arte de la pintura, manifestación artística a la que se dedica Livio; el sujeto lírico le aconseja que atrape y doméñe la pintura como corresponde a su genio y casta. El poema XIV, por su parte, refleja la imagen de una persona empuñando el arado cual si de un auriga se tratara⁶⁰². En el poema XXVI⁶⁰³, mantiene una conversación imaginaria con Descartes en un tren. En el poema XXVII⁶⁰⁴, habla del olor a gayomba y a lápices de los dedos de un hombre (incidiendo una vez más en las sensaciones olfativas). El poema XXIX se centra en los *falsos agasajos* de algunos maridos con sus mujeres. En el poema XXX, critica la codicia que sale a la luz tras la lectura del testamento de un difunto. En el XXXI, el yo poético alude a la elección equivocada del amado, al que califica de rufián y mentiroso, aconsejando al final no abusar del teléfono⁶⁰⁵.

En lo que atañe a los lugares que se mencionan en las composiciones poéticas que conforman esta obra, cabe destacar que Ipagro/Poley vuelve a estar presente una vez más (poemas XV y XX). Junto a Ipagro, Betania (poema I),

el que Cleopatra afirmaba: “Roma imis”. Y lo que parecía egipcio no era sino el palíndromo de “Sí, mi amor””.

⁶⁰¹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 132, asegura que en esta tesela el poeta ipagrense desvela su concepción personal con respecto a lo que debe o no debe ser la poesía: “No te envilezcas en tus lienzos, Livio. / Déjale a los retóricos / el somnífero y rancio sorites de la forma. / Cíñete virilmente a la pintura, / y atrápala y doméñala / como a tu genio y casta corresponde. / Sé valiente y penetra, / desnudo y limpio, hasta tu solo ensueño”. El poeta no debe concentrarse excesivamente sobre la forma, cuanto sobre el fondo, el contenido, que no es otro que la imagen artística y plástica de la realidad, como ocurre en la pintura. La representación no debe ser fiel al objeto, sino que debe apropiarse de aquello que observa e interiorizarlo, para restituirlo transformado según la fantasía personal del escritor, para recrearlo y reinventarlo desde lo más profundo de su alma. Hacer poesía no es otra cosa que reelaborar según los propios sentimientos la realidad que ha sido observada previamente y expresar con la palabra la imagen resultante de esta transformación.

⁶⁰² Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 30, recuerda que el agricultor, el guerrero y el poeta son tres ideales de la romanidad. “Vicente moviliza los tres en el poema XIV. Canta como poeta a un agricultor, ennobleciéndolo como si fuera un guerrero”.

⁶⁰³ Los poemas XXVI, XIX y XXII contienen alusiones filosóficas. De hecho, en los mismos figuran vocablos como “retóricos”, “sorites” o “los métodos”, y autores como Sören Kierkegaard y Descartes.

⁶⁰⁴ Esta composición guarda parecido con los poemas de Catulo en la mofa de los olores corporales de algún conocido. La gayomba es una planta que se caracteriza por un olor desagradable, al igual que el de los lápices que se utilizaban en esa época. Los términos “gayomba” y “colombroño” son términos coloquiales, burlones y festivos que suscitan la perplejidad e hilaridad de los lectores.

⁶⁰⁵ La presencia del teléfono está fuera de contexto, dado que el poemario está plagado de referencias a la antigüedad. No obstante, asistimos a continuas rupturas anacrónicas.

Brainor⁶⁰⁶ (poema II), Taormina (poema V) y Sodoma (poema XXVI) son los escenarios escogidos por el poeta aguilareño para ambientar sus poemas. Asimismo, alude al *campo astigitano* (poema IX). Incluso figura una referencia temporal en el poema V: *en el año catorce de la era de Augusto*. Noelia Barberá observa muy acertadamente que los escenarios seleccionados para ambientar estas piezas son dispares y exóticos, de modo que se inicia “un juego dual entre verdad y mentira, entre presente y pasado, entre seriedad e ironía, que subraya ese rasgo tan repetido en Vicente Núñez consistente en la constante burla de expectativas o la quiebra de lo previsible”⁶⁰⁷.

Los nombres de algunos lugares, de ciertas personas (Aretusa, Fabricio, Ascanio, Lelia, Lavinio y Livio⁶⁰⁸), la introducción de palabras latinas (*garum*), la presencia de monedas romanas (sestercio y séxtulas) y el dato cronológico que figura (el año catorce de la era de Augusto), ponen de manifiesto la intención del poeta de situar este poemario en la época romana. No obstante, incorpora alusiones a Descartes, Kierkegaard, Eva de Hoces, entre otros, que nos traen de vuelta a un presente más cercano. Juan Antonio González Iglesias señala algunos de los “anacronismos tan caros a Vicente Núñez: el perfume de Dior, el teléfono reiterado, el reloj Longines, la huida en tren desde Sodoma o un periódico en el que

⁶⁰⁶ Juan Lamillar, “El desorden del canto”, *op. cit.*, p. 79, asegura que el nombre de Brainor es el de un mayordomo de una película anglosajona de los años treinta. “Cincuenta años más tarde, ese nombre, Brainor, viene a incrustarse en una de las *Teselas* que componen este sorprendente mosaico poético”. Como señala Lamillar, “las extrañas asociaciones que rescatan ese nombre de su pasado cinematográfico pertenecen al mundo personal de su autor, pero su inclusión en unos versos sirve para acentuar uno de los rasgos más significativos del libro: su exótica impostura”.

⁶⁰⁷ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁰⁸ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 29, observa que en este poemario “Virgilio es evocado por dos nombres de la *Eneida*: el primero, Ascanio, el hijo de Eneas, conocido también como Julo, del que descendían Rómulo y Remo y la estirpe Julia. El segundo, Lavinio, nombre de la ciudad que Eneas fundó en homenaje a su segunda mujer, Lavinia, que era hija del rey Latino y fue madre de Silvio”. Para Juan Antonio Iglesias, “Virgilio en su gran poema habló del pasado para describir su presente. Lo mismo hace Vicente Núñez: usa nombres del pasado romano para describir el presente de su pequeña Roma provincial, su Ipagro romano [...] No necesariamente tiene que ser en el ámbito estricto de Aguilar, pero sí en el de esa Bética que fue la provincia más romanizada del Imperio romano, después de Italia”.

previamente alguien dibuja una hoja de acanto”⁶⁰⁹. Y es que, tal y como apunta Francisco Chica, “pasado y presente confluyen en la Andalucía de Vicente Núñez para mostrar que nada en esencia ha cambiado aquí”⁶¹⁰.

A propósito de esa coexistencia del tiempo pasado y del contemporáneo, cabe destacar que en *Teselas para un mosaico* Núñez recrea un mundo donde Aguilar se convierte en Ipagro, remontándose a la época romana, de ahí que algunos versos parezcan directamente inspirados en Catulo, Propercio, Ovidio y Marcial. Sin embargo, pese a esa ambientación propia de la Antigüedad Clásica, como hemos apuntado previamente, la realidad presente se cuele en estos poemas mediante la presencia del teléfono, el tren, el perfume de Dior, el reloj, el periódico, por citar tan solo algunos ejemplos. Esa mezcla de lo antiguo y lo moderno, de pasado y presente, junto al tono burlesco e irónico, confieren una gran originalidad a la obra. Además, en esa ruptura de la perspectiva espacial y de la temporal, que permite forjar mundos históricos diferentes en un mismo poemario, se vislumbra la influencia de Proust, Faulkner y Picasso. El lector se ve obligado a ir y regresar constantemente de una época a otra, de manera que Roma, Al-Andalus y la España del siglo XX se dan la mano en esta creación literaria del escritor ipagrense.

Los sentidos⁶¹¹, presentes en las distintas obras poéticas de Vicente Núñez, recobran el protagonismo que tenían en *Los días terrestres*, y, de un modo especial, el elemento olfativo, que juega un papel crucial en el libro que nos ocupa, tal y como hemos comentado en diversos poemas. En cuanto a la métrica, asistimos al triunfo del verso heptasílabo, si bien es cierto que, en algunas ocasiones, aparece

⁶⁰⁹ *Id.*, p. 32.

⁶¹⁰ Francisco Chica, “De la norma y de sus desviaciones: la ciudad en Ipagro de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 24.

⁶¹¹ A continuación, ofrecemos varios ejemplos referentes a los distintos sentidos: vista: *Cinnias de oro o alhelíes cárdenos* (poema XX); oído: *y enclenque vocecilla* (poema VII); olfato: *y me invadió una ráfaga / de fétidos aromas* (poema V) y *el aroma de melocotones tardíos* (poema VI); gusto: *Pero me diste vinos / de sabor delirante* (poema I) y *el veneno dulcísimo / de tu joven saliva*, (poema III, vv. 7-8); tacto: *Vamos a las caricias* (poema XV) y *al goce incomparable de tus manos* (poema XXV).

combinado con el endecasílabo (poemas XI, XII, XVIII, XXII, XXIII), el alejandrino (poemas XIV, XV, XXIV, XXVI) e incluso algún pentasílabo (poema I). La libertad métrica vuelve a ser la nota dominante. Ese predominio del verso heptasílabo obedece al deseo de Núñez de crear composiciones ligeras, con un ritmo ágil, acordes a la brevedad que las define, así como a su carácter jocoso, irónico y festivo.

En lo que se refiere a la estructura del libro que nos ocupa, cabe destacar que es circular, como la de *Elegía a un amigo muerto*, *Los días terrestres*, *Ocaso en Poley* y *Epístolas a los ipagrenses*. De hecho, la obra se abre con un poema centrado en el amor, tema esencial que actúa como eje vertebrador en torno al cual se articula todo el poemario. En la tesela I, la hermosura de la persona amada obnubila al inocente (*Párvulo fui*) e inexperto sujeto lírico (*mi ignara experiencia*) y lo lleva a disfrutar de un memorable encuentro amoroso bajo una *gentil higuera*. Esa llegada del amor a la vida del yo poético es comparable al momento en que la poesía irrumpe en su camino. Desde ese instante, el amor y la poesía se convierten en sus dos inseparables compañeros de viaje, de manera que no podrá desprenderse de ellos. La tesela XXXII, que pone el broche final a esta obra, también aborda el tema del amor vinculado al de la poesía. En este caso, una *taberna inhóspita* y un día lluvioso son los testigos de una historia amorosa que no tiene fecha de caducidad, pues vencerá el paso del tiempo, al igual que la propia poesía (*cuando llegó a mis manos, / con el papel aún húmedo, / aquellos dos mensajes / corridos por el agua / estaban abrazados / para toda la vida*, 23-28). Según podemos apreciar, la obra comienza y culmina con el amor y la poesía como auténticos protagonistas.

Dentro de esa estructura circular que hemos mencionado, podemos diferenciar dos partes simétricas, compuestas por dieciséis composiciones cada una de ellas. La primera la conforman las teselas comprendidas entre la I y la XVI. Dichas composiciones se centran en el amor, la belleza de la persona amada (II y IV) e incluso la escritura de acrósticos amorosos y la infidelidad (XI). Llama la atención el tratamiento del amor homosexual de una manera abierta y directa (sobre todo en las teselas III, V, IX), así como la fuerte carga de erotismo, sensualidad y sexualidad de diversos poemas (I, III, V, VI, VII, XIII, entre otros). La tesela XVI, la única de todo el libro que aborda el tema de la muerte, concretamente la muerte del amado, y que presenta un tono lamentable, marcado por la tristeza y el dolor del sujeto lírico ante la pérdida de su idolatrado Lavinio, cierra esta primera parte del poemario e indica la transición a la segunda parte, que abarca desde la tesela XVII hasta la XXXII.

La tristeza del sujeto lírico en la composición XVI da paso a la alegría que le devuelve el hecho de sentirse correspondido en el terreno amoroso. Asistimos al triunfo del amor, que vuelve a ser el tema más recurrente en esta segunda parte, si bien es cierto que aparece combinado con el arte de la pintura (XIX), con la belleza y hermosura de la persona amada (XX), el adulterio (XXIII), la codicia (XXX), una conversación imaginaria con Descartes (XXVI), así como la conjunción amor-poesía/literatura (XXII, XXIV y XXXII), una conjunción con la que el yo poético cierra el poemario y que nos devuelve al punto de partida, la tesela I, donde plasma el momento en que el amor y la poesía hacen su aparición en la tranquila vida del yo poético. A partir de ese instante, ya nada volverá a ser como antes, pues tanto el amor como la poesía le brindan experiencias y vivencias inolvidables, plasmadas en cada una de las treinta y dos teselas que conforman este espléndido mosaico vital,

en el que cada pieza, perfectamente encajada, representa una vivencia clave del yo poético. El amor adquiere una importancia capital, pero también la poesía, como forma de materializar el sentimiento amoroso, de apresar esos momentos memorables a modo de cuadros, estampas, fotografías. Es la poesía la que brindará la posibilidad de inmortalizar el amor, de que este sobreviva al paso del tiempo.

El estilo de *Teselas para un mosaico* es humilde, como corresponde a la elegía romana, con la que se halla estrechamente relacionada, caracterizado por la sencillez, lo que refrenda un léxico exento de dificultad. Asimismo, las estructuras sintácticas carecen de complejidad. El tono es muy diferente al de los libros anteriores. De hecho, en este poemario, en el que el componente lúdico, el tono jocoso y la ironía resultan esenciales, queda constancia del fino humor del que hacía gala Vicente Núñez. Mediante estas teselas, el vate de Poley logró recrear diversas anécdotas y vivencias cuyos protagonistas permanecieron en el anonimato gracias a los enmascaramientos, al empleo de nombres latinos para ocultar sus verdaderas identidades y a la ambientación de la obra en la época romana.

Como hemos apuntado anteriormente, Vicente Núñez recibe la influencia de Catulo, uno de los grandes refundadores de la poesía romana y de la poesía universal⁶¹². Su obra poética es muy variada, pero destacan de un modo especial las composiciones amorosas dedicadas a Lesbia⁶¹³ y a Juvencio, sus dos grandes amores. Se trata de poemas breves en los que el amor, la pasión, el erotismo y la sensualidad juegan un papel fundamental. Estos rasgos los hallamos también en

⁶¹² Véase Catulo, *Poemas*, ed. Ana Pérez Vega y Antonio Ramírez de Verger, Huelva, Fundación El Monte, 2005. Toda la información relacionada con la poesía de Catulo la hemos consultado en la obra mencionada.

⁶¹³ Catulo dedica a su amor y desamor por Lesbia buena parte de sus poemas: poemas V, VII, LI, LXXII, CVII, CIX (“A Lesbia”), poema LXXXVII (“Sobre su amor por Lesbia”), poemas LXXV y XCII (“Contra Lesbia”).

Teselas para un mosaico. Asimismo, encontramos en Catulo referencias constantes al amor homosexual (tanto a Juvencio como a otros muchos hombres)⁶¹⁴, al adulterio⁶¹⁵ y al amor pagado⁶¹⁶, temas que cultiva el poeta ipagrense.

Junto a Catulo, las *Elegías* de Propercio⁶¹⁷ fueron fuente de inspiración para Núñez en el poemario que nos ocupa. La elegía latina es un género literario abierto en el que confluyen géneros y componentes muy diversos, tales como el epigrama, la elegía narrativa griega y el epilio, la poesía bucólica, la comedia, la carta erótica y la retórica. Ahora bien, la elegía latina se caracteriza por ser fundamentalmente de temática amorosa, de ahí que en la misma predomine el léxico relacionado con el amor. Propercio cuenta con 92 elegías distribuidas en cuatro libros. El sentimiento amoroso hacia Cintia, su musa, será el eje central que articule su obra. No obstante, aparte del amor, la infidelidad⁶¹⁸, el amor comprado⁶¹⁹, la belleza de la amada⁶²⁰, la poesía⁶²¹, la muerte⁶²², entre otros, se dan cita en sus composiciones poéticas. Todos ellos están presentes también en las teselas del escritor ipagrense, de ahí el paralelismo que se puede establecer con estos autores.

⁶¹⁴ Versan sobre el amor homosexual los poemas de Catulo que se recogen a continuación: poemas XV y XXI (“A Aurelio”), poema XXIV (“Al joven Juvencio”), poemas XLVIII, LXXXI y XCIX (“A Juvencio”), poema LVII (“Contra Mamurra y César”), poema LXXX (“A Gelio”).

⁶¹⁵ Abordan el tema del adulterio, entre otras, las siguientes composiciones poéticas de Catulo: poema XI (“A Furio y Aurelio”), poema XXXVII (“A unos contubernaes”), poema LXXVIII (“Sobre Galo”), poema XCIV (“Contra Méntula”), poema CXIII (“A Cina”).

⁶¹⁶ Catulo refleja en algunos de sus poemas los servicios amorosos comprados a ramera: poema X (“Sobre la ramera de Varo”), poema VI (“A Flavio”), poema XLI (“Contra Ameana”).

⁶¹⁷ Véase Propercio, *Elegías*, introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez Verger, Madrid, Gredos, 1989.

⁶¹⁸ La infidelidad se aborda en la elegía 15 del *Libro I*, elegías 5, 9, 24B y 32 del *Libro II* y elegía 8 del *Libro IV*.

⁶¹⁹ El amor comprado aparece en la elegía 16 del *Libro II*.

⁶²⁰ La belleza de la amada figura en la elegía 4 del *Libro I* y en la elegía 2 del *Libro II*.

⁶²¹ La poesía ocupa un lugar central en las *Elegías* de Propercio. No en vano, son múltiples las composiciones poéticas que se centran en la misma: elegías 7 y 9 del *Libro I*, elegías 1, 10, 30 y 34 del *Libro II*, elegías 1, 2, 3, 4, 5 y 9 del *Libro III*.

⁶²² Propercio concede una importancia capital a la muerte en la elegía 19 del *Libro I*, así como en las elegías 13 y 27 del *Libro II*.

También la impronta de la obra titulada *Amores* de Ovidio⁶²³ es manifiesta en *Teselas para un mosaico*. Ovidio, poeta del amor, recurre a la elegía, al igual que Propertio, como género para abordar la temática amorosa, eje central de su libro, que se articula en torno al nombre de Corina, su musa y fuente de inspiración, aunque habrá otras mujeres con las que disfrute de diversos encuentros amorosos clandestinos y furtivos. Ovidio inventa una historia de amor que, en general, sigue una progresión histórica, que abarca desde el inicio de la relación amorosa hasta su desenlace. Aparte del amor (que en la mayoría de las ocasiones es un amor pasional, cargado de fuertes dosis de erotismo y sensualidad), el propio hecho literario en sí⁶²⁴, la muerte⁶²⁵, la infidelidad (a veces ligada al adulterio)⁶²⁶, el amor comprado⁶²⁷, la belleza de la persona amada⁶²⁸, entre otros, se dan cita en sus *Amores*, como sucede en las *Teselas* de Núñez. Del mismo modo, la ironía, el humor, así como el tono jocosos y burlescos son otros nexos de unión entre las creaciones literarias citadas de Ovidio y del vate ipagrense.

La brevedad de las composiciones poéticas que conforman el poemario que nos ocupa es un rasgo genuino de los epigramas de Marcial⁶²⁹, poeta romano que siguió la estela de Catulo y que recibe la influencia de Ovidio, Propertio y Horacio,

⁶²³ Véase Publio Ovidio Nasón, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1995, pp. 207-345.

⁶²⁴ Se centran en el tema literario las elegías 1 y 15 del *Libro I*, elegías 1 y 18 del *Libro II* y elegías 1 y 15 del *Libro III* de *Amores*. Como hemos apuntado anteriormente, Núñez incluye en varias de sus teselas reflexiones sobre la poesía, los libros y la creación literaria (teselas I, XI, XXII, XXIV y XXXII).

⁶²⁵ Tratan el tema de la muerte la elegía 6 del *Libro II* (sobre la muerte del papagayo de Corina) y la elegía 9 del *Libro III* (sobre la muerte de Tibulo). Ambas muertes están vinculadas en cierto sentido al amor, en la medida en que se habla de la muerte del papagayo de Corina, su amada, y de la muerte de Tibulo, poeta del amor, que dedicó buena parte de su vida a la creación de obras literarias de temática amorosa. El vate de Poley dedica la tesela XVI a la muerte del amado, Lavinio.

⁶²⁶ La infidelidad figura en la elegía 4 del *Libro I*, elegías 5, 8 y 19 del *Libro II*, y elegías 4, 5, 11 y 14 del *Libro III*. El poeta aguilaense incita a Eva de Hoces al adulterio en su tesela XXIII.

⁶²⁷ El amor comprado se menciona en las elegías 8 y 10 del *Libro I*, y en la elegía 8 del *Libro III*. Recordemos que Núñez alude al amor comprado en la tesela XII.

⁶²⁸ La belleza de la amada se pone de manifiesto en la elegía 5 del *Libro I*, y en la elegía 11b del *Libro III*. El poeta ipagrense plasma la belleza de la persona amada en las teselas II, IV y XX.

⁶²⁹ Véase Marcial, *Epigramas completos*, ed. Dulce Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991. Toda la información relativa a los epigramas de Marcial la hemos extraído de dicha obra.

entre otros. El epigrama nace en Grecia como mera inscripción funeraria. Sin embargo, en el periodo prehelenístico se introduce en el mismo el sentimiento del amor. Marcial se inspira en los epigramas helenísticos y llega a crear infinidad de composiciones epigramáticas. De hecho, se conservan más de mil quinientos epigramas suyos, distribuidos en catorce libros. Se caracterizan por la amplitud y variedad de temas, y predominan los de carácter burlesco, humorístico e incluso obsceno. El amor desempeñará un rol importante en los epigramas de Marcial, un amor pasional, cargado de erotismo y sensualidad. Asimismo, el amor homosexual⁶³⁰, el adulterio⁶³¹ y los servicios amorosos pagados⁶³² serán una constante en su obra literaria.

A modo de conclusión, podemos afirmar que, en *Teselas para un mosaico*, nos encontramos ante un canto a la vida, al placer y al goce de los sentidos, con una fuerte carga de pasión, de sensualidad y de erotismo. Como hemos apuntado anteriormente, la homosexualidad aparece tratada abiertamente, con toda naturalidad. El pesimismo de antaño desaparece para dar paso al optimismo, la energía, la vitalidad, las ganas de vivir y de disfrutar. El sujeto lírico actúa movido por el *carpe diem* y manifiesta en diversas ocasiones el deseo de impregnarse de los aromas de la persona amada y de gozar de sus besos y caricias. Sin embargo, la mentira, el engaño, el adulterio, los falsos agasajos, la codicia, que también forman parte de la condición humana, no van a estar ausentes en estas composiciones poéticas, que reflejan la vida y el ser humano, con sus luces y sus sombras.

⁶³⁰ Encontramos ejemplos de amor homosexual en el epigrama 34 del *Libro VI* y en el epigrama 7 del *Libro IV*.

⁶³¹ Sirvan como ejemplos el epigrama 90 del *Libro I* y el epigrama 49 del *Libro II*.

⁶³² Ejemplos de este tipo son el epigrama 73 del *Libro I* y el epigrama 65 del *Libro XII*.

“La decepción se cierne casi sobre cada poema, pero la plenitud vital está alzada en el centro de modo indestructible”⁶³³, como indica Juan Antonio González Iglesias. Las composiciones que cuentan historias sentimentales se alternan en el libro con otras que tratan el tema de la creación poética⁶³⁴. Cada breve composición constituye una tesela y juntas crean ese maravilloso mosaico romano, que es el poemario que nos ocupa, un mosaico en el que confluyen diversos motivos, temas y géneros, así como distintas influencias literarias latinas (Catulo, Propercio, Ovidio y Marcial, que son las fuentes con las que dialoga y cuya época desea recrear), las cuales refuerzan el carácter romano del poemario. Tal y como afirman Francisca Moya y Carmen Puche a propósito de las *Elegías* de Propercio, las *Teselas* del vate de Poley son un ejemplo de “poesía alusiva por excelencia, y para ser entendida en su totalidad precisa de un análisis que ponga al descubierto esa red de referencias literarias”⁶³⁵ que confluyen en sus versos. Vicente Núñez vuelve a sorprendernos con esa capacidad de construir un todo coherente y bien articulado partiendo de la unión de pequeñas piezas estratégicamente ubicadas.

La estructura circular del libro, que comienza y culmina con el amor y la poesía como protagonistas, así como la simetría entre las dos partes que la conforman, son una muestra palpable de su diestra construcción. Será el amor el que actúe como eje central en torno al cual se articula todo el mosaico y las distintas estelas irán reconstruyendo las historias amorosas representadas a la manera de sus admirados Catulo, Propercio, Ovidio y Marcial. El mosaico conformado, arte al alcance de las musas de donde procede etimológicamente el término, descubre a Vicente Núñez como un magistral orfebre de la palabra con que pinta las teselas-

⁶³³ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 38.

⁶³⁴ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 132.

⁶³⁵ Francisca Moya y Carmen Puche, introducción a Propercio, *Elegías*, ed. Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001, p. 46.

textos del mosaico-poemario. En la pintura-poesía resultante se puede asimismo apreciar la destreza del artista para entremezclar baciyélmicamente la literatura y la realidad, hasta tal punto que resulta complicado diferenciar la ficción y la realidad inmediata, pues esta última aparece literariamente enmascarada. No eran aún los tiempos propicios, tratándose de un amor homosexual, para jugar a juego descubierto por no ser de utilidad ni de gusto, parafraseando a Gracián, dadas las condiciones morales y sociales imperantes. No obstante, “los asuntos amorosos y las amarguras de cualquier vida quedaron dichas para siempre en un lenguaje pleno, que superaba las peripecias para convertirlas en belleza definitiva”, como ha destacado Juan Antonio González Iglesias, para quien “la poesía de Vicente convierte su vida y la nuestra en impecable y alto mármol”⁶³⁶.

⁶³⁶ Juan Antonio González Iglesias, “Felizmente romano: Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 39.

6. 7. *Sonetos como pueblos: laus urbis con amor*

En 1989, cuatro años después de la publicación de *Teselas para un mosaico*, ve la luz la obra denominada *Sonetos como pueblos*⁶³⁷, según Noelia Barberá, “el baúl escondido en el que el poeta había guardado sus tesoros rimados, a hurtadillas de todos”⁶³⁸. Se trata de un conjunto de catorce poemas centrados en diversas localidades de la provincia de Córdoba, “sonetos que elucidan los pueblos cercanos a Aguilar de la campiña cordobesa”⁶³⁹, como puntualiza Luis Antonio de Villena. En esta ocasión, el poeta ipagrense abandona el verso libre de otras obras, “símbolo de la fluidez de su ser, de su indomeñable dispersión”⁶⁴⁰, al decir de Noelia Barberá, y se decanta por el verso endecasílabo y por la rima consonante. Concretamente, recurre al soneto⁶⁴¹, de tradición italianista, en todas las composiciones poéticas que conforman este libro.

A propósito de *Sonetos como pueblos*, Noelia Barberá afirma que el propio título brinda la posibilidad de entender la esencia del libro, que radica en la recuperación de todos aquellos lugares en los que el poeta ipagrense ha insistido

⁶³⁷ Vicente Núñez, *Sonetos como pueblos*, Fernán Núñez, Cuadernos de Ulía, 1989.

⁶³⁸ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 90.

⁶³⁹ Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural”, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁴⁰ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁴¹ Como apunta Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995, p. 205, el soneto, forma métrica que consta de catorce versos endecasílabos que normalmente se hallan distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, fue introducido en España por Juan Boscán en el siglo XVI. No obstante, se consagró gracias a Garcilaso de la Vega, cuyo modelo directo fueron los sonetos de Petrarca. Nace vinculado a la temática amorosa, pero irá dando progresivamente cabida a otras temáticas de manera que ya Fernando de Herrera, en su *Anotaciones a la poesía* de Garcilaso, dirá del soneto que es un cajón en el que cabe todo. A partir de ese momento, grandes autores del Siglo de Oro, como Góngora, Quevedo y Lope de Vega, por citar tan solo algunos ejemplos, optarán por el soneto en diversas ocasiones a la hora de dar forma a sus composiciones poéticas. La tradición del uso del soneto continúa con el paso del tiempo, con más o menos aceptación dependiendo de la época, y se prolonga hasta nuestros días. Grandes sonetistas del siglo XX han sido Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, García Lorca, Miguel Hernández, Blas de Otero...

desde su juventud y retoma los temas frecuentados en su trayectoria poética: “el amor, la sensorialidad, la poesía y, sobre todo, el paisaje”, precisando a este respecto:

[...] cada población nombrada tiene una resonancia capital en su vida y en la obra [y] las poblaciones cercanas a Aguilar se tornan en reinas, madres vivas, grutas enamoradas, diosas fugitivas. La apreciación de la naturaleza conecta con los contrapuestos estados anímicos del autor: modelo de belleza y alegría en un caso, de pena y desdicha en caso contrario⁶⁴².

Marina Bianchi, reitera que, en este poemario, el paisaje de los pueblos españoles acompaña los sentimientos del poeta y los signos de la presencia humana (los trenes, el partido, las paredes, las campanas, las casas con las paredes exteriores recubiertas de cal, la radio), junto a los elementos de la naturaleza (la rosa, los jardines, la fuente clara, el mirto, el viñedo, las fresas, los olivos, los prados, el viento fresco con su fuerza y su pureza, que recuerdan la belleza idealizada del *locus amoenus* de la literatura clásica y las églogas de Garcilaso), parecen aliviar ligeramente la tristeza de Vicente⁶⁴³.

Si nos centramos en el propio título, *Sonetos como pueblos* (sonetos = pueblos), podemos apreciar que se produce una identificación entre sonetos (término real) y pueblos (término imagen). De este modo, se potencia el significado del término imagen al emplearse como caracterizador del término real, al que a su vez potencia expresivamente. Por tanto, el primer homenaje a los pueblos está ya en el título en sí, al ponerlos en plano de igualdad con una estrofa clásica de sólida arquitectura y de larga tradición como es el soneto. Por otro lado, resulta

⁶⁴² Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁴³ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 135.

especialmente significativo el hecho de que sean catorce las composiciones que conforman este poemario, número que coincide con la cantidad de versos que constituyen un soneto. Esto pone de manifiesto que Núñez construye esta obra sobre la base del número catorce (catorce sonetos de catorce versos cada uno). Además, el título consta de siete sílabas (la mitad exacta de catorce).

De los catorce sonetos, siete (es decir, la mitad) están dedicados a diferentes pueblos de la campiña cordobesa (Lucena, Moriles, Cabra, Fernán Núñez, Santaella, Montalbán y Montilla) y los siete restantes (RECUA SEDIENTA, CANTO A POLEY, FRONTERA, LLUVIA SOBRE POLEY, DE LA GUERRA, NADA y LA CAL) están centrados en Aguilar de la Frontera, Poley, Ipagro. Es cierto que solo tres de ellos recogen en el título la referencia explícita a (Aguilar de la) Frontera y a Poley. No obstante, la plasmación del paisaje rural en RECUA SEDIENTA, los recuerdos autobiográficos y la presencia de la familia en DE LA GUERRA, la alusión a la ausencia del amado en NADA y la dedicatoria a Cristina Romero (natural de Aguilar de la Frontera) en LA CAL, inducen a pensar que todas estas composiciones están inspiradas y ambientadas en su pueblo natal, Aguilar de la Frontera. El hecho de que consagre siete de los catorce sonetos a Poley demuestra la importancia capital que desea conceder a su localidad, destacándola por encima de las restantes.

Una vez más, el poeta ipagrense hace alarde de ese afán de perfección que lo caracteriza y no deja nada al azar a la hora de crear el libro que nos ocupa. Ese juego con el número catorce al que hemos aludido hace difícil sostener la afirmación de Luis Antonio de Villena al asegurar que *Sonetos como pueblos* es una obra inacabada. A su juicio, este conjunto de poemas, pese a su elevada calidad, constituye un proyecto sin terminar, al igual que *Epístolas a los ipagrenses*, *Himnos a los árboles* y *La Gorriata*. Según él, se desconocen las razones por las que el

escritor de Poley no llegó a concluir dichos poemarios, pero parece que la falta de inspiración no fue el motivo que lo condujo a dejar inconclusas las mencionadas obras⁶⁴⁴. Como hemos podido comprobar, esa coincidencia de los catorce sonetos con los catorce versos que componen cada uno de ellos no es fruto de la casualidad, sino que obedece a una intención claramente premeditada, al deseo de lograr una obra perfecta, redonda, acabada.

La mayoría de los sonetos de este poemario están constituidos por dos cuartetos y dos tercetos que responden al mismo esquema métrico: 11A11B11B11A 11A11B11B11A 11C11D11E 11C11D11E. En tres, los cuartetos son reemplazados por dos serventesios (A LUCENA, FERNÁN NÚÑEZ y LA CAL), algo que ya con anterioridad habían realizado Rubén Darío y Antonio Machado, entre otros. Solo uno de los catorce sonetos (MONTALBÁN) presenta una combinación diferente de la rima en los tercetos: 11C11D11C 11E11D11E.

En relación con el soneto, Noelia Barberá afirma que la imposición del verso rígido y la estrofa cerrada no son un obstáculo a la hora de expresar de una manera discursiva, prácticamente rozando la oralidad, sentimientos profundos. Esto viene a poner en evidencia la extraordinaria calidad del poeta aguilarenses y su absoluto dominio de distintos registros líricos⁶⁴⁵. El soneto le brinda la posibilidad de crear composiciones simétricas, que constituyen estampas de los pueblos cordobeses y que plasman tanto escenas campestres como lugares, monumentos, edificios emblemáticos, personajes célebres y acontecimientos de esas localidades a las que rinde un homenaje. Los pueblos de la geografía andaluza, concretamente de la

⁶⁴⁴ Luis Antonio de Villena, "Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural", *op. cit.*, pp. 40-41.

⁶⁴⁵ Noelia Barberá Pascual, "Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez", *op. cit.*, pp. 90-91.

campiña cordobesa, que aparecían como escenarios en los libros anteriores, se convierten ahora en los auténticos protagonistas de estos solemnes sonetos.

La personificación de dichos pueblos hace que estos cobren vida propia: *sueña en su torre eterna Santaella, / canta, suspira y vaga en medievales / noches* (A SANTAELLA, 3-4); incluso aparecen deificados en algunas ocasiones: *Néctar serrano, diosa fugitiva / de verdes huertas y de agrestes prados* (A CABRA, 1-2); *surgiste al paso, oh claro dios del soto* (MORILES SURGE AL PASO DEL POETA EN TRANCE, 5). El lector tiene la impresión de encontrarse ante catorce obras pictóricas, pues el uso magistral de la palabra, perfectamente seleccionada en cada momento, permite crear auténticas obras de arte, en las que las imágenes plásticas y visuales nos llevan a adentrarnos en esos escenarios de los recuerdos que han marcado la estela vital de Vicente Núñez. Y es que, como afirman Ana Isabel Martín y María del Carmen Moreno a propósito de los poetas de *Cántico*, Núñez en estos sonetos plasma la “hermosura idílica de una nueva arcadia cordobesa”⁶⁴⁶ localizada en la campiña. El grupo cordobés la buscó tanto en la sierra como en el campo (Sandua, Sansueña, Trassierra y las riberas del Guadalquivir o del Genil serán algunos de los escenarios escogidos por estos poetas como auténticos paraísos rurales, como territorios míticos).

El vate de Poley abre el poemario que nos ocupa con el soneto denominado RECUA SEDIENTA, donde diseña una estampa campestre que recrea el camino de los animales de carga hacia la fuente para calmar su sed. El mundo rural, representado en este caso por el campo, los cañaverales y los olivares, cobra una especial relevancia. Dicho paisaje, similar al que se refleja en *Elegía a un amigo muerto*, así como en diversas composiciones de *Los días terrestres* (DESPUÉS DE LA VENDIMIA),

⁶⁴⁶ Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., pp. 86 y 87.

Poemas ancestrales (RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA), *Epístolas a los ipagrenses* (sobre todo en la EPÍSTOLA I) y *Teselas para un mosaico* (teselas I y XV), parece inspirado en el entorno rural de Aguilar de la Frontera. Las cuatro estrofas que conforman esta composición constituyen una unidad de sentido. Las tres primeras se engarzan entre sí mediante encabalgamientos y solo una coma, que no rompe la sintaxis, separa la tercera de la cuarta. Los encabalgamientos son frecuentes y, además de unir entre sí las tres primeras estrofas y los versos 1 y 2, 2 y 3, 3 y 4, 4 y 5, 5 y 6, 6 y 7, 7 y 8, 8 y 9, 9 y 10 y 13 y 14, confieren una plástica continuidad tanto al camino que va siguiendo la manada (camino que van dibujando) como al transcurso de la tarde hasta que el campo se pone oscuro:

Ese camino está tan polvoriento
que ya reclama un puente. Son leales
los arcos de ladrillo a las iguales
polvaredas del campo. El movimiento
se instala en recuas, va en aumento
la galopada. Los cañaverales
brizan el aire azul de sagitales
murrias. Las bestias piafan; surge un viento
fresco de aquella umbría de la puente
que enarca y moja en brisa los ollares.
¡Qué roja, entonces, toda la manada,
ya de una sed exacta hacia la fuente!
Se pone el campo oscuro y olivares
anuncian que la recua está abrevada. (241)

A lo largo de las tres últimas estrofas, se aprecia una gradación de colores que refleja cómo va avanzando la tarde hasta que se pone el sol, reforzada por los encabalgamientos a los que hemos hecho referencia anteriormente, que marcan ese

fluir temporal. Así, *el aire azul* de la segunda estrofa, da paso al rojo (color rojizo que tiñe el cielo cuando el sol se está poniendo, durante los instantes finales de luz del día), reflejado en la manada en la tercera estrofa, y al *campo oscuro* (momento en que ya se ha puesto el sol y que se caracteriza por la ausencia de luz) en la cuarta estrofa. De este modo, Núñez, valiéndose del tópico *ut pictura poesis*, logra captar con una singular maestría esa gama de colores que va anunciando el final de la tarde, el ocaso (uno de sus momentos predilectos y más poetizados), que permanece en la retina de los lectores como si se tratase de una fotografía. El sentido de la vista adquiere, por lo tanto, una gran relevancia. Junto al componente visual, el auditivo va a estar muy presente. A este respecto, conviene precisar que las anáforas (*que, se*), las estructuras bimembres (*la galopada. Los cañaverales*), la algarabía de las aliteraciones (nasales, dentales, bilabiales, palatales laterales, vibrantes y sibilantes), así como la rima consonante, propician la musicalidad del soneto.

El poema A LUCENA, cuyo título consta de cuatro sílabas, como preludeo de las cuatro estrofas que lo constituyen (compuestas a su vez por dos oraciones cada una de ellas), se centra en la localidad en la que el poeta ipagrense realizó parte de sus estudios en el colegio internado de Nuestra Señora de Araceli con los hermanos Maristas⁶⁴⁷ y que también figura en la composición poética titulada VACACIONES de *Los días terrestres. De la Honda Lucena de su Hondalucía* (juego de palabras que le permite enfatizar la profundidad de su sentimiento hacia esta ciudad y hacia la tierra andaluza), destaca su carácter regio, su esplendor pasado, su plenitud y su armonía:

Tiene Lucena un sello de esmeralda
en regio engaste antiguo y agareno.

⁶⁴⁷ A aquella época del internado se remonta la particular devoción de Núñez a la Virgen de Araceli, así como el amor hacia la localidad de Lucena a la que trata como si fuese su segunda patria.

Una reminiscencia de guirnalda,
de nobles justas y de prado ameno. (1-4, 242)

El uso de la tercera persona del singular en los dos cuartetos (*tiene* y *moviera*) da paso a la segunda persona del singular en los tercetos (*ardes*), en los que Lucena se convierte en destinataria y receptora de sus palabras al colocarla como vocativo (*¿Algo de qué, Lucena?*). A lo largo de todo el soneto, se utilizan una serie de palabras y expresiones vinculadas al carácter noble de Lucena, que acentúan esa condición regia de la localidad que viene de antaño: *sello de esmeralda, regio engaste antiguo y agareno, reminiscencia de guirnalda, nobles justas, plenitud, oro y arte*. El uso de estructuras bimembres (*de nobles justas y de prado ameno, Algo de entalladura, algo de espada*), así como de anáforas (*Algo*), de aliteraciones (vibrantes, dentales, sibilantes y nasales, por ejemplo, en el verso *ardes sin consumirte ni inmutarte*), y la propia rima consonante, favorecen el ritmo y la musicalidad de la composición poética, del mismo modo que sucedía en RECUA SEDIENTA.

En el soneto MORILES SURGE AL PASO DEL POETA EN TRANCE, de carácter narrativo, rememora una tarde marcada por la soledad en la que el pueblo (deificado mediante la expresión *oh claro dios del soto*) le brinda vasos de *fragancia aquea* (expresión que remite al sentido del olfato) y el *dulce mosto* (asociado al sentido del gusto) de esta tierra vinícola lo acompaña y le hace olvidar esa sensación de soledad radical. Esta probablemente se halle relacionada con una decepción amorosa, con el abandono del amante, dado que hace referencia a su *corazón partido, pasto del abandono*. La localidad de Moriles, por la que Vicente Núñez sentía una especial debilidad, siempre aparecerá ligada al vino (del que destaca su olor y su sabor), ese compañero de viaje que nunca abandonó al vate de Poley en

sus largas veladas en El Tuta y que le sirvió de fuente de inspiración. No olvidemos que el vino posee esa capacidad de convertir *la forma en fondo* y de encarnar lo no conocido, ese poder inspirador que le brindaría la posibilidad de crear poemas singulares. Gracias al vino, aquella infeliz y solitaria tarde del primer terceto acabó convirtiéndose en una clara tarde *de armonías y ritmo* en el segundo terceto. Así pues, el sujeto lírico sustituye la compañía de la persona amada por la del vino, que le permite olvidar las penas. Cierra el soneto con el término “¡Moriles!”, entre signos de exclamación, para centrar la atención del lector en el pueblo y para incrementar con fuerza expresiva su pasión por el mismo:

Y aquella aciaga tarde, que acosara
de soledad mi corazón partido
—pasto del abandono y sus perfiles—,

por tu fecundo abrazo se hizo clara
de armonías y ritmo. Y fui transido
del dulce mosto del amor. ¡Moriles! (9-14, 243)

CANTO A POLEY, como su propio nombre indica, constituye una cordial exaltación de su pueblo natal. Mediante este soneto, que comienza con el término *Poley (Poley de mi pasión...)* para así concederle una importancia capital y para centrar la atención del lector en el mismo desde el primer instante, plasma la intensa pasión por su tierra, en la que se encuentran sus raíces y a la que ha ido enredando todas sus experiencias vitales, su memoria y su amor. La califica de *Castilla altiva, suave y dura* (de este modo equipara Aguilar y Castilla, tierra noble, vinculada a grandes hazañas, con lo que engrandece más su canto a Poley) y da voz a su excelsa historia. Asimismo, manifiesta su deseo de no apartarse de Aguilar, sin cuyo suelo se siente extraño y perdido. En este sentido, no hemos de olvidar que Vicente

Núñez vuelve a su pueblo natal tras la muerte de su madre y ya no lo abandonará jamás, salvo pequeñas escapadas, hasta el día de su fallecimiento. Ese anhelo de morir en Ipagro lo expresa a través de una bella metáfora que identifica la vida con una *endeble llama* que confía en que no se apague lejos de su tierra:

Todo lo fui enredando a ti, cintura
de la inasible rosa de mis días.
Qué adversamente tú me lo advertías:
esta es Castilla altiva, suave y dura.
Como en atril de soledad, declama
mi voz la historia de tu excelso vuelo,
cuerpo a cuerpo tu empeño contra el mío.
Quiera la suerte que esta endeble llama
nunca se apague lejos de tu suelo.
Porque sin él me extraño y me extravió. (5-14, 244)

El hecho de que el sujeto lírico se dirija a Poley, a la que apela directamente (*Poley de mi pasión*), justifica la presencia tanto de pronombres personales como de verbos en segunda persona del singular (*bien sabes tú, lo fui enredando a ti, tú me lo advertías*). Además, teniendo en cuenta que todo el soneto se articula en torno al emisor (el yo poético) y al receptor (Poley), abundan los adjetivos posesivos de primera (*mi pasión, torres mías, mis días, mi voz*) y segunda persona del singular (*tu excelso vuelo, tu empeño, tu suelo*). Con ello, lo que desea poner de relieve el poeta es la estrecha vinculación, la fuerte interdependencia existente entre el sujeto lírico y su Aguilar natal. Los encabalgamientos (entre los versos 1 y 2, 3 y 4, 5 y 6, 9 y 10, y 12 y 13) van dibujando la cadena, el lazo, que ata y enreda al yo poético a la memoria, al amor, a la historia, al suelo de Poley. En consonancia con el arrebatado laudatorio, abundan los términos y expresiones que denotan verticalidad (*altura,*

torres, atril, llama) y grandeza (*excelso vuelo*), lo que contribuye a exaltar la relevancia de Ipagro. Según se puede vislumbrar, su pueblo es el eje, el centro, alrededor del cual se construye todo el soneto.

En el poema A CABRA, alude a sus *verdes huertas*, sus *agrestes prados* y sus *claras fuentes*. El mundo natural que plasma, representado por las huertas, los prados, las fuentes, la rosa, la roca, el mirto y la gruta, cuenta también con la presencia de trenes, símbolos de la modernidad. Asimismo, recuerda a Valera, célebre escritor egabrense del siglo XIX, autor de obras tan conocidas como *Pepita Jiménez* y *Juanita la Larga*, y a Mocadén, poeta árabe de dicha localidad que nació en el siglo X y murió en el siglo XI, conocido por ser el creador de las moaxajas, el introductor de la jarcha en la moaxaja y el inventor del zéjel. De este modo, la literatura se halla presente en este soneto mediante la alusión a dos escritores de dicha localidad que gozan de reconocido prestigio. Otro rasgo característico de esta composición y de la obra poética de Núñez en general es la abundancia de adjetivos. El poeta parece obsesionado por captar todos los matices y aportar la máxima precisión descriptiva: *Néctar serrano, diosa fugitiva, verdes huertas, agrestes prados, claras fuentes, sagrados mitos, excesiva sobreabundancia, rosa esquiva, entrelazados* (referido a *roca* y *mirto*), *varados cirios, madre viva, gruta enamorada, trenes heridos, tarde hundida, mágica vara de Valera enhiesta, alada jarcha, ciego Mocadén, noche insomne*. Por otro lado, las estructuras bimembres (*Néctar serrano, diosa fugitiva, de verdes huertas y de agrestes prados*), los paralelismos (*mitos de Cabra...* y *cirios de Egabro...*, entre otros), las aliteraciones (en armónica fusión de sibilantes y vibrantes: *Oh claras fuentes, donde los sagrados / mitos de Cabra cobran la excesiva / sobreabundancia de una rosa esquiva*) y la rima consonante refuerzan, como viene siendo frecuente, el ritmo y la musicalidad

del soneto. En el terceto que cierra la composición se encadenan varios términos que diseñan de forma impresionista los contrastes de una noche de fiesta en la localidad egabrense:

Sombra, sosiego, fuego, amor, alada
jarcha del ciego Mocadén. Perdida
Cabra en la noche insomne de la fiesta. (12-14, 245)

De Fernán Núñez, pueblo de la campiña Cordobesa, tierra de espigas y de viñas, menciona su famoso Palacio Ducal de estilo neoclásico (*en un palacio rosa de duquesa*), que data del siglo XVIII, así como su fuente (*una fuente oscura*). Dicha fuente bien podría tratarse de la conocida como “Fuente de los gitanos”, ubicada muy cerca del Palacio Ducal. Del mismo modo, este pueblo se encuentra vinculado a la propia poesía, que aparece personificada al confesar que esta le arrebató allí *un día, su cuello de oro y de cantiña*. La poesía aparece asociada a toda una serie de términos positivos: al olor, al edén, a una niña, a la armonía, al son. Estos dos últimos guardan una estrecha relación con el canto, palabra que en Núñez se usa como sinónima de poesía en diversas composiciones. También se habla de *amor* y *duelo*, términos que sintetizan a la perfección la relación de Vicente con la poesía, que le quita la vida dándosela, esa gran pasión que lo conduce a la muerte en vida. De una extremada belleza son los versos que apresan la imagen del aire derramándose en la tarde, caracterizados por su plasticidad:

[...] de una tarde. Y que el aire ya mordido,
se derramaba en una fuente oscura,
en un palacio rosa de duquesa,
en un adagio rudo de alarido,
en una altiva espiga, fuerte y pura. (10-14, 246)

El aire se derrama en la fuente, en el palacio, en la espiga, emitiendo una especie de alarido. Las sensaciones visuales y auditivas cobran, por tanto, una gran importancia. El sentido del oído se ve asimismo reforzado por los términos que remiten al sonido (*flautas, cantiña, voz, garganta, armonía, son, adagio, alarido*), las anáforas (*de, en*), los paralelismos (*en un palacio rosa..., en un adagio rudo...*) y por la propia rima consonante. La abundancia de adjetivos en los dos tercetos es también un rasgo característico que ya hemos comentado en otros sonetos de este libro. Como es sabido, el adjetivo es a la poesía lo que el color a la pintura, en la medida en que capta los matices de los sustantivos a los que acompaña y embellece la expresión: *fresca fresa, mordido* (referido a *aire*), *fuelle oscura, palacio rosa, adagio rudo, altiva espiga, fuerte y pura*. Resulta llamativo que en este soneto el poeta se decante por el empleo de un léxico referido a colores cálidos, concretamente al dorado y a los tonos rosados: *oro, fresa, rosa*.

En FRONTERA manifiesta de nuevo su amor y vínculo a Aguilar (*Lo quise y puse todo en tu frontera*), al igual que en CANTO A POLEY. Del mismo modo, hace referencia a su consagración a la poesía, que él denomina “la Ramera” (término que aparece por primera vez en *Ocaso en Poley*), ante la que muestra una actitud sumisa. A ella llegó por azar un día y, pese a su intento de escapar y de huir de la misma, no ha sabido hacerlo. De hecho, confiesa que la ha querido. Una vez más, la poesía lo aparta de la vida, pero está predestinado a ella, dado que posee un don especial. Como el amor, la poesía es ciega, abrasa y lo hace preso. A diferencia de lo que ocurría en el soneto anterior (FERNÁN NÚÑEZ), los términos empleados para referirse a la poesía están cargados de connotaciones negativas (*hiel, presa, airada hoguera, ceguera, trampas, ramera, inmundo harapo, sogas, cadena, entraña*

esquiva, llanto). De la misma manera que veíamos en otros sonetos anteriores, los encabalgamientos (entre los versos 3 y 4, 5 y 6, 7 y 8, y 11 y 12) van dibujando la soga, la cadena que lo ata a Aguilar, a la poesía, a ese amor que lo tiene preso. Una vez más, Poley, el amor y la poesía se revelan como tres grandes pasiones de Núñez:

¡Como si el corazón no fuera el guía
de la ciega! Oh trampas de ramera,
menos sumisa cuanto más lasciva.
Vine a tu inmundo harapo y fui cogido.
Quise arrostrar la soga y la cadena
tras la muralla de tu entraña esquiva.
Quise y no supe. Pero te he querido.
Canta en mi sangre un llanto de azucena. (7-14, 247)

LLUVIA SOBRE POLEY, que discurre como un auténtico espectáculo para los sentidos, refleja un día de lluvia, el ruido que esta genera y los olores que se intensifican con la humedad producida por la misma. La lluvia, que abre el primer cuarteto, cayendo desde la mañana, va amainando a medida que avanza la tarde y, finalmente, cesa en el segundo cuarteto. El día lluvioso lleva al sujeto lírico a reflexionar sobre el paso del tiempo, que constituye también una preocupación en las obras poéticas anteriores. El poeta tiene la sensación de que todo, a excepción del sonido de la lira (es decir, la poesía), ha sido ya (*Todo está envuelto en algo que ya ha sido*), como si de un eterno retorno se tratara, idea que es una constante en toda su producción poética y que figuraba desde *Elegía a un amigo muerto* y *Los días terrestres*:

Llueve. Y se enciende un sándalo mojado.

Suena en la acera el agua. Una campana
levanta el vuelo. Huele la mañana
a leña, a monte, a viento, a nube, a prado. (1-4, 248)

La presencia de la abuela Elvira (*el tapete de la abuela Elvira*) conecta este soneto con *Los días terrestres*, poemario en el que la familia desempeña un papel relevante. Los distintos objetos y elementos mencionados cobran vida propia a través de la personificación: *Una campana levanta el vuelo, un pájaro bordado aguarda absorto, El gabinete inicia una pavana y La tarde avanza*. Como apuntábamos anteriormente, la sensorialidad impregna el ambiente. El sonido del agua en la acera, el procedente de la campana, el del suspiro y el de la lira nos remiten al sentido del oído. En cambio, el olor a leña, monte, viento, nube y prado, así como el *aroma que vulnera el alma*, nos hacen pensar en sensaciones olfativas. Por último, el pájaro bordado en el cojín, la *pavana mustia*, el malva y el tapete de la abuela se perciben mediante la vista.

El soneto DE LA GUERRA rememora la época del conflicto bélico (*Qué extraño y lento el tiempo de la guerra*) y plasma una estampa familiar: la figura femenina que lo acaricia, le susurra palabras cariñosas y le proporciona amor, protección y seguridad; el tío Carlos encendiendo un cigarro, mientras escucha la noticia que dan por la radio (probablemente la del estallido de la Guerra Civil); el primer beso..., entre otros instantes que quedan grabados en la retina de los lectores. Esa vuelta a la infancia, al paraíso perdido, muy presente en *Los días terrestres* y que figura asimismo en *Epístolas a los ipagrenses*, en *Himnos a los árboles* con el recuerdo de la madre, de Carmen Soto y con la mención a sus padres, así como en *Rojo y sepia*, en cuya primera composición rememora con nostalgia al niño que fue, vuelve a hacer su aparición en el poema que nos ocupa. Del mismo modo, alude a *la muerte*

ilesa del capitán Calandria, a la que también hacía referencia en la composición EL CAPITÁN CALANDRIA de *Los días terrestres*. Dicha muerte, al igual que sucedía en el poema mencionado, pone el punto final a la etapa de la niñez:

Recuerdo bien su aroma y la caricia
de los braseros como senos de oro.
Ella me susurraba: ven, tesoro;
a nadie quiero sino a ti, delicia.

Sonó la radio y dieron la noticia.
Mi tío Carlos encendió un *marlboro*,
mientras hacía mutis por el foro
como un babeiaca en el país de Alicia.

Qué extraño y lento el tiempo de la guerra
luego. Los hospitales en palacio,
las cartas sin matar, la muerte ilesa
del capitán Calandria... ¡Cuerpo a tierra!
El primer beso en un refugio... El lacio
refinamiento de mi nurse inglesa. (1-14, 249)

El carácter narrativo del soneto justifica que desde el presente, en primera persona del singular (*Recuerdo*), rememore una serie de hechos y acciones que forman parte del pasado, de ahí el empleo del pretérito perfecto simple (*sonó, dieron, encendió*) y del pretérito imperfecto de indicativo (*susurraba, hacía*). Este último se utiliza sobre todo en las partes más descriptivas para reproducir la imagen de la figura femenina susurrando y al tío Carlos expulsando el humo del cigarro. A la hora de reproducir las palabras proferidas por la figura femenina que aparece en el primer cuarteto, se recurre al imperativo y al presente de indicativo (*ven, tesoro; / a nadie quiero sino a ti, delicia*). Resulta curioso que, frente a la abundancia de verbos en los dos cuartetos (ocho, cuatro en cada uno), no aparezca ni uno solo en los dos

tercetos. Es como si con la guerra, que se menciona por primera vez a comienzos del primer terceto, se hubiese detenido el tiempo, la acción. Esto explica que califique ese período como *extraño y lento*. Por otro lado, en el segundo terceto se recurre a los puntos suspensivos en dos ocasiones (*la muerte ilesa / del capitán Calandria... y El primer verso en un refugio...*). De esta manera, el discurso queda entrecortado y el poeta deja que sea la libre imaginación del lector la que reconstruya lo que ocurre después. Por otra parte, conviene precisar que el empleo de las comparaciones (*la caricia / de los braseros como senos de oro y mientras hacía mutis por el foro / como un babiaca en el país de Alicia*) incrementan la plasticidad, la fuerza expresiva, y acentúan el componente visual.

El poema NADA, caracterizado por un marcado tono pesimista, según se puede apreciar desde el propio título, alude a la ausencia de la persona amada y a las lágrimas que esta desencadena (*el violado / lamento de una lágrima —¡qué ufana / entre las muchas que tenía vertidas!—*). El amor y la muerte⁶⁴⁸, dos temas recurrentes en la poesía de Vicente Núñez, se dan cita en esta composición, en la que el sujeto lírico llega a la conclusión de que, después de la muerte, sin la persona amada, no quedará nada. De hecho, a lo largo del soneto se insiste en esa idea de que sin el amor, sin el amado, al sujeto lírico no le queda nada (*De lo que tanto quise no ha quedado / Nada*).

A este respecto, en el último verso (*los sueños? Sombras, sombras, sombras... Nada*), se aprecian ciertas reminiscencias de Francisco de Quevedo, por la presencia de las sombras (“y la última hora, negra y fría, / se acerca de temor y sombras llena”, 3-4, 114) y por la nada como fin de la existencia (“Nada, que siendo,

⁶⁴⁸ Noelia Barberá, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *op. cit.*, p. 89, asegura que “la espera incansable del ser amado se transforma una vez más en forma evocatoria de la muerte, pues nada tiene sentido en ese estado de abandono y desolación. El universo se torna en sombras, en soledad y en melancolía que derrumban cualquier esbozo de anhelo o sueño”.

es poco, y será nada / en poco tiempo [...]”, 5-6, 119)⁶⁴⁹, así como de Luis de Góngora (concretamente del último verso del soneto “Mientras por competir con tu cabello”: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, 14, 101)⁶⁵⁰. Junto al término *nada*, se reitera el de *muerte*: *Sin él, he de partir mañana / hacia mi corazón, hasta la hermana / muerte [...]; [...] en las avenidas / de la muerte sin él [...]*. De esta manera, la ausencia del amor, del amado, equivale a la muerte en vida, pues el amor es el motor que da sentido a todo. Para Marina Bianchi, el amor continúa ocupando un lugar de relieve en este libro y, en el poema que nos ocupa, la espera de la persona amada es motivo de soledad y melancolía, quedando el amante en un estado de total abandono que recuerda la muerte del que perece en la indiferencia, lejos de todos⁶⁵¹:

¿Qué quedará de mí en las avenidas
de la muerte sin él, si fueron vanos
los sueños? Sombras, sombras, sombras... Nada. (12-14, 250)

La aliteración de sibilantes en el verso catorce parece reproducir el silencio que impera en lo que fueron sueños vanos, en el mundo de las sombras, en la muerte. Por su parte, los encabalgamientos que precipitan el discurso verso a verso a lo largo de la composición (salvo el 11 y el 12), contribuyen a agilizar el fluir temporal que conducirá a la muerte, a la nada.

En LA CAL, composición dedicada a su amiga Cristina Romero⁶⁵², aparte de incidir en el color blanco, hace referencia a la espera del *novio que no viene*, a la

⁶⁴⁹ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, *op. cit.*

⁶⁵⁰ Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, *op. cit.*

⁶⁵¹ Cfr. Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁵² Cristina Romero, hermana de Carmen Romero, mantuvo una estrecha relación de amistad con Vicente Núñez y permaneció a su lado hasta su lecho de muerte. En la entrevista concedida por Vicenta Márquez, esta asegura que Cristina adoraba al poeta ipagrense. Esa intensa relación justifica el hecho de que le dedicase este soneto.

ausencia de los besos, a la piel de seda que emite luz por la noche, etc. En realidad, por medio de esta composición vuelve a rendir homenaje a la localidad cordobesa de Aguilar de la Frontera, con sus casas encaladas, blancura típica de los pueblos andaluces que el poeta pone de relieve desde el propio título. En el poema se vislumbra un juego de colores, con especial insistencia en el blanco, relacionado con la pureza y la inocencia (cualidades que podría encarnar a la perfección la propia Cristina Romero y que en el soneto representa por medio de la novia que se desnuda sola). Se emplean diversos términos asociados al blanco: *cal*, *alba*, *sal*, *blanco*, *jazmín*. Junto al mismo, menciona el *malva*, *azul*, *negro*, *rosa* y *rojo*, implicado a su vez en el término *amapola*, toda una paleta de colores que activan sentido de la vista.

El soneto constituye una única unidad de sentido, pues los versos se van enlazando entre sí mediante encabalgamientos, como ya hemos dicho, de la misma manera que Núñez estrecha sus vínculos con su pueblo natal, Poley, al que lo une una especie de cordón umbilical que le impide separarse de él.

En el soneto A SANTAELLA, centra su atención en la alta torre medieval que preside la localidad, ubicada en el centro del pueblo. El edificio aparece personificado al atribuírsele acciones como soñar, cantar, suspirar y vagar. Asimismo, se identifica la torre con una *gentil doncella*, cuya belleza se pondera (*si ella es la bella porque solo es Ella*). A propósito de la torre de Santaella, cabe destacar que, cuando los poetas de *Cántico* recrean los pueblos cordobeses o la propia capital, como apuntan Ana Isabel Martín y María del Carmen Moreno, suelen recurrir como elementos habituales, aparte de al paisaje rural, a las iglesias, las torres y el blanco de la cal⁶⁵³, elementos todos ellos presentes en los sonetos de

⁶⁵³ Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., p. 90.

Núñez (el calvario de Montalbán, la torre de Santaella y la blancura del poema LA CAL):

Como en un mar de pájaros reales,
tras la ventana de una antigua estrella,
sueña en su torre eterna Santaella,
canta, suspira y vaga en medievales [...] (1-4, 252)

El tema del amor tampoco está ausente en este poema, como ponen de manifiesto las interrogaciones que dirige el hablante lírico: *¿De qué males / de amor se duele la gentil doncella?, ¿Qué llamarada te derrama en ala?, ¿Dónde me has puesto el corazón, señora?* Los males de amor que causan sufrimiento, la llamarada (del amor como fuego que abrasa) y la denominación de la amada como *señora*, cuyo vasallo es el amante, nos hacen pensar en la tradición del amor cortés, que se remonta a la Edad Media y que hunde sus raíces en la literatura de la Antigüedad Clásica. De este modo, equiparada la torre —y, por sinécdoque, Santaella— a una *gentil doncella*, esas *medievales noches como rubíes*, a las que se alude en el poema, cobran más sentido ahora. Ese amor del que se habla es comparable al que el propio poeta siente por Santaella, hasta el punto de quedar petrificado en este soneto tan bello y gentil como la torre que canta.

El poema MONTALBÁN hace hincapié en las gestas que se remontan a la época romana, en la posición fronteriza y elevada del pueblo, así como en su calvario y en el perfume que destila. Resulta evidente que el poeta desea destacar la grandeza de la localidad, de ahí el empleo de las palabras y expresiones que engrandecen sus hazañas: *Jinetes como dioses, tropel que arrasa y canta a flor de suelo, Vidrio de Roma, inmemorial anhelo de rectitud, duelo de galopadas, Gesta perpetua*. Además, el sujeto lírico convierte a esta tierra en testigo fiel y mudo de los

motivos de sus suspiros, unos suspiros que parecen provocados por el amor, por la falta de correspondencia a su sentimiento amoroso, como se aprecia en el segundo terceto, en el que se dirige de forma directa a Montalbán, como lo certifica la presencia del verbo en segunda persona del singular (*sabes*), de los pronombres personales (*ti* y *tú*) y del adjetivo posesivo (*tu corazón*), todos correspondientes a la misma persona y número (segunda del singular) y referidos al propio pueblo:

Todo lo tiene en alto tu llanura,
todo lo allana y colma tu collado
desde un calvario donde es todo altura.

Hay un perfume oculto en ti que aspiro
tras de tu corazón amurallado.

Tú sabes bien por qué y por quién suspiro. (9-14, 253)

En el soneto A MONTILLA, el poeta proclama su vinculación a este pueblo, al que se siente estrechamente ligado. Hundiéndose en las raíces de su etimología, alude a la famosa batalla de Munda, que se libró en esta localidad en el año 45 antes de Cristo, en la que se enfrentaron Julio César (que logró la victoria), por un lado, y Cneo y Sexto Pompeyo, hijos de Pompeyo el Grande, por otro. Pero, sin lugar a dudas, lo más relevante de esta composición es la libre asociación del referente al canto, manifestación expresa del vínculo sentimental y poético (poesía entrañada en sentimiento) que la ciudad le inspira. En este sentido, la relación cordial que el poeta y la localidad mantienen, es recíproca; conviene recordar al respecto que el propio Ayuntamiento de Montilla publicó una antología poética de Núñez en 1988, un año antes de que viese la luz su libro *Sonetos como pueblos*. Precisamente porque *nadie elige su amor*, como expresó Antonio Machado, Núñez insiste en que la poesía, el canto entonado, no es una elección (*Nunca el laurel se*

elige), sino la libre y sentida expresión encarnada en verso por *el hierro a fuego que me ató a Montilla*, lo que reitera la sugerente imagen, vertida en el primer terceto, de la actividad poética como sedienta cuchilla que penetra su canto. En el segundo terceto, confiesa abiertamente que Montilla, como la poesía, han ganado la partida. De esta manera, queda sometido a ellas, a Montilla y a la poesía, a Montilla a través de la poesía, y esa sumisión la califica de *dulce cautiverio y señorío*, al igual que ocurre con el amor, que también esclaviza a quien ama al referente amado:

Siervo es quien pone al verso una trailla,
libre quien lleva al cuello una maroma,
el encadenamiento de un aroma,
el hierro a fuego que me ató a Montilla.

Sólo a tu mano doblo la rodilla,
sólo me hostiga el freno de su doma.
Nunca el laurel se elige, ni se toma
sin más la barca hacia la incierta orilla.

De Munda en sombras, como yo sumida,
sedienta la cuchilla ardió hasta hendirme,
sangre y acero el canto entonces mío.

Qué tarde me ganaste la partida,
qué bien supiste airarme y reducirme,
qué dulce cautiverio y señorío. (254)

Las paradojas que suscitan los dos primeros versos y la antítesis implicada en los términos *siervo* y *libre*, se prolongan a lo largo del soneto para enfatizar en armónica conjunción la relación de vasallaje amoroso con respecto a la ciudad cantada (*Sólo a tu mano doblo la rodilla*) y la libre expresión del amor sentido hacia ella (*sedienta la cuchilla ardió hasta hendirme, / sangre y acero el canto entonces mío*). La honda vibración del sentir y el decir que cruza el poema se concentra

admirablemente en el último verso: *qué dulce cautiverio y señorío*, en el que encarece como admirativamente dulce su condición de amante-poeta derrotado en esta singular *militia amoris (me ganaste la partida)* por la amada-ciudad, de ahí la amorosa declaración de prisionero (*cautivo*) y de vasallaje (*señorío*) que, grabada poéticamente en el soneto, hace a Montilla.

El libro en su conjunto, al igual que hemos apreciado en las obras anteriores, hace gala de una poesía sensorial, como ha podido comprobarse a través de los ejemplos concretos que hemos ido aduciendo en los diversos sonetos. Los colores, los sonidos, los olores, los sabores y las texturas, captados gracias a la plasticidad de las descripciones, nos hacen partícipes del universo poético del escritor de Poley. En este sentido, como apunta Noelia Barberá, “la felicidad nos lleva a la hiperestesia, donde las referencias a los cinco sentidos se agolpan, con el fin de precisar al máximo las impresiones que vive, y de expresarlas a través de sentimientos”⁶⁵⁴.

El tono predominante es laudatorio, como corresponde a la admiración y a los elogios que las distintas localidades reciben por parte del poeta. Ahora bien, con frecuencia se percibe, infiltrado en los versos un dolorido sentir impregnado de trazos melancólicos, cuando no elegíacos, por los efectos que ha ido dejando el *tempus irreparabile fugit*, por la sensación de que *todo ha sido ya*, por la pérdida rememorada del paraíso de la infancia, por la ausencia de personas amadas, por el esplendor pasado frente a la decadencia y soledad del presente. Precisamente ese tono triste y melancólico representa una continuidad de este libro con respecto a todos los poemarios anteriores. A pesar de inyectar en el discurso términos del ámbito rural en el que se contextualizan las poblaciones elogiadas (el camino

⁶⁵⁴ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 90.

polvoriento, las polvaredas del campo, las recuas, la galopada, los cañaverales, las bestias, la umbría, la manada, los olivares, el centeno, el agreste coto, el venero, el mosto, las verdes huertas, los agrestes prados, flautas de campiña, etc. etc.), el carácter panegírico de las composiciones tiende al estilo elevado, a lo que contribuye la adjetivación elogiosa (leales arcos, regio engaste antiguo y agareno, nobles justas, Castilla altiva, excelso vuelo, sagrados mitos, excesiva sobreabundancia, mágica vara, alada jarcha, altiva espiga...), las comparaciones y metáforas embellecedoras, así como la sintaxis, con tendencia al barroquismo que le confieren los periodos oracionales extensos y el retorcimiento del hipérbaton. En mayor o menor medida, así puede apreciarse en todos los sonetos; sirva como ejemplo el titulado MORILES SURGE AL PASO DEL POETA EN TRANCE, en el que una única oración abarca los dos cuartetos:

Yendo una tarde hacia el agreste coto
donde el azor furtivo ramonea
sierpes como cristales de ajedrea,
vísceras frías de veneno roto,

surgiste al paso, oh claro dios del soto,
vasos brindando de fragancia aquea,
fuego sutil que metamorfosea
la forma en fondo y en carnal lo ignoto. (1-8, 255)

Las aliteraciones, las anáforas, los paralelismos y los encabalgamientos, frecuentes también en las obras poéticas anteriores, vuelven a ser rasgos genuinos de las diversas composiciones de *Sonetos como pueblos*, según ha podido observarse en los ejemplos que hemos aportado puntualmente. Todo este amplio arsenal de procedimientos retóricos, junto a la esmerada selección léxica y la variedad sintáctica desplegada, activados en la concentrada y redonda arquitectura

del soneto, se interrelacionan solidaria y diestramente para elevar el tono panegírico de las composiciones.

El poema panegírico y el género de la *laus urbis*, en el cauce del soneto, fueron cultivados, en el marco del grupo *Cántico*, por Pablo García Baena, preferentemente, y por Juan Bernier⁶⁵⁵. Ahora bien, el referente modélico es Luis de Góngora, poeta a quien Vicente Núñez profesaba una profunda admiración, con su muy conocido soneto A CÓRDOBA, de rotunda maestría técnica y ejemplo paradigmático de *laus urbis*, que facilita al vate de Poley, además del cauce estrófico, la relación de identidad cordial del hablante lírico con la ciudad apostrofada e interpelada, así como la impregnación de trazos biográficos. Junto a Góngora, como recuerda Marina Bianchi, conviene destacar las similitudes existentes entre los sonetos del poeta ipagrense y los de Garcilaso de la Vega: del sufrimiento por la amada que puede inducir a la muerte al tema del *carpe diem*. No obstante, si la vida pasa, a causa de las leyes inevitables de la naturaleza que impone el paso del tiempo, para Núñez algo permanece, sin cambios y eterno: *la vana y loca risa de la lira*, como poetiza en LLUVIA SOBRE POLEY. En efecto, el canto sobrevive y la poesía deviene inmortal como la vida que nos espera después de la muerte⁶⁵⁶.

Sonetos como pueblos es una bella colección de catorce estampas, acuarelas o fotografías de localidades cordobesas que, de algún modo, han estado ligadas a Vicente Núñez en un momento de su trayectoria vital. De la misma manera que los miembros del grupo *Cántico*, quienes recrearon emocional y estéticamente los diferentes espacios de la ciudad de Córdoba y la diversidad de sus paisajes, el poeta

⁶⁵⁵ Pablo García Baena publicó en 1971 *Almoneda. Doce viejos sonetos de ocasión*, muchos de ellos de carácter panegírico; a lo largo de su vida escribió más de cuarenta sonetos, generalmente ocasionales, que reunió en 2018 Rafael Inglada bajo el título de *Al vuelo de una garza breve*. Por su parte, Juan Bernier escribió un solo y hermoso soneto, titulado significativamente A CÓRDOBA, que recogió en la sección *Homenajes*, del poemario *En el pozo del yo*, de 1982.

⁶⁵⁶ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., pp. 135-136.

de Poley también ha querido inmortalizar estos pueblos de la provincia de Córdoba y rendirles un merecido homenaje, destacando su pasado glorioso y sus hazañas memorables, así como sus monumentos, edificios y lugares más emblemáticos, a modo de postales de ensueño. A juicio de Barbera, “a pesar de que los poemas están constituidos con la misma materia temática y muy semejantes usos retóricos, el tratamiento es distinto en cada caso”⁶⁵⁷. En efecto, como hemos podido apreciar en el comentario de los mismos, en cada uno de ellos Núñez destaca los rasgos que considera más genuinos, más emblemáticos y caracterizadores, ya sean vivencias, monumentos, paisajes, gestas, escritores o *el dulce mosto del amor* y del vino, pues también el amor, la vida, la muerte, la poesía y los recuerdos se irán entrelazando a lo largo de estos versos, llegando a fundirse con los pueblos homenajeados. El resultado es un álbum de catorce fotografías que permanecen grabadas en la retina de los lectores, con la plástica expresión del tópico *ut pictura poesis*, y que rezuman belleza, elegancia y perfección.

⁶⁵⁷ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 89.

6. 8. *Himnos a los árboles: el anhelo de fusión con la naturaleza*

Himnos a los árboles, octavo poemario de Vicente Núñez, consta de diez composiciones poéticas de extensión considerable que fueron publicadas en 1989⁶⁵⁸ y que, en palabras de Antonio Garrido Moraga, conforman “un conjunto soberbio y singular”⁶⁵⁹. Como su propio título indica y como puede apreciarse desde el mismo comienzo⁶⁶⁰, todo el poemario constituye un himno, un canto exaltado, solemne y jubiloso a los árboles⁶⁶¹, a los que el yo poético apostrofa desde el primer verso y convierte en destinatarios de sus palabras: *Si yo supiera como vosotros, oh árboles, / estar atento por entero a mi ser* (1-2, 257). Teniendo en cuenta que el himno es un tipo de composición poética que tiene como objetivo prioritario exaltar, celebrar un suceso memorable y expresar júbilo o entusiasmo, nos hallamos ante diez poemas que salmodian la exaltación de los árboles, la celebración del triunfo de estos sobre los seres humanos y la expresión de júbilo y entusiasmo del sujeto lírico tras lograr la fusión con la naturaleza, la pertenencia al reino de los seres arbóreos y el logro de la esencia del ser. Los árboles simbolizan la belleza, la plenitud, la pureza, la

⁶⁵⁸ Vicente Núñez, *Himnos y texto*, Córdoba, Fundación Cultura y Progreso, Colección literaria “Paralelo 38”, 1989. La prensa del momento se hizo eco de la publicación de este poemario; así, Florencio Martínez Ruiz, “Himnos a los árboles”, *ABC*, 30 de septiembre de 1989, p. 6.

⁶⁵⁹ Antonio Garrido Moraga, “Naturaleza representada como perspectiva universal en los *Himnos*”, *Bazar*, 2 (1995), p. 83.

⁶⁶⁰ Para Miguel Casado, “Deriva: sintaxis del deseo”, *Bazar*, 2 (1995), p. 33, el punto de arranque de este poemario “es la conciencia de dispersión que tiene el sujeto, y también que la naturaleza está a salvo de ella. El hombre no está fuera del ser, como suele pensarse, por su inteligencia, sino casi por su falta: su no atención, no concentración en sí [...], ausencia de un proyecto de vida”.

⁶⁶¹ Antonio Garrido Moraga, “Naturaleza representada como perspectiva universal en los *Himnos*”, *op. cit.*, p. 79, comenta que “el símbolo arbóreo es complejo porque tiene el sentido de trascendencia en la verticalidad, el de fuente del conocimiento y el de compañero en los sufrimientos del vivir; sin excluir, aunque sin tanta relevancia, el de sustentador del fruto prohibido”. En su opinión, “el símbolo vegetal representa la vida del cosmos y, quizás, como en los países nórdicos, el espíritu protector de la familia, de los semejantes. En un primer momento el yo intentará la unión con el árbol para conocer y también para escapar de la soledad. En un segundo momento esta soledad será reclamada como algo más apetecible que la propia vida. A veces el árbol es un símbolo maternal en el sentido de G. Ch. Jung. En esta necesidad primaria de protección hay que buscar el punto de arranque del conocimiento como primera magnitud textual y núcleo del desenvolvimiento de la primera fase de escritura”.

sabiduría, el paraíso anhelado, de ahí que estos aparezcan elevados a la categoría de monarcas: *impasibles monarcas* (HIMNO II), y que sean considerados *vastísimos seres de reflexión* (HIMNO IV). El hecho de que los destinatarios sean los árboles, que desde el primer momento quedan personificados y por momentos deificados, así como el tono jubiloso que impregna el libro, justifican el empleo de un estilo elevado, tal y como corresponde a las composiciones himnicas.

Según afirma Miguel Casado, *Himnos a los árboles*, el libro preferido del poeta ipagrense, contiene algunos de los poemas “más hermosos y personales de Vicente Núñez”⁶⁶². En su opinión, el himno es un canto tanto material como metafísico y las influencias de Rilke y Hölderlin son manifiestas:

Rilke se funde con Hölderlin en la elevación de la voz, la rotundidad del nombrar y la reiteración de algunos elementos sintácticos, rítmicos y tonales; las marcas exclamativas ya casi desusadas, el paralelismo apoyado en anáforas, el desarrollo enumerativo y como envolvente... completan los signos definitorios de lo himnico, que, sin embargo, para Vicente Núñez no es nunca una técnica, sino sobre todo una situación y una mirada que vienen a encontrar su manera natural⁶⁶³.

Para Casado, los *Himnos* se articulan “en torno a las relaciones entre los árboles y el yo, y sus continuos cambios y matices; el conato de narración, de historia sucesiva, que se intuye a veces, desaparece enseguida en saltos bruscos, vueltas atrás, posturas contrarias”⁶⁶⁴. José de María Romero Barea asegura que estos poemas “son vulnerables, confesionales, emergen como notas claras a partir de sus ruinas” y en ellos “lo contemplativo se impone al susurro de una voz que flota

⁶⁶² Miguel Casado, “Deriva: sintaxis del deseo”, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶³ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁶⁴ Miguel Casado, “El vehemente, el ermitaño”, *op. cit.*, p. 32.

libre”⁶⁶⁵. Francisco Ruiz Noguera, por su parte, que recuerda la intensa emoción con que Vicente Núñez le leyó los himnos en la sala de su casa de Aguilar de la Frontera cuando todavía estaban inéditos, sostiene que estos son “poemas de invocación y de grandísimo talento: a la manera de su muy admirado Rilke, a la manera de Hölderlin, de Leopardi”⁶⁶⁶. A las influencias apuntadas por Casado, Ruiz Noguera añade la de Leopardi. Se trata de una “altísima poesía donde Vicente Núñez lleva la palabra (el sentir a través de la palabra) a cotas difícilmente superables”⁶⁶⁷. No en vano, nos encontramos ante la obra predilecta del escritor ipagrense y acaso su creación más lograda. Francisco Javier Torres, refiriéndose a los *Himnos*, que considera su libro “más genuino”, apunta que “poemas de este calado ontológico son, en efecto, prácticamente inexistentes en nuestra literatura”⁶⁶⁸ y que “emparentan casi sin intermediación alguna a Vicente Núñez con una estirpe de poetas que suponen lo mejor de toda la tradición literaria occidental moderna”⁶⁶⁹. Entre dichos poetas, figuran Coleridge, Wordsworth, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Pound, Eliot y Rilke. Todos ellos son fundadores de un lenguaje poético diferente a la propia naturaleza de *lo real*. Esta línea, que sigue, cuenta con muy pocos ejemplos en la literatura española; entre ellos, Unamuno, Juan Ramón, Cernuda y Claudio Rodríguez. Con esta obra, el escritor de Poley logra alcanzar una cima difícilmente superable. De hecho, *Himnos a los árboles* es, como recuerda Francisco Javier Torres, “el libro de más valor de cuantos publicó” Vicente Núñez y, junto a sus *Epístolas*, se erige en una de las más altas “cumbres de la poesía reflexiva en

⁶⁶⁵ José de María Romero Barea, “Vicente Núñez: la otredad ubicua”, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁶⁶ Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje”, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁶⁸ Francisco Javier Torres, “Itinerarios de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 156.

⁶⁶⁹ *Id.*, p. 157.

español”⁶⁷⁰. El propio poeta ipagrense le confesó a Olvido García Valdés, en una entrevista, que este era su libro predilecto, donde supera lo poético. En su opinión, los árboles, que poseen una entidad muy misteriosa y parecida al ser humano, estaban llenos de mensajes y era necesario saber arrancarlos, dado que la labor del poeta consiste en “averiguar el mensaje de lo callado”⁶⁷¹. En este sentido, según Francisco Javier Torres, el árbol posee

[...] una antigua y honda significación simbólica [...] representa la vida del cosmos, lo inagotable. Y esa misma inmortalidad que representa [...] lo hace traducible por la realidad absoluta, por el centro del mundo. Su verticalidad lo convierte en eje a través del cual se alcanza lo celeste⁶⁷².

Siguiendo la misma línea de los críticos anteriores, Antonio Varo Baena asegura que *Himnos a los árboles*, escrito bajo la inspiración en un paraje situado en la carretera de Montilla a Montalbán denominado El Fontanar (un lugar rodeado de eucaliptos, olivos y restos de una calzada romana), es el mejor libro de Vicente Núñez. La poesía como contemplación, la mirada hacia el horizonte lejano desde dentro de sí y la relevancia de la naturaleza son aspectos esenciales a la hora de comprender esta obra. Se trata, a juicio de Varo Baena, del libro “más personal, integrador, unitario y bello de Vicente y donde se siente poéticamente más libre”⁶⁷³. En este poemario, que, como apunta el crítico mencionado, “parte de Hölderlin, la naturaleza le da cobijo pero también es ausencia [...], y soledad, olvido, añoranza, la

⁶⁷⁰ Francisco Javier Torres Avilés, “Crítica y clínica en Vicente Núñez (diagnóstico reservado)”, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁷¹ Olvido García Valdés, “Con Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁷² Francisco Javier Torres, “El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁷³ Antonio Varo Baena, “El espacio vital y literario de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 34.

contraposición a su propio yo pero su yo mismo además”⁶⁷⁴. Insiste en ello Juan Carlos Mestre cuando afirma:

[...] pocos como Vicente, sin duda Pablo García Baena, sin duda Rafael Pérez Estrada y Antonio Gamoneda entre los fervores próximos, han sido capaces de proponer tales retornos a la primera y compleja unidad del ser poético con el universo, de identificarse hasta confundirse con la propia materia de la belleza y su profunda conciencia de bien que tanto desecha la razón pura⁶⁷⁵.

Mestre desvela la profunda admiración que Núñez profesaba a John Keats, del que destacaba

[...] su capacidad negativa para interiorizarse de la naturaleza del mundo, la misma aprehensión de la naturaleza de la que participa Vicente en sus *Himnos a los árboles*, la de un hombre capaz de existir en la identificación, con una insobornable certeza intuitiva, en aquello sobre lo que escribe⁶⁷⁶;

dicho de otro modo y empleando las propias palabras de Mestre, “el camaleón que más allá de toda lógica conceptual es árbol con el árbol y belleza de la piedra sobre la verdad de la piedra”⁶⁷⁷.

A juicio de Noelia Barberá, en *Himnos a los árboles*, Vicente Núñez se inserta en la tradición meditativa de la lírica de Miguel de Unamuno y de Luis Cernuda⁶⁷⁸, en la que “el lenguaje es solo el medio a través del cual el pensamiento se desarrolla en todas sus posibilidades dentro de los poemas”; el autor no se detiene a describir el paisaje ni la realidad objetiva que lo rodea, sino que el sujeto lírico “se presenta desnudo y directo”, “un yo puro”; según Barberá, el fin último del poemario es la

⁶⁷⁴ Antonio Varo Baena, “El espacio literario de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁷⁵ Juan Carlos Mestre, “Poeta es el que se borra”, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁷⁶ *Id.*, p. 132.

⁶⁷⁷ *Id.*, p. 133.

⁶⁷⁸ Junto a Unamuno y Cernuda, también habría que destacar a Antonio Machado, en cuya poesía las encinas, los olivos, los olmos, entre otros, van a estar muy presentes.

trascendencia metafísica, una especie de eternidad o ucronía, mediante la fusión con la naturaleza. Para apropiarse de esa vida natural que envidia y contempla, necesita distanciarse de los seres humanos, despojarse de todo, reconocer sus limitaciones y situarse fuera de sí. De ese modo, logrará ese cosmos que asocia al conocimiento, al grado máximo de la inteligencia, un “cosmos natural y eterno”, “una comunión panteísta con la naturaleza”. Para Barberá, “el árbol representa la armonía del cosmos, la serenidad que caracteriza a la esencia y la tranquilidad de ser superior conceptualmente al resto del universo”⁶⁷⁹. Alcanzar ese estado ideal implica regresar a la infancia, “única bandera del ser humano donde ondean la inocencia y la natural sabiduría”⁶⁸⁰. La verticalidad del árbol es una especie de escalera que permite el ascenso de lo telúrico a lo celeste y su respiración anímica se identifica con la esencia del ser. No obstante, el camino hacia el cosmos natural y eterno, dotado de armonía y serenidad, no es fácil, dado que el rumbo no está marcado. Esto explica el tono melancólico que indica el fracaso al que está abocado este firme propósito de trascender el mundo terrenal. Una vez más, el lenguaje es el que impide el intento de identificación con la naturaleza. La literatura no es el camino adecuado para conseguir la eternidad, puesto que poesía y vida, la dualidad a la que, según afirma Barberá, se puede reducir la obra del poeta ipagrense, no logran nunca una completa y total identidad⁶⁸¹.

Desde el HIMNO I, el sujeto lírico se dirige directamente a los árboles⁶⁸², sus interlocutores y fieles amigos, que aparecen personificados (*Si yo supiera como*

⁶⁷⁹ Noelia Barberá Pascual, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Id.*, pp. 87-89.

⁶⁸² Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 137, insiste en que las plantas son los interlocutores simbólicos de un monólogo que recuerda a veces a las *Cinco epístolas a los ipagrenses*: los árboles, imponentes y misteriosos depositarios de la esencia del ser, son de nuevo los compatriotas de Núñez, quienes deben acogerlo y reconocerlo como hermano, pero se muestran incapaces de comprenderlo y de aceptarlo.

vosotros, oh árboles), manifestando su deseo de estar, como ellos, *atento por entero a mi ser*⁶⁸³, de abrazarlos fuertemente, de compartir su vida con ellos, de estar en contacto con la *hermana* hierba, con el verdor y, en definitiva, con la naturaleza⁶⁸⁴. Para el poeta, son un referente, un modelo digno de imitar. El empleo de la interjección *oh* le permite expresar su admiración ante la grandeza de los árboles, seres superiores, al mismo tiempo que enfatiza esa solemnidad propia de lo hímnico, del canto exaltado. Se vislumbra el anhelo de fundirse con esos seres puros y sabios que le ofrecen protección y seguridad (*Porque surgís incólumes / en todos los recodos / de mis deserciones, 20-22, 257*), de hermanarse con la naturaleza en una suerte de panteísmo⁶⁸⁵:

Si yo supiera como vosotros, oh árboles,
estar atento por entero a mi ser.
Si caudalosamente os estrechara en un abrazo
tan derramado y hondo como el valle
que oteáis majestuosos
en las mañanas del abrigado otoño.
Si yo pudiera compartir mi vida
en animada y tenue vecindad.
Saludar con júbilo desde lo extremo
de vuestras crestas
a nuestra hermana la hierba
y despeñarme y cobijarme

⁶⁸³ A juicio de Miguel Casado, "El vehemente, el ermitaño", *op. cit.*, p. 54, "el "estar atento" no puede tomarse como contemplación interna, sino como una tautología subrayada: *ser* simplemente, dedicar todas las energías al sencillo acto de ser. Al lado de esta fórmula estricta, late ya desde el principio el rechazo del *estar*, de sus dispersiones y fragmentos. El cuerpo, la materia de los árboles garantiza su ser único y sin adjetivos, que el yo desea para sí".

⁶⁸⁴ Francisco Javier Torres, "El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 41, asegura que en estos poemas "el paisaje evocado es irreal, producto de la imaginación".

⁶⁸⁵ Según Noelia Barberá, "Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte", *op. cit.*, p. 89, ese deseo de identidad con los árboles se debe a que la naturaleza está libre de la dispersión del ser, de la inconsistencia que caracteriza a todo ser humano y de la muerte, de ahí que el poeta anhele situarse fuera de sí mismo y "formar parte de ese cosmos natural y eterno". Sin embargo, a medida que avanza el poemario, se percibe un tono melancólico que refleja el fracaso del propósito del sujeto lírico, dado que el intento de identificarse con la naturaleza mediante la literatura es inviable, pues "la poesía puede *decir* esa realidad pero se muestra siempre incapaz de *ser* esa realidad descrita".

en el compacto tejo
del verdor. [...] (1-14, 257)

El yo poético se vale de la expresión concatenada de varios deseos (el deseo de estar atento a su ser, de abrazar a los árboles y de vivir con ellos), formulados mediante tres oraciones condicionales⁶⁸⁶ y a través del uso de la primera persona del singular del pretérito imperfecto de subjuntivo (*supiera, estrechara, pudiera*), modo propicio a la hora de expresar deseos, modo que manifiesta duda, frente a la seguridad y certeza del indicativo. Se aprecia una simetría entre la primera y la tercera de esas oraciones condicionales a las que hemos aludido, pues ambas se componen de dos versos cada una. En cambio, la segunda oración, consta de cuatro versos, justo el doble, por lo que nos encontramos ante un período sintáctico más extenso. Los encabalgamientos del fragmento reproducido, que afectan desde el tercero a todos los versos, aportan dinamismo y van fundiendo unos versos con otros, de la misma manera que el sujeto lírico anhela fusionarse con la naturaleza.

En este contexto de ansiada fusión, resulta comprensible que, para referirse a los árboles, utilice términos cargados de connotaciones positivas (*majestuosos, incólumes, solícitos, extáticos*). Conecta esta actitud con ese intento, apreciable a lo largo de todo el poemario, de deificar a los seres arbóreos, de exaltar sus cualidades y virtudes, de elevarlos a la máxima categoría, a lo que corresponde el carácter himnico y solemne del canto. En este HIMNO I, la reiteración anafórica de los nexos condicionales y causales, y las estructuras paralelas que introducen, junto a las aliteraciones (sobre todo de vibrantes), refuerzan el empeño del yo poético por hermanarse con la naturaleza, fundirse con ella en una suerte de abrazo eterno, al

⁶⁸⁶ Para Francisco Javier Torres, “El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 40, la utilización desde el primer instante de la construcción sintáctica condicional “indica bien a las claras la imposibilidad de que se lleve a cabo” ese anhelado deseo de unión con la naturaleza.

mismo tiempo que solemnizan el ritmo salmódico y la musicalidad de la composición, intensificando las sensaciones auditivas de este canto jubiloso.

Junto a los árboles, también aparecen personificadas las aves. Así, en el HIMNO II, el hablante lírico confiesa que le gustaría construir su vivienda, metafóricamente transmutada en nido, en un lugar elevado para recibir por las mañana la visita de las aves, que le proporcionarían alimentos, y para poder mantener animadas conversaciones con ellas. Todo lo relacionado con el mundo natural adquiere un significado positivo, pues se asocia a la seguridad, a la protección, a la amistad, a la pureza, a la libertad. En los versos que se reproducen a continuación, el componente sensorial, que goza de una importancia capital en toda la obra poética de Núñez, adquiere una gran relevancia. Así, los *picos de oro* de las aves nos remiten al sentido de la vista, mientras que las sinestesias *dulces diálogos* y *lágrimas sonoras* nos hacen pensar en el gusto y el oído, por un lado, y en la vista y el oído, por otro. El término *dulzura*, por su parte, emana impresiones gustativas, y la expresión *don acompasado* suscita acordes auditivos. La abundancia de adjetivos (rasgo característico de la poesía del ipagrense), además de embellecer la expresión, precisan los matices de los sustantivos a los que acompañan (*suave andamio, estentóreos ropajes, ameno temblor, crujiente cielo, aves ligeras, mañaneros cestos, dulces diálogos, don acompasado, lágrimas sonoras*):

Ahí habría yo aspirado
a edificar el nido de mi vivienda.
Porque vislumbraba que aves ligeras
acudirían a visitarme
con sus mañaneros cestos
de tarros y alimentos,
y que sostendría dulces diálogos
en sus picos de oro.

[...]

Habéis dado a mi espíritu
el don acompasado
de vuestras lágrimas sonoras,
que llueven hacia la tierra
con la amargura de todo lo que fecunda. (20-39, 259-260)

El recuerdo de la infancia, presente en la mayoría de los poemarios de Vicente Núñez y de un modo especial en *Los días terrestres*, reaflore en los *Himnos*. En este sentido, en el HIMNO III, los balanceos de los árboles, que se identifican con la brisa mediante una bella metáfora, trasladan al sujeto lírico a su más tierna infancia, etapa exenta de preocupaciones y vinculada a la felicidad plena, y le evocan toda una serie de gratos recuerdos pertenecientes a ese paraíso perdido que tanto añora. Las aliteraciones de sibilantes en estos versos acompañan al sosiego que propicia la ensoñación y los encabalgamientos (entre los versos 14, 15 y 16) reflejan el fluir temporal, el inexorable paso del tiempo que recluye la infancia en un pasado remoto al que solo es posible regresar mediante la memoria y el recuerdo⁶⁸⁷:

No es que os mezcáis en la brisa:
sois la brisa del mundo. Con balanceos
tan risueños y cortos que me llevan
a los lejanos días de la infancia. (13-16, 261)

En el himno mencionado, el yo poético, tras afirmar que *Lo campesino no es arbóreo* (1, 261) y que, por tanto, los árboles no pertenecen al ámbito agrícola⁶⁸⁸, se pregunta cuál es el reino de los mismos, a los que denomina *impasibles monarcas*,

⁶⁸⁷ Francisco Javier Torres, "El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 41, apunta que "la infancia es la verdadera y única patria de todo ser humano, adonde se hace necesario volver si se persigue la vida en estado de inocencia, la natural sabiduría".

⁶⁸⁸ Tal y como apunta Antonio Garrido Moraga, "Naturaleza representada como perspectiva universal en los *Himnos*", *op. cit.*, p. 80, este himno "ofrece la radical oposición del bosque con el campo que está sometido a la regla".

elevándolos de ese modo a un alto rango, a una categoría regia. Aunque no tiene claro el reino al que pertenecen, lo que sí parece evidente es que *el enemigo / tiene ya todos los atributos de lo humano* (11-12, 261). De aquí podemos deducir que el ser humano es el principal enemigo de los seres arbóreos. La pureza de estos últimos⁶⁸⁹, que respiran con el alma y que disfrutan cada mañana del saludo del sol, contrasta con las miserias de la condición humana. Otros de los rasgos genuinos de los árboles puestos de relieve son la luz que desprenden (que en las *Epístolas a los ipagrenses* estaba vinculada a la esencia del ser y que los protege de cualquier tipo de peligro), la hermosura de su corazón y su eternidad, pues permanecen cuando los seres humanos han desaparecido. Al respecto, abundan los términos empleados para destacar la luz que irradian estos seres arbóreos (*sol, luz, haces, ilumina, incendio, rayo*):

El cumplimiento nuestro está en manojos
de luz, y hasta esos haces
no acudirá guadaña ni caterva.
Porque lo que ilumina nos congrega
en la asamblea de la tarde:
el corazón cantando de hermosura.
Si estamos condenados al incendio
será con el divino rayo de lo eterno. (21-28, 261-261)

En el HIMNO IV, conducido en gran manera por interrogaciones retóricas (25 de los 36 versos), el hablante lírico exterioriza sus pensamientos y el consiguiente desahogo que ello le procura, al tiempo que se incluye como miembro de la *erecta tribu* de los árboles, *vastísimos seres de reflexión* (18, 263) dotados de libertad y de

⁶⁸⁹ Según Miguel Casado, "Deriva: sintaxis del deseo", *op. cit.*, p. 34, "el alma solo existe en el cuerpo puro de la naturaleza, se identifica con la armonía del ser y no con los supuestos atributos espirituales del hombre".

ingenio, bajo cuya tutela puso su juventud, de ahí que los llame *padres*, estableciendo de este modo una relación filial con ellos. Ahora, en el presente, les ofrece sus brazos como patria y descanso a su senectud: *¿Dónde / hallaréis más patria que en mis brazos, / férreamente sumisos / al concierto de vuestra senectud?* (20-23, 263). No obstante, los árboles emprenden una huida *hacia la incertidumbre de las sombras* y lo rechazan, frustrando momentáneamente sus ansias de *consumarse en el rango / de las ocultas evidencias* (27-28, 264)⁶⁹⁰. Ese mundo de las sombras, de la oscuridad, de la incertidumbre contrasta con la luz fulminante que irradiaban en el himno anterior, relacionada con la esencia del ser:

Y habéis huido, oh padres.
Como rijosa piara de mastodontes
hacia la incertidumbre de las sombras.
Y me repudiáis en las praderas
con la agreste zampona
de los atribulados dioses. (31-36, 264)

El HIMNO V⁶⁹¹ plasma la aspiración del sujeto lírico a integrarse en el reino predilecto de los bosques. Confiesa que una mañana abandonó su casa, rechazando lo material (la hacienda y el alimento), y emprendió un viaje hacia lo abierto, hacia la naturaleza⁶⁹², donde descubrió a los espléndidos árboles, cuyo idioma entiende a la perfección. Tras el repudio sufrido en el himno anterior con su

⁶⁹⁰ Antonio Garrido Moraga, "Naturaleza representada como perspectiva universal en los *Himnos*", *op. cit.*, p. 81, apunta que en este himno "la voluntad del yo de unirse, de desposarse con la naturaleza para ascender se quiebra [...]. El yo queda solo pero no renuncia a la espiritualidad y el himno quinto rematiza este deseo".

⁶⁹¹ Miguel Casado, "Deriva: sintaxis del deseo", *op. cit.*, p. 34, afirma muy acertadamente que "en el *Himno V* se manifiesta de entrada la permanencia de una ansiedad en el sujeto, que opta por el desarraigo y el auto-exilio respecto a lo colectivo humano, pero quiere *poseer*, ser dueño de esa vida natural que envidia y contempla".

⁶⁹² Véase Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008. En la epístola 10 del *Libro I*, Horacio se mantiene fiel al precepto de vivir conforme a la naturaleza. Esto solamente es posible viviendo en el campo, asociado a lo benigno y a la pureza. Esa alabanza del campo también figura en la epístola 14 del *Libro I*.

huida a las sombras, retoma la relación filial y vuelve a identificarse con ellos como seres semejantes a su espíritu, portadores nuevamente de luz, una luz purificadora que simboliza la esencia del ser, el estado ideal *como invencibles propagadores / y artífices de la luz* (15-17, 265) y el camino a seguir para alcanzar la plenitud ansiada, asumiendo que todos sus descarríos, hasta entonces, fueron fruto de la ignorancia que de ellos tenía. Ahora, *quien vestiría la túnica / de la desnudez y el desposorio* (29-30, 264) en el HIMNO IV, se prepara para consumir la ceremonia de la fusión con los seres arbóreos. Para ello, ha de desprenderse de su cuerpo y de todo lo material, y celebrar con alegría este momento de júbilo, pues la desnudez, el despojo de las cosas materiales, le brinda la posibilidad de emprender el viaje hacia la búsqueda de la esencia del ser, de la pureza, del estado ideal de plenitud, idea que también se repetía con frecuencia en *Epístolas a los ipagrenses*. Los dos últimos versos, como culminación del proceso emprendido, sintetizan la voluntad de fusión panteísta con la naturaleza:

¿Dónde he olvidado mi cuerpo?
¿Dónde están mi ajuar
y mis arquetas? ¿A qué ceremonia
acudo con tanta desnudez y compostura?
¿Debo disponerme a cantaros
con instrumentos de alegría?
A estrujar mi ser he venido,
a esparcirlo y a dároslo. (41-48, 266)

En el HIMNO VI, el sujeto lírico solicita encarecidamente a los árboles, cuya hospitalidad destaca, que no retrasen más el momento de la ansiada ceremonia, puesto que ya se halla preparado tras un largo tiempo de espera: *Os he esperado largamente* (27, 268). La muerte de sus padres hace muchos años acrecienta el

deseo de ser acogido por los seres arbóreos y formar parte de su tribu, pues estos le ofrecerán hospitalariamente la protección que antaño le facilitaban las figuras materna y paterna, y le aportarán la seguridad que ahora necesita. El hablante lírico recurre al presente de subjuntivo con valor de mandato (*No demoréis*), así como a la construcción *deber + infinitivo* (*debe ahora alimentar*), que indica obligación, para reforzar su petición a los árboles. El uso de los signos de exclamación incrementa la fuerza expresiva de la ansiosa espera:

¡No demoréis ya más mi día y turno,
que traigo lámparas y aceite!
Mis padres murieron hace ya muchos años,
y vuestro lecho debe ahora alimentar mis insomnios. (16-19, 267)

Al presentir que *Ya se acerca la hora de la tala* (40, 268), es decir, de la muerte, que supone el tránsito al fuego purificador y protector, a la esencia del ser, a la libertad, experimenta miedo ante la hermosura que sobreviene, relacionada con la luz que refulge en *el seno purpúreo de las colinas* (44, 268). Dicho temor se comprende cuando se contrasta la situación de quien ha padecido la adversidad de ver cómo *todos los caminos aflúan / al territorio de mis enemigos* (28-29, 268) con la dirección correcta que le conduce ahora a la meta ansiada: *Y sentí miedo de la hermosura. / Porque también yo había errado / entre el hervor de las tinieblas* (45-47, 268). Las tinieblas, que representan el territorio enemigo, se oponen a la luz que emana de los árboles, seres puros, a cuyo encuentro se precipita el sujeto lírico en esa búsqueda incansable de la esencia del ser, la misma que lo animaba en *Epístolas a los ipagrenses*. La relevancia de la luz se pone de manifiesto en la presencia de varios términos relacionados con la luminosidad (*hoguera, ardería, día,*

lámparas, seno purpúreo) que polemizan con aquellos otros que remiten a la oscuridad (*masas oscuras, noche, humo, tinieblas*).

Como puede apreciarse en todo el universo poético de Vicente Núñez, junto a las sensaciones visuales asociadas a la luz y las sombras, también en el HIMNO VI cobran una gran importancia las auditivas en expresiones como *aúlla el viento en la cañada* (30), *Ya se insinúan las flautas* (35), *Traía entre los dientes una hebra de avena / que silbaba...* (43-44). Las percepciones auditivas se ven asimismo intensificadas por la sonoridad que aportan, en la parte final de la composición, las reiteraciones anafóricas, expansionadas a su vez en paralelismos sintácticos, así como las aliteraciones (sobre todo de vibrantes), que acompañan la progresión rítmica y musical del himno y parecen querer reproducir el estado anímico del sujeto lírico por la inminente llegada del instante que lleva esperando tanto tiempo.

El HIMNO VII⁶⁹³ constituye una dura crítica contra la tala indiscriminada de los árboles por parte de los seres humanos, de quienes se denuncia su condición malvada, cruel y sin escrúpulos, y el negocio que existe en torno a los madereros y a las factorías. Los árboles, personificados como hablantes líricos, lamentan ser despojados de sus atributos en el momento de la tala, que los priva de la vida y los conduce a la muerte. Su carne (madera) es vendida como si fueran esclavos y son sometidos a toda una serie de acciones crueles (tasados, sacrificados, exorcizados) por los humanos que, como ya se anunciaba en el HIMNO III, se convierten en sus principales enemigos:

Semejantes a esclavos,

⁶⁹³ Antonio Garrido Moraga, "Naturaleza representada como perspectiva universal en los *Himnos*", *op. cit.*, p. 82, sostiene que el himno séptimo es el "poema fundamental". Se trata de "un poema de destrucción. El mundo ha sido castrado y la primera persona del plural une las soledades". Garrido Moraga se refiere a los siguientes versos: "Semejantes a esclavos / nos despojaron de nuestros atributos".

nos despojaron de nuestros atributos,
y nos hicieron rendir peso
ante tribunales y fielatos.
Hasta la horca miserables,
fuimos tasados como viruta y oro bajo,
sirgados sobre los turbulentos ríos de la negociación
hacia dársenas y lupanares;
sacrificados como reses
y exorcizados conforme a la doctrina
de quienes ofician en el negocio del latrocinio. (13-23, 269)

Realmente estremecedor es el fragmento en que describen cómo les extraen el perfume, cómo seccionan sus músculos, cómo agujerean sus ojos y muelen su madera; en palabras de Garrido Moraga, se trata de “versos de tono elevado y de acierto indiscutible en su fuerza y en su simbología”, imágenes de “destrucción absoluta”⁶⁹⁴. Al ceder la voz a los árboles, convertidos en hablantes líricos y así humanizados, el poeta consigue que la denuncia contra la ignominia y la rapiña humanas resulte más virulenta y desgarradora:

Extrajeron nuestro perfume
y seccionaron nuestros músculos
de seda en tiras que crujían
como trapos espúreos.
Acribillaron nuestros ojos
con un ácido ciego,
y nos molieron como a pimienta
en la bandeja de la ignominia. (24-31, 269-270)

⁶⁹⁴ *Id.*, p. 83.

En el HIMNO VIII, dedicado *A Carmensoto, muerta*⁶⁹⁵, los árboles comparten, como miembros protectores y benefactores, el espacio hogareño y acompañan el devenir existencial delimitado por la cuna y la sepultura; o, por decirlo con unos versos del poema, el tiempo que fluye desde que dormían *sobre el tejado de mi infancia* hasta la pregunta retórica que cuestiona si *estáis ya asidos a la baranda de mi mortaja*:

¿Qué osáis dormidos
sobre el tejado de mi infancia?
¿Por qué del todo
no os decidís, efímeros?
En mi balcón hubo una flama
más ligera que vuestro murmullo.
Era el invierno, y mamá cosía
tras los cristales de mi cuarto
contemplando el tejido de las altas clemátides.
Y ahora, árboles,
¿estáis ya asidos a la baranda de mi mortaja? (1-11, 271)

Los árboles, íntimamente asociados a los recuerdos de la infancia⁶⁹⁶, devienen, de este modo, un miembro más de la familia, como también lo es, junto a la madre y el niño, la niñera Carmen Soto, *manta y patines míos*, por la que el poeta sentía un profundo afecto. Precisamente su muerte activa la rememoración del sujeto lírico que lo lleva, en una especie de viaje a la semilla, a los años de la

⁶⁹⁵ Carmen Soto era la mujer de confianza a quien la familia de Vicente Núñez encomendaba el cuidado del mismo cuando era pequeño, su inolvidable niñera. Fue una persona muy vinculada a su núcleo más íntimo y le profesaba un inmenso cariño, de ahí la dedicatoria de este poema. Antonio Moreno Ayora, "En su ausencia, presente", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), p. 75, recuerda cómo al recitar el HIMNO VIII, en un acto celebrado en Puente Genil el 18 de enero de 2001 al que acudió acompañado de su amigo Pablo García Baena, Vicente Núñez "se puso melancólico, ensimismado", posiblemente por el nostálgico recuerdo de su idolatrada Carmen Soto, que ya había fallecido.

⁶⁹⁶ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 137, hace hincapié en que el poeta se siente uno de ellos, dado que los árboles son los depositarios de los recuerdos de su infancia, del período en el que, cuando estaba enfermo, fueron a visitarlo y la tata Carmen Soto les dio la bienvenida en el patio.

infancia y, ya en ella, a la reconstrucción de la escena familiar con su madre tejiendo tras los cristales y su tata cuidando solícita de él cuando se encontraba enfermo. La complicidad que establece entre esta y los árboles converge en la misma función protectora y benefactora que una y otros le brindan, fusionándose en ese beso con que lo adormilaban. Es ahora cuando irrumpe de manera explícita y admirativa la apelación a la niñera para que comunique a los árboles, en ejercicio de melancólica reflexión y de comunión panteísta conjunta, que él ya es *también un árbol moribundo*, con el que volverá a cerrarse el círculo de la existencia, como se cierra estructuralmente el poema:

Y cantabais, y penetrabais
hasta mí, celosos de mi ensueño.
Y me adormilaba yo,
tan niño y chico ya;
me borraba bajo el dedo de vuestros besos.
¡Carmen, Carmen,
manta y patines míos;
que no tiemble la losa de la escalera!
Diles que soy también un árbol moribundo. (27-35, 272)

En el HIMNO IX⁶⁹⁷, el sujeto lírico abandona el patio de su casa y su larga espera, encaminada a encontrar la esencia del ser, para acudir una tarde a la fiesta de los árboles, al ambiente embriagador de la boda que congrega a las *inmensas coníferas* y al *arisco espino*. Le reprocha a los seres arbóreos que, siendo *los poseedores y los cobijadores* a cuyo amparo se había entregado, se hallen *enredados en una tribu de rufianes*, envueltos en *vana risa y despilfarro*. El yo

⁶⁹⁷ Miguel Casado, “El vehemente, el ermitaño”, *op. cit.*, p. 36, incide en que en este himno “el discurso se disgrega en flashes temáticos cada vez más inconexos, pese a que en su sucederse se mantenga una apariencia de hilván, [...] El discurso pierde su hilo, deja de ser exclamativo, habla desde otro lugar, se vuelve irreconocible en su materia, se consume; el final no procede del desarrollo, del curso, procede de su abandono, de su postergación”.

poético lamenta haber abandonado la anhelada espera, que ahora retoma con más fuerza, para volver a la soledad y a la desnudez, estado genuino de la esencia del ser donde no existe el tiempo y la luz brilla con intensidad. Deja atrás su patrimonio, que carece de valor, en su deseo de despojarse de todos los bienes materiales y seguir la *escondida senda* que lleva a una vida marcada por la austeridad. En este ejercicio de ascesis, su alma se elevará hacia un estado sublime, de pureza, perfección, libertad, plenitud. Esa apuesta por una vida austera y solitaria, en contacto directo con la naturaleza y lejos del mundanal ruido, recuerda a Fray Luis de León (Oda I, VIDA RETIRADA), con el *beatus ille* horaciano de fondo, así como al poema CÁNTICO de *Ocaso en Poley*, que refleja ese mismo ideal de vida:

Mi patrimonio ardió en futesas
como yesca y rastrojo.
Quiero volver a mi humilde alimento;
quiero volver al pozo de mi casa.
Donde la soledad me libre del futuro. (34-38, 274)

A propósito de este HIMNO IX⁶⁹⁸, Antonio Portela asegura que se vislumbra en él, como ya hemos destacado, la influencia de Fray Luis de León. Concretamente, se aprecia de una forma bastante nítida en los versos antes reproducidos: *Quiero volver a mi humilde alimento, / quiero volver al pozo de mi casa. / Donde la soledad me libre del futuro*; según Portela, “el pozo se convierte en un anillo simbólico, que preserva la intimidad del poeta, rodea lo más íntimo de su ser y lo protege frente a los vaivenes a los que el tiempo de los demás somete al alma”; también es probable que el poeta ipagrense, cuando se refiere al *humilde alimento*, estuviese pensando

⁶⁹⁸ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 138, comenta que en este himno Núñez decide entrar a formar parte del grupo de los árboles, regresar a Aguilar después de años de distancia, aceptando el sufrimiento y renunciando a todo para retirarse a la soledad de su casa.

en la dieta de pan, agua y algún pedazo de queso que seguía Epicuro, muy presente en el poemario⁶⁹⁹.

En el HIMNO X⁷⁰⁰, tras la muerte de los humanos, los árboles proclaman su triunfal supervivencia y su condición de sólida base en que se apoya el mundo: *Ya han transcurrido los siglos / y han fenecido los hombres. / Somos el pedestal del mundo* (39-41, 276), pues han sobrevivido a la maldad del ser humano, a los taladores que les dejaron *estigmas de ultraje y llagas* (18, 275). Como ocurría en el HIMNO VII, también en este el poeta humaniza a los árboles constituyéndolos en hablantes líricos; pero ahora, sobrepuestos a la ignominia humana que denunciaban en aquel, se movilizan desde las alturas, *¡aéreos!, contra la iniquidad de los mortales* (5, 275). A diferencia asimismo del HIMNO VII, el sujeto lírico mezcla su voz con la de los seres arbóreos: *Todo el vacío se inunda y colma / con vuestra dulce luz. Toda / la eternidad espera / vuestra experiencia / desde los cautiverios de la sabiduría* (6-10, 275); esta fusión de las voces reafirma la comunión panteísta del yo y la naturaleza. En buena medida, proyectándose como miniatura textual sobre el conjunto, este himno entraña una serie de claves muy oportunas para la interpretación del poemario. Los árboles, como hemos señalado, se proclaman *llamas futuras*, que llenan el vacío con su luz; su longeva eternidad es fuente de experiencia y sabiduría; fueron en tiempo de prodigios *el nido de la revelación* [...] y ahora son [...] *luz de la luz, / sustento de los tronos* (28-31, 276). Su gloria, en fin, *viaja y alumbra elevándose / en una barca de perfume* (13-14, 275), es decir, se sobreponen a la fugacidad que el perfume simboliza, como ya pudo apreciarse en la

⁶⁹⁹ Antonio Portela Lopa, "Vicente Núñez, un andaluz epicúreo", *op. cit.*, pp. 51-52.

⁷⁰⁰ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 139, asegura que el codiciado ingreso en la tribu se ha logrado ya; la unión con los árboles anticipa en vida la fusión con la naturaleza libre y eterna que en los primeros libros esperaba el poeta después de la muerte y que se convierte en un modo, quizás el único, para escapar de la desaparición, de la destrucción. Junto a los árboles, Vicente supera el primer y mayor conflicto de sus versos: el contraste entre la vida y la muerte. En armonía ahora con la vida y con la poesía, superado el límite de la muerte, el poeta de Aguilar es optimista.

EPÍSTOLA V a los ipagrenses. El mensaje queda claro: cuando mueran los hombres, la humanidad, los árboles permanecerán como pedestal del mundo.

La disposición de los poemas configura una estructura circular perfecta. En el HIMNO I, se canta la grandeza de los árboles, sus numerosas virtudes, entre las que destaca el saber estar atentos por entero a su ser; y en el HIMNO X, que cierra la obra, asistimos al triunfo de los árboles sobre la mortal naturaleza humana, erigidos por su condición noble y pura a lo más alto, *jetéreos!*, al mundo celestial. La luz que irradian, marca el camino a seguir para alcanzar el estado de plenitud de la esencia del ser, que se logra despojándose de todo lo material, mediante la desnudez absoluta⁷⁰¹ y la soledad: *sin límite en la luz ni en las fronteras. / Desnudo y solo como un dios futuro* (69-70, 173), según proclamaba en la primera de sus *Epístolas a los ipagrenses*, y vuelve a hacerlo ahora al pregonar *que se note bien que somos llamas / futuras* (2-3, 275). El panteísmo, como va desvelando la lectura, impregna orgánicamente todo el poemario.

No es fruto del azar el hecho de que este poemario conste de diez composiciones, justo el doble de *Epístolas a los ipagrenses*. Una vez más, Vicente Núñez vuelve a manifestar su predilección por los múltiplos de cinco, al igual que hacían los poetas augustales⁷⁰². En la estructura del libro, que, como hemos apuntado, se caracteriza por ser circular, perfecta, redonda, acabada, como corresponde al número diez (símbolo de la plenitud y de la perfección), podemos diferenciar tres partes. La primera de ellas comprende los himnos I, II y III, que se centran en la condición protectora de los árboles, seres de luz, quienes lo han

⁷⁰¹ Antonio Portela Lopa, "Vicente Núñez, un andaluz epicúreo", *op. cit.*, p. 56, recuerda que "la desnudez rompe las fronteras con el aire, y propicia un conocimiento directo de la piel que envuelve el mundo"; a su juicio, "aquí reside otra de las grandes aportaciones de Epicuro: el de la prevalencia del sentido sobre el intelecto, pero sin olvidar el espacio ineludible que el alma ocupa entre ellos".

⁷⁰² Juan Antonio González Iglesias, en la introducción a Ovidio, *Amores. Arte de amar, op. cit.*, p. 22, alude a "la tendencia de los poetas augústeos a agrupar por diez o múltiplos de diez los poemas en cada libro".

acompañado desde su niñez y cuyo enigmático reino intenta descifrar. En el HIMNO I, el sujeto lírico manifiesta su deseo de ser como los árboles, de hermanarse y fundirse con la naturaleza en una suerte de panteísmo integrador, y rememora agradecido el cobijo y la protección que los seres arbóreos le han procurado en los momentos complicados de su vida. En el HIMNO II, reconoce que depositó toda su confianza en los árboles, que han sido su refugio en los instantes de extravío y de riesgo, y que aspiró a construir su vivienda en sus altas copas, donde podía recibir la visita de las aves. En el HIMNO III, trata de averiguar cuál es el reino de los árboles, identificados con la brisa y la luminosidad, en contraposición con el territorio enemigo de los seres humanos. Una vez más, los balanceos de los árboles lo trasladan a su más tierna infancia.

La segunda parte está integrada por los himnos IV, V, VI y VII, que plasman la preparación del yo poético para la ceremonia que le brindará la posibilidad de alcanzar la esencia del ser, la fusión con el mundo natural. El HIMNO IV describe la huida en tropel de los árboles, a quienes proclama padres, desde los bosques hacia los lagos y el reino de las sombras; aunque él les ofrece sus brazos como refugio para su senectud, lamenta la situación de abandono en que lo dejan. No obstante, en el HIMNO V, retoma la relación filial con los árboles, cuya luz contrarresta la ignorancia debida al desconocimiento que de ellos tenía, y marca el camino, liberado de ataduras terrenales, hacia la ansiada fusión panteísta con la naturaleza. El HIMNO VI refleja la afanosa búsqueda de la hospitalidad arbórea, cuya acción protectora y benefactora, tras la muerte de sus padres, se hace más acuciante; pero acecha la amenaza de la tala indiscriminada que culmina en el HIMNO VII, donde los propios árboles, personificados como hablantes líricos, denuncian la barbarie y la ignominia

de los comportamientos humanos. Se cierra de este modo el ciclo de las sombras del que emergerá una luz renovada.

La tercera parte la conforman los himnos VIII, IX y X, que prolongan el retorno cíclico de las sombras a la luz, ahora en términos de muerte y vida, iniquidad y gloria. En el HIMNO VIII, los árboles se incorporan al entorno hogareño como presencias familiares que han acompañado al sujeto lírico desde la infancia junto a su madre y su niñera, con igual función protectora que estas, hasta la muerte de la tata que, en fusión panteísta conjunta, preanuncia su situación de *árbol moribundo*; el HIMNO IX poetiza el trayecto hacia la comunión total que implica, en ejercicio ascético, el apartamiento de las cargas terrenales, que culmina en el HIMNO X, mediante la fusión de su voz con la de los árboles, en la gozosa celebración de estos como *llamas futuras y pedestal del mundo* cuando, transcurridos los siglos, *han fenecido los hombres*. Frente a la maldad y la ignominia humanas, triunfa la experiencia, la sabiduría, la luz de los árboles, que pueden ya respirar extáticos, cerrando así el círculo abierto en el HIMNO I, *en la proximidad de las estrellas infinitas*.

Según se puede apreciar, tal y como sucedía en *Epístolas a los ipagrenses*, que también se estructuraba en tres partes, hay un cierto paralelismo y una cierta simetría entre la primera y la tercera parte, pues ambas se componen de tres himnos cada una. Además, en las dos se halla el recuerdo de la niñez como paraíso perdido. El deseo del sujeto lírico de fundirse con la naturaleza, que se manifiesta desde el HIMNO I, se materializa en el HIMNO X, que representa el triunfo de los árboles, del mundo natural, del que ya forma parte el propio yo poético. El poeta reserva la parte central del poemario, la más extensa, al rito de preparación para lograr la esencia del ser, esa elevación del alma que, mediante la soledad, el

despojo de lo material, la austeridad y la humildad, le permitirá alcanzar la esencia, la pureza, la plenitud, el luminoso conocimiento del ser. En este sentido, los árboles representan la verticalidad, la altura, una especie de escalera para ascender a lo más alto, al reino celestial. Esto justifica que, a lo largo de todo el poemario, abunden términos y expresiones relacionados con la altura y la verticalidad: *vuestras crestas, en la proximidad de las estrellas infinitas* (HIMNO I); *andamio, erguido, donde el crujiente cielo se hospeda* (HIMNO II); *alzar, mástiles* (HIMNO IV); *Lo celestial sólo se eleva* (HIMNO VI); *tejado, balcón, altas clemátides,* (HIMNO VIII); *¡aéreos!, nubes, elevándose, pedestal* (HIMNO X).

En lo que concierne a la métrica, el escritor ipagrense abandona la rigidez y contención que impone la estructura métrica en sus *Sonetos como pueblos*, libro anterior, y recurre una vez más a la polimetría, que caracteriza la mayoría de sus poemarios, para expresar con mayor libertad y viveza sus sentimientos y reflexiones. Así, junto a los versos heptasílabos (*Todos mis descarríos; del pan y del aceite*), eneasílabos (*mi juventud y mis pertrechos; Extrajeron nuestro perfume*) y endecasílabos (*vastísimos seres de reflexión; al territorio de mis enemigos*), que son los predominantes, figuran versos tetrasílabos (*oh lanzados; patrias vuestras*), pentasílabos (*de vuestras crestas; de la zozobra*), hexasílabos (*de mis deserciones; toda mi confianza*), octosílabos (*con sus mañaneros cestos; que llueven hacia la tierra*), decasílabos (*furtivos, en sus graves zurroneos; acudirían a visitarme*), dodecasílabos (*a los baldíos de la germinación; sois la brisa del mundo. Con balanceos*), tridecasílabos (*son el refugio de mis diarios extravíos; Mis padres murieron hace ya muchos años*), alejandrinos (*acudo con tanta desnudez y compostura?; y de retama corre sedienta mi garganta*), pentadecasílabos (*en la proximidad de las estrellas infinitas; entronizando las desolaciones del otoño*),

hexadecasílabos (*y como carros de heno se precipitaron mis ojos; de quienes ofician en el negocio del latrocinio*), heptadecasílabos (*en el diálogo de los corrales y las aves pacíficas?*), octodecasílabos (*y qué destemplada cháchara la de vuestra hospitalidad*) y eneadecasílabos (*sirgados sobre los turbulentos ríos de la negociación*)⁷⁰³.

El verso libre y la ausencia de rima son notas distintivas de estas creaciones literarias, dotadas de una extremada belleza. Esa combinación de versos de arte mayor y menor, que alterna la prosodia y el ritmo entre la expansión y la contención, aporta variedad y dinamismo a los himnos. Sin lugar a dudas, también este aspecto confirma a la obra como la más personal, original y compleja del poeta de Ipagro, modulada con “versos de púrpura extranjera”⁷⁰⁴, como los califica Juan Lamillar, en los que se aprecia la huella de Rilke, uno de sus escritores predilectos y más admirados. Paralelamente, al decir de Francisco Javier Torres, “La honda actitud reflexiva que encontramos en sus páginas tiene un antecedente claro en el libro *Cinco epístolas a los ipagrenses*”⁷⁰⁵.

A grandes rasgos, podemos asegurar que esta obra es la más profunda reflexiva y metafísicamente de Vicente Núñez junto a las *Epístolas*⁷⁰⁶, con la que

⁷⁰³ Francisco Javier Torres, “El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 42, observa que “la regularidad métrica heptasílábica, endecasílábica y alejandrina a que nos tenía acostumbrados en libros anteriores se rompe aquí para introducir ritmos diversos que hagan pensar en una respiración viva más que literaria”.

⁷⁰⁴ Véase Juan Lamillar, “Las sílabas del mundo”, *op. cit.*, pp. 126-127. Lamillar sostiene que el propio Vicente Núñez era plenamente consciente de que si alguien leyera solo sus himnos pensaría que estos no pertenecían a un poeta español. Así se lo reconoció a Olvido García Valdés en una entrevista. Lamillar afirma que los *Himnos*, textos de gran fuerza simbólica, fueron compuestos en veinte días en el paraje de El Fontanar, “sublimando la escueta visión de los olivos, imaginando bosques”, dado que el bosque es el espacio del encuentro, la aparición y el milagro. En estas composiciones, la poesía “no es ya la enemiga, la ramera, sino la compañera en su fracaso vital”.

⁷⁰⁵ Francisco Javier Torres, “El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁷⁰⁶ Miguel Casado, “El vehemente, el ermitaño”, *op. cit.*, pp. 29-30, asegura que en las *Epístolas* ya se hallaba todo lo que en *Himnos* vuelve a aparecer: “el deseo del ser, la naturaleza, la desnudez (de identidad y de máscaras), la soledad como quietud frente al trabajo y al mito del futuro, el canto a la llegada de la muerte. También, esa escritura en que lo claro y directo no equivale a lo fácil o rectilíneo, donde se rehúsa el pensamiento deductivo y las ideas surgen de súbito en el medio de un proceso ondulante y contradictorio, regido por impulsos emocionales”.

comparte numerosos rasgos como la búsqueda de la esencia del ser⁷⁰⁷, el tono meditativo, la complejidad conceptual y expresiva, y la hondura metafísica. El sujeto lírico manifiesta su deseo panteísta de fusión con los árboles⁷⁰⁸ (de los que se mencionan diversas especies: tejo, olmo, cedro, abedul, conífera, naranjo e higuera), de comunión con la naturaleza, con la que ya también aparecía identificado en *Elegía a un amigo muerto*, y, aferrándose a la esperanza, emprende un viaje ascético que lo lleva a la esencia del ser, no sin antes salvar numerosos obstáculos y vencer múltiples tentaciones. Del mundo de las oscuras tinieblas pasa al mundo de la luz fulminante. La muerte será el pasaporte hacia ese reino de la luz, hacia la esencia última del ser. El alma, desprovista de cualquier tipo de atadura, acaba elevándose en una suerte de misticismo. Escribe al respecto Antonio Portela: “Con los árboles establecerá la única comunión política que garantiza el bienestar del hombre. En el bosque el poeta limpia el corazón, y se revela su absoluto desdén por la masa. Este acto consciente de renuncia se recompensa con la paz del espíritu”, y recuerda que solo en soledad “discurre lo auténtico, lo genuino del ser. Viviendo oculto y cumpliendo moderadamente las exigencias de los sentidos, como quiso Epicuro”⁷⁰⁹. También se aprecia la aspiración a una vida retirada que resuena en los versos de fray Luis de León (“Vivir quiero conmigo, / gozar quiero del bien que debo al cielo, / a solas, sin testigo”) y el sentido de la soledad juancruciana (“En soledad vivía, / y en soledad ha puesto ya su nido”). Por otro lado, conviene asimismo señalar que los tonos elegíacos se infiltran en los *Himnos* de Núñez. A este

⁷⁰⁷ Francisco Javier Torres, “Vicente Núñez, hacia el fondo de las formas”, *op. cit.*, p. 79, comenta que en *Epístolas a los ipagrenses* era “el ser, la existencia heideggeriana, [...] el objeto de su reflexión, al igual que en los *Himnos*, “solo que aquí el diálogo se establece simbólicamente con los árboles. Pero diálogo, esto es importante, de manera que sea a través de él que venga la Palabra al Ser, que se funde, como quería otra vez Heidegger. Los *Himnos* suponen un ejercicio imponente en este sentido”.

⁷⁰⁸ Antonio Garrido Moraga, “Naturaleza representada como perspectiva universal en los *Himnos*”, *op. cit.*, p. 80, asegura que “el camino de la unión es preciso. La unión espiritual tendrá lugar en un nuevo ámbito tocado con el ala mágica de la eternidad en forma de rayo platónico. El *locus amoenus* es reflejo del mundo de las ideas y el árbol la escala que lleva al sol del conocimiento”.

⁷⁰⁹ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, p. 50.

propósito, cabe destacar que el sujeto lírico regresa una y otra vez, mediante la memoria y el recuerdo, al paraíso perdido de la infancia. Consciente de que ha perdido a sus padres y a su querida Carmen Soto, en el presente busca en los árboles la protección y la seguridad que antaño le proporcionaba su núcleo familiar.

En lo que concierne al estilo de *Himnos a los árboles*, cabe destacar que se caracteriza por su complejidad. Se trata de un estilo sublime, elevado, como corresponde a las composiciones hímnicas. No en vano, esta es, junto con las *Epístolas a los ipagrenses* (en las que el hecho de que sus destinatarios sean sus convecinos de Aguilar de la Frontera justifica el uso de un estilo medio y de un tono familiar, frente al estilo y tono elevados de los *Himnos*), su obra más lograda. Los hipérbatos (*De muerte herido aúlla el viento en la cañada*, v. 30 del HIMNO VI) y el empleo de periodos sintácticos largos, como el ejemplo extraído del HIMNO II, añaden complejidad e incrementan la dificultad estilística:

Es por lo que siempre puse
toda mi confianza
en vuestro ameno temblor,
donde el crujiente cielo
se hospeda como una joven deidad
que arropáis con dulzura,
que extingue mis sospechas
y enardece y esmalta mis ensueños. (12-19, 259)

A ello hay que añadir la complejidad que entraña el léxico empleado⁷¹⁰, dado que utiliza términos muy cultos, acordes al estilo sublime del poemario, propio de los himnos. Una buena muestra de ese vocabulario está representada por las siguientes

⁷¹⁰ A propósito del léxico, Noelia Barberá Pascual, "Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 88, sostiene que el poeta utiliza un léxico positivo para hablar del cosmos celestial ("abrigado otoño", "crujiente cielo", "amables moradas"), que contrasta con los términos negativos que usa a la hora de referirse al cosmos terrenal ("diarios extravíos", "labranza de la duda", "los baldíos de la germinación").

voces: *oteáis, iniquidades, incólumes, deserciones, solícitos, estentóreos, haces, aduar, oprobio, rijosa, cetros, cómitres, espúreos, clemátides, preseas, futesas*, por citar algunos ejemplos. Junto a los sustantivos, hay que destacar la abundancia de adjetivos, que, como ya hemos ido comentando en diversos poemas, aportan una mayor precisión y una amplia gama de detalles y matices: *abrigado otoño, animada y tenue vecindad, cazadores furtivos, ameno temblor, joven deidad, amables moradas, erecta tribu, rijosa piara, inmensas coníferas, arisco espino*, entre otros. Como apunta Antonio Garrido, gracias a la rica adjetivación y al extraordinario sentido rítmico, “el poeta construye un jardín ameno, una Arcadia feliz al modo de la pintura flamenca de Jan van Eyck y de las armonías de Leonardo en la Ambrosiana de Milán”⁷¹¹.

Por otro lado, los encabalgamientos (*trayendo hasta mi lecho / las hojas de los portalones / y el antiguo y prodigioso metal de las violetas*, vv. 24-26 del HIMNO VIII) favorecen la fluidez y el dinamismo de la lectura. Asimismo, abundan las interrogaciones retóricas⁷¹², particularmente en el HIMNO IV, que facilitan las reflexiones del sujeto lírico, así como las exclamaciones, que incrementan la fuerza expresiva de los versos y potencian el tono de exaltación. Al igual que ocurre en los demás poemarios, las aliteraciones, las anáforas y los paralelismos, de los que hemos ido aduciendo varios ejemplos, acompañan de modo pertinente el ritmo de

⁷¹¹ Antonio Garrido Moraga, “Naturaleza representada como perspectiva universal en los *Himnos*”, *op. cit.*, p. 79. La referencia a estas obras pictóricas sugiere el ejercicio de éfrasis que practica Vicente Núñez, tomando en este caso como referente el gran cuadro de la naturaleza, ejercicio entendido como “verbal representation of visual representation”, como lo define J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, 2004, p. 3.

⁷¹² Véase Antonio Varo Baena, “Una interpretación sartriana de los *Himnos a los árboles* de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Espacios y geografías del ser en Vicente Núñez. Textos de las VI Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2018, p. 22. Varo Baena asegura que “no es baladí que *Himnos a los árboles* esté repleto de preguntas retóricas, porque se está preguntando por su propia existencia y ello no tiene respuesta”.

salmodia y la musicalidad inherente a los himnos como cantos que son de exaltación arbórea⁷¹³.

Hemos venido destacando en los distintos libros el alto componente sensorial que impregna la poesía de Vicente Núñez, si bien este poemario, por su carácter reflexivo y metafísico, presenta un mayor grado de abstracción. De una manera especial, destacan las alusiones al canto y a los sonidos de diversa índole, que remiten al sentido del oído: *Ya se insinúan las flautas, en los melodiosos cánticos de los cedros, qué campana es esa tan vecina que nos convoca*, por ejemplo. No obstante, también pueden encontrarse referencias a sensaciones visuales, olfativas, táctiles y gustativas, según hemos ido indicando en diversos himnos. Del mismo modo, conviene hacer alusión a las sinestesias, muy abundantes en toda la obra de Núñez (*dulces diálogos, lágrimas sonoras, dulce luz*, entre otras), que impregnan de belleza y elegancia la expresión, al mismo tiempo que sumergen al lector en todo un universo de sensaciones, emociones y sentimientos.

Son varios los críticos que han aludido a la influencia de Rainer Maria Rilke en este poemario. En efecto, se pueden apreciar sus huellas, sobre todo de las *Elegías del Duino*. El primer nexo de unión entre los dos radica en la coincidencia en el número de composiciones poéticas que integran sus libros: diez elegías en el caso del checo y diez himnos en el del ipagrense. Como ya hemos advertido, no es fruto de la casualidad esa apuesta por el número diez, asociado a la perfección. Por otro lado, Núñez incide en que los árboles saben estar atentos a su ser y el poeta de Praga afirma con contundencia que los árboles *son* en sí mismos esencia y

⁷¹³ Francisco Javier Torres, "El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 42, incide en que "el autor despoja deliberadamente el texto de adornos literarios que desvíen la atención del inevitable lector de lo que verdaderamente interesa: ya ni siquiera comunicar, sino expresarse de manera que la forma misma sugiera la ansiada *naturalidad*. Difícil empresa, puesto que la cuestión que se plantea es el intento irremediabilmente condenado al fracaso de trascender la literatura mediante la literatura misma, de elevar el lenguaje a la categoría del objeto natural".

permanencia. En este sentido, ambos escritores hacen referencia a la condición pasajera de los seres humanos y las cosas del mundo, frente al sentido de permanencia que representan los árboles: “[...] Mira, los árboles *son*, las casas / que habitamos existen todavía. Sólo nosotros pasamos / por delante de todo como un aire que cambia” (39-41, 27)⁷¹⁴. Como Núñez, Rilke apostrofa a los árboles en general, al tiempo que los personifica: “¡Oh árboles de la vida! ¿Cuándo seréis invernales?” (1, 45), o, en particular, a la higuera: “Higuera, hace ya mucho que significa algo para mí / que saltes casi enteramente por encima de la floración” (1-2, 67). El árbol, así pues, deviene un símbolo esencial en los dos autores y se asocia a la vida, a la esencia del ser, a la plenitud, a la idea de permanencia, a la esperanza.

Junto a las ya mencionadas, otras similitudes apreciables entre estos autores son el recuerdo de la infancia como paraíso perdido (en el que ya profundizamos al abordar este motivo en *Los días terrestres*), el tono elevado y majestuoso, la relevancia del componente elegíaco, el estilo elevado, la abundancia de interjecciones, exclamaciones e interrogaciones retóricas que intensifican la fuerza expresiva, el carácter reflexivo, filosófico y metafísico, la musicalidad del lenguaje lograda, en parte, gracias a las aliteraciones, anáforas y paralelismos, el uso del verso libre y la ausencia de rima, que favorecen la libertad y viveza de la expresión. Aparte de *Elegías de Duino*, en *El libro de horas*, el yo poético se identifica con un árbol en diversas ocasiones: “Y a veces soy cual árbol maduro y susurrante”; “Yo soy un árbol ante mi trasfondo”⁷¹⁵. Asimismo, Rilke considera que Dios es un árbol, con lo que este queda deificado, al igual que, según hemos visto, hace Núñez: “Esa rama del árbol que es Dios [...]”; “Dios, el árbol, se hará estival, pregonero”⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, ed. Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1999.

⁷¹⁵ Rainer Maria Rilke, *El libro de horas*, op. cit., p. 25 y 41, respectivamente.

⁷¹⁶ *Id.*, pp. 53 y 57, respectivamente.

Friedrich Hölderlin fue también otra fecunda fuente de inspiración para el vate de Poley a la hora de crear sus *Himnos a los árboles*. Así, de la misma manera que el yo poético de los *Himnos* manifestaba su deseo de ser como los árboles, el de la composición LOS ROBLES, de Hölderlin, expresa su anhelo de ser un roble: “Si este corazón mío que vive para el amor dejara de encadenarme al mundo / ¡cuánto me gustaría ser un roble!” (15-16, 68)⁷¹⁷. Como en el caso de Núñez, en la obra del poeta alemán la naturaleza, a la que denomina Éter en diversos poemas, frecuentemente personificada, simboliza lo grandioso, la belleza, la pureza, la esencia, la plenitud, la libertad, lo eterno, el anhelado paraíso y, prácticamente, una divinidad, de ahí la admiración del sujeto lírico y la búsqueda tanto de refugio como de protección en ella, considerándola su propia familia:

[...] ¡oh, Naturaleza! Tuyos somos, y renovados, como todo
lo que debe su ser a Dios, igual que si surgiera de las aguas; (81-82, 75)⁷¹⁸

[...] ah, / entonces te veía, alma de la Naturaleza.

A veces, ebrio de llantos y de amor,
como esos ríos que han vagado mucho
y desean ya perderse en el océano,
¡me hundía en tu plenitud, belleza del mundo!
En comunión con todos los seres,
felicemente lejos de la soledad del Tiempo,
cual peregrino que vuelve a la casa paterna,
así volvía yo a los brazos del Infinito. (31-40, 47)⁷¹⁹

y mi hermana, la dulce Natura,
y mis queridos valles
me sonríen, y los bosques, más queridos aún,

⁷¹⁷ Friedrich Hölderlin, *Poesía completa*, trad. Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 2002.

⁷¹⁸ Friedrich Hölderlin, *Cantos*, trad. e introd. Antonio Pau, Ourense, Linteo, 2010.

⁷¹⁹ Friedrich Hölderlin, *Poesía completa*, op. cit.

plenos del gozoso canto de pájaros y de juguetonas brisas,
lanzan a mi encuentro sus enervados gritos de placer y su clamor
amigo. (5-8, 65)

Entre los rasgos que comparten el poeta ipagrense y el alemán, comunes en buena medida a la influencia rilkeana, conviene destacar la rememoración del paraíso perdido de la infancia, la polimetría y el verso libre como cauce para liberarse de las ataduras formales, el tono elevado y exaltado de sus composiciones acorde con el canto solemne que realizan, la presencia del componente elegíaco, el carácter reflexivo y filosófico, los períodos sintácticos largos unidos mediante encabalgamientos, la abundancia de interjecciones, exclamaciones e interrogaciones retóricas para reflejar la admiración ante la naturaleza e incrementar la fuerza expresiva, el empleo de aliteraciones, anáforas y paralelismos para dotar de ritmo y de musicalidad a los poemas; así como la belleza, la solemnidad y la perfección que rezuman sus versos.

Del mismo modo, la impronta de Giacomo Leopardi, y de una manera especial de sus *Cantos*, resulta evidente en el libro que nos ocupa. Al igual que Vicente Núñez, el vate de Recanati también convierte en sus interlocutores a los elementos de la naturaleza, que aparecen personificados, dotados de vida propia. Mientras que el yo poético del escritor ipagrense habla fundamentalmente a los árboles, el de Leopardi expande su ámbito natural de referencias apelativas al gorrión⁷²⁰; a la luna⁷²¹, al cielo y a la tierra⁷²², a las estrellas⁷²³ y a la humilde hoja⁷²⁴.

⁷²⁰ Giacomo Leopardi, *Poesías*, *op. cit.*: “Desde lo alto de la antigua torre, / gorrión solitario, a la llanura / lanzas tu canto hasta que muere el día, / y vaga la armonía por el valle” (1-4, 115). Tanto estos versos como los de las notas siguientes están extraídos de la edición aquí referida.

⁷²¹ “¡Oh, tú, graciosa luna, yo me acuerdo / de que, hace ya un año, a esta colina / vine lleno de angustia a contemplarte!” (1-3, 121) y “¿Qué haces, luna, en el cielo? Di, ¿qué haces, / oh silenciosa luna?” (1-2, 171).

⁷²² “Bello tu manto es, divino cielo; / bella tú, fértil tierra. Mas ¡ay! De esta [...]” (19-20, 144).

⁷²³ “Estrellas de la Osa, no creía / volver cual de costumbre a contemplaros” (1-2, 163).

⁷²⁴ “Lejos del propio ramo, / oh pobre y frágil hoja, / ¿adónde vas? Del árbol...” (1-3, 221).

Por otro lado, de la misma manera que en los *Himnos* de Núñez el sujeto lírico expresaba su anhelo de fundirse con la naturaleza en una especie de retorno al origen, de vivir en armonía con ella y alcanzar la plenitud y la pureza, en la poesía de Leopardi también se vislumbra ese mismo deseo: “Conmigo a vivir tornan / el bosque y el torrente, / el árbol y la fuente, / y a solas me habla el mar” (97-100, 155-156); “y en la fuente pasaba largas horas / pensando terminar entre sus aguas / mi anhelo y mi dolor. Por mal extraño [...]” (107-109, 168).

Como Núñez, como también Hölderlin y Rilke, el poeta de Recanati rememora su niñez y vuelve sus ojos al añorado paraíso perdido de la infancia, vinculado a la felicidad, frente a la tristeza y soledad presentes:

Estrellas de la Osa, no creía
volver cual de costumbre a contemplaros
sobre el jardín paterno centelleantes
y hablaros asomado a las ventanas
de esta mansión en que habité de niño
y en que el término vi de mis venturas. (1-6, 163)

Otras concomitancias existentes entre los *Himnos* y la poesía de Leopardi son: la recurrencia al verso libre con una clara preferencia por la combinación de heptasílabos y endecasílabos, la musicalidad del lenguaje mediante recurrencias fonéticas, léxicas y sintácticas, la relevancia del componente sensorial, el carácter filosófico y existencial, la preocupación por la pulcritud formal de su poesía, “la cristalina perfección”⁷²⁵ de sus versos, en palabras de Gabriele Morelli, la belleza de sus creaciones y el tono elegíaco que impregna sus poemas.

A modo de conclusión, podemos decir que *Himnos a los árboles* se erige en una obra de referencia en la poesía española del siglo XX. Dicho poemario continúa

⁷²⁵ Gabriele Morelli, en la introducción a Giacomo Leopardi, *Poesías*, *op. cit.*, p. 40.

la tradición meditativa de la lírica de Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Luis Cernuda y Claudio Rodríguez. Asimismo, está vinculado a algunos de los mejores escritores de la literatura occidental moderna: Coleridge, Wordsworth, Hölderlin, Leopardi, Baudelaire, Mallarmé, Pound, Eliot y Rilke, por citar los poetas más relevantes y de mayor presencia en el escritor ipagrense, todos ellos “verdaderos gigantes”, en palabras de Francisco Javier Torres, pues, a su juicio, “fundan un lenguaje poético distinto a la propia naturaleza de *lo real* de la que hasta entonces era subsidiario, [...] promueven la superación por fin de la supremacía del objeto natural dotando conscientemente [...] a la Poesía de esa misma cualidad de objeto”; de esta manera, según Torres, constituyen “*otra* realidad autónoma *en* ella, en la poesía, y, por qué no, para ella, para nosotros mismos de algún modo también, para nuestra propia esencia de *ser*”⁷²⁶. En esta línea, según Miguel Casado, tanto *Epístolas a los ipagrenses* como particularmente *Himnos a los árboles* “son hitos mayores en la poesía española del siglo XX”⁷²⁷. Gracias a *Himnos a los árboles*, una singular obra de arte, Vicente Núñez alcanza su cima como poeta. No sorprende, así pues, que este poemario, por la perfección formal y estructural, la hondura reflexiva y el sentimiento que rezuman sus versos, haya merecido una especial atención de la crítica hasta el punto de ser valorado como la creación culminante del poeta ipagrense.

⁷²⁶ Francisco Javier Torres, “Itinerarios de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 157.

⁷²⁷ Miguel Casado, “Una poética del fracaso”, en Vicente Núñez, *Poemas*, Córdoba, Cuadernos de la posada, 1993, p. 13 y Miguel Casado, “La intensidad y el fracaso”, en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, *op. cit.*, p. 42.

6. 9. *La Gorriata*: ofrenda a la estética modernista

Bajo la denominación de *La Gorriata*, noveno libro de Vicente Núñez –en realidad una *plquette*–, encontramos cuatro composiciones poéticas que vieron la luz en 1990. A juicio de Luis Antonio de Villena, constituye un proyecto incumplido, sin terminar, al igual que *Epístolas a los ipagrenses*, *Himnos a los árboles* y *Sonetos como pueblos*. De hecho, en su opinión, se trata de proyectos líricos “que pararon a la mitad –o menos que a la mitad– por razones complejas que sería prolijo dirimir”; no obstante, a su entender, “parece que la estricta falta de inspiración no sería una de ellas”⁷²⁸. De cualquier modo, no es fácil defender esta teoría de obras inacabadas, sobre todo teniendo en cuenta que el afán de perfección de Núñez le hubiese impedido publicar libros que no considerase culminados. A este respecto, cabe destacar que *Rojo y sepia* no llegó a publicarlo en vida, posiblemente porque no creyó que estuviese acabado del todo o porque no consideró que gozase de la calidad suficiente como para que viese la luz.

Noelia Barberá sostiene que, en los cuatro poemas que integran *La Gorriata*, “la reflexión y la meditación están conducidos con gran sencillez”; además, en dichas composiciones destacan la naturaleza, los elementos vegetales y los escenarios idílicos, convirtiéndose el paisaje en “compañero de ausencias” que refleja el estado de ánimo del yo poético; en su opinión, “la trascendencia del mundo se hace presente en la complacencia y el deleite de la esencia natural. Ese lugar propio y ajeno lleva al poeta al misticismo cósmico de la fusión”⁷²⁹. Precisamente ese deseo de fundirse con la naturaleza es un rasgo genuino de *Himnos a los árboles*, su obra

⁷²⁸ Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural”, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁷²⁹ Noelia Barberá, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra poética de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 91.

anterior, que ya venía fluyendo desde *Elegía a un amigo muerto*, su primer poemario. En efecto, en sus *Himnos* manifiesta en todo momento el anhelo de hermanarse a los árboles, seres puros e inocentes que saben estar atentos a su ser, mientras que en su *Elegía* plasmaba la idea de que el amigo muerto reanudaba su vida en la propia naturaleza, como un elemento más de la misma.

Para Barberá, en *La Gorriata* la emoción surge de lo simple, de haber logrado despojar a la poesía de cualquier tipo de adorno que pueda distraer la atención de los aspectos esenciales. En este sentido, Vicente Núñez extrae de lo baladí la materia para su poesía, pues sabe que ahí precisamente radica la esencia de la vida. Asimismo, insiste Barberá en que, en este poemario, “la dicotomía entre literatura y vida se traslada al ámbito de lucha interna entre retoricismos poéticos y claridad del lenguaje cotidiano”⁷³⁰. Musicalidad y ritmo, fluidez y sentenciosidad, cierta suntuosidad y sencillez de lo primigenio son, a su juicio, algunos de los rasgos que definen esta obra de Vicente Núñez.

Al igual que sucedía en *Sonetos como pueblos*, el escritor ipagrense se decanta por el soneto, de origen clásico, a la hora de dar forma a estos poemas. El primero de ellos está compuesto en alejandrinos, mientras que en los tres restantes se emplea el verso endecasílabo. La distribución de la rima consonante reproduce en todos los casos el mismo esquema: ABBA ABBA CDE CDE. No es de extrañar que el escritor ipagrense recurra al soneto en esta obra, sobre todo si tenemos en cuenta que es una estrofa muy utilizada tanto en la literatura del Siglo de Oro como en la literatura modernista, fuentes en las que se inspira el vate de Poley a la hora de crear las composiciones que conforman el libro que nos ocupa.

⁷³⁰ *Id.*, p. 92.

El soneto LA GORRIATA es el que abre este poemario y le da título. En él aparece de manera explícita la dedicatoria al poeta nicaragüense Rubén Darío, máximo exponente del Modernismo, al que rinde un merecido homenaje. No es casual, por ello, que recurra en el mismo al alejandrino, verso reactivado por los modernistas, con Rubén a la cabeza. Núñez destaca este soneto entre los demás mediante el uso exclusivo del alejandrino y escogiéndolo para dar nombre al libro en que se inserta. Desde el propio inicio, se vislumbra el carácter descriptivo que va a impregnar todo el poema. Así, en el primer cuarteto figura la descripción de la Gorriata en la mítica Plaza Octogonal de Aguilar de la Frontera (*sacro y romántico mantel octogonal*), plaza que inmortaliza en su célebre poema PLAZA OCTOGONAL; en el segundo cuarteto se describen los sentimientos del sujeto lírico hacia la mencionada ave (*un mágico delirio monacal*) y el pavoneo de esta por la cornisa; mientras que los dos tercetos, enlazados en unidad de sentido por el encabalgamiento, recrean el asedio de la Gorriata, equiparada con una musa, al yo poético por la mañana. De este modo, la Gorriata, con mayúscula para realzar su importancia y deificarla, se convierte, como décima musa, en su fuente inmediata de inspiración. El último verso insiste en el beso, repetido dos veces como trasunto del amor, copulativamente unido a la poesía, las dos grandes pasiones de Núñez:

En el sacro y romántico mantel octogonal,
la nimia Gorriata de caperuza cónica
es una dulce bola de pelusa lacónica
que inicia un raro paso de Picasso o Chagall.

Siento por ella un mágico delirio monacal
cuando se pavonea por la cornisa jónica
con su cola de seda sutil y salomónica
al borde de las tejas, del azul y la cal.

Cuántas veces me asedia en la inmensa mañana

como de una acuarela que el tiempo ya hizo abstrusa.
Y qué agreste fragancia me brinda en la secreta
y tibia axila casi confidencial y humana,
que danza en una extrema fascinación de musa
y me besa, me besa, y me aclama poeta. (1-14, 279)

Mientras que Rubén Darío recurría al cisne como elemento ornamental, emblema de la belleza y representación tanto de la poesía modernista, sensual y preciosista, como de la propia estética rubendariana, el vate de Poley opta por la más humilde Gorriata (nombre femenino de gorrión), a la que convierte en centro de interés en torno al cual se articula su soneto. Se trata de una composición de tintes modernistas, caracterizada por el uso de un léxico modernista de estirpe parnasiana y por la abundancia de adjetivos portadores de matices variados y de plásticas percepciones geométricas y cromáticas (*sacro y romántico mantel octogonal, nimia Gorriata, caperuza cónica, dulce bola, pelusa lacónica, raro paso, mágico delirio monacal, cornisa jónica, seda sutil y salomónica, inmensa mañana, acuarela abstrusa, agreste fragancia, secreta y tibia axila casi confidencial y humana, extrema fascinación*). Otro rasgo característico es el componente sensorial que activa la presencia de los cinco sentidos, pues el soneto constituye un universo de colores, sabores, texturas, sonidos y aromas. El poeta desea con ello hacer partícipe al lector de toda una serie de sensaciones agradables que expresa con una singular belleza.

A este respecto, cabe destacar que la *dulce bola de pelusa lacónica* nos remite al sentido del gusto, concretamente a la dulzura; el pavoneo de la Gorriata por la cornisa con su *cola de seda sutil y salomónica* sobre las tejas del azul y la cal blanca de las paredes genera percepciones visuales; la *agreste fragancia* a la que se alude, cuyo aroma parece expandirse ambientalmente por medio del encabalgamiento, se capta a través del olfato; la *seda sutil* y la *tibia axila* activan el

sentido del tacto. En cuanto al oído, es el propio poema el que funciona, en el ambiente monacal que envuelve la plaza, como una pieza sinfónica de gratas eufonías que esparcen por el pentagrama de la composición la armoniosa disposición de las vocales, la irrupción coral de las aliteraciones, las asociaciones de la rima interna y el tan resonante como llamativo contraste de palabras esdrújulas y agudas. Nótese, en el primer hemistiquio del primer verso, las asociaciones de la rima interna, de la resonancia de las vibrantes y de la elevación tonal de la esdrújula (*En el sacro y romántico*), contrapunteada en el segundo hemistiquio por el rotundo golpe fónico que imponen las dos palabras agudas reforzadas por el fonema palatal, lateral, sonoro (*mantel octogonal*), así como la rítmica alternancia de esdrújulas y agudas en las palabras rima de los dos cuartetos. La sonoridad de los fonemas laterales, aún más realzada por la pausa métrica, recorre pletórica los alejandrinos séptimo y octavo, en aquel suavizada por la susurrante apicoalveolar, al igual que la vibrante realza la sonoridad del verso undécimo. En el verso tercero, la simétrica disposición de las vocales tónicas (ú – ó – ú – ó) crea una cadenciosa sinfonía vocálica, como ocurre asimismo con las rimas internas y el golpe tónico en las aces del verso cuarto o el balanceo e/a del último alejandrino. A todo ello se añade el empleo de imágenes muy plásticas, definidas por contornos geométricos y cromáticos: *cuando se pavonea por la cornisa jónica / con su cola de seda sutil y salomónica / al borde de las tejas, del azul y la cal*. La sonora sinfonía resultante constituye todo un halago para el oído y suscita acústicamente una estrecha interdependencia entre la poesía y la música.

En efecto, si estos versos se recitan en voz alta, tenemos la sensación de encontrarnos ante una armoniosa melodía, pues el poeta se recrea en la sonoridad de los sonidos y de las palabras, como si estuviese componiendo una pieza musical.

Esta singular sinfonía es, a la vez, una *acuarela* colorista, a la manera de otro diestro ejercicio de *ékfrasis* que el poeta realiza tomando en este caso como referente el gran cuadro del *mantel octogonal* por el que la pequeña gorriata se pavonea con esos *raros pasos* de las bailarinas que pintaron Picasso y Chagall en sus lienzos. Precisamente esta armoniosa conjunción de sonidos y colores, de sinfónica acuarela, evoca, casi instintivamente, la *Sinfonía en gris mayor* de Rubén Darío en simétricos dodecasílabos o, entre otros muchos ejemplos, el poema en cadenciosos alejandrinos que abre *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez: “Pájaro errante y lírico, que en esta floreciente / soledad de domingo, vagas por mis jardines...”.

Al respecto, conviene poner de relieve la alusión en el poema a varias manifestaciones artísticas: la pintura mediante las referencias a Picasso, Chagall y a la *acuarela*; la arquitectura con la mención a *la cornisa jónica* y a la *cola salomónica*; el ballet en el vuelo de la gorriata *que danza en una extrema fascinación de musa*; y la poesía con la apoteosis creativa que, culminada la composición, *me aclama poeta*. Esa presencia de distintas artes no es de extrañar, dado que Vicente Núñez era un gran apasionado del arte en general (literatura, pintura, cine, música, arquitectura...), pasión que plasmará a lo largo de su obra poética. De hecho, las referencias a múltiples escritores de distintas épocas y nacionalidades, así como a pintores, músicos y cineastas, son frecuentes en sus obras.

Esa armoniosa conjunción de artes distintas se percibe sensorialmente en este soneto, pues Vicente Núñez, con la batuta y el pincel de las palabras, ha compuesto una hermosa composición que es a la vez sinfonía y acuarela, verbalmente acordadas, y es también serena y armónica arquitectura de líneas y planos clásicos: la presentación de la Gorriata en el escenario *sacro y romántico* de la plaza, demorada en los cuartetos, despierta en el poeta un *mágico delirio*

monacal, que suscita en los tercetos el tono reflexivo, impregnado de emoción, para concluir, por efecto de la fascinación, con el beso de esa mágica musa que lo *aclama poeta*. Bien podría aplicarse a Vicente Núñez lo que escribió Jorge Guillén (“Dije: todo ya pleno”), pues también él, al poetizar la experiencia sentida, era “centro en aquel instante / de tanto alrededor, / quien lo veía todo / completo para un dios”. La delirante escena le ha inflamado el ansia de armonía, perfección y plenitud que, proclamado poeta, vierte en poesía. Expandiendo el ámbito personal, Marina Bianchi asegura que, desde este primer soneto, Núñez sabe que ha encontrado la armonía con los habitantes de Aguilar, simbolizada aquí por esa pequeña gorriata que se enseñorea del espacio público de la Plaza Octogonal y que, si bien descrita con sutil ironía, es fuente de mágica inspiración para el escritor, que asume demiúrgicamente su papel como poeta⁷³¹.

El soneto TUS MANOS⁷³², tiene una estructura, como el anterior, genuinamente clásica; más clásica, si cabe, por el uso del endecasílabo. Los cuartetos, unidos por el encabalgamiento que precipita el verso cuarto en el quinto, desarrollan el tema amoroso, focalizado en el motivo de (el leguaje de) las manos, e impregnado de resonancias barrocas afines a la idea de fugacidad y desengaño. Tras la presentación, sobreviene la reflexión un tanto pesimista que canaliza la interrogación retórica del primer terceto y sintetizan desaladamente las frases nominales del segundo, resumidas en el epifonema que cierra la composición.

En este poema, el sujeto lírico hace referencia a las manos de la persona amada, que en realidad son una metonimia para designar al amante. En este sentido, resulta sugerente la asociación mediante el encabalgamiento del verso primero y el sustantivo *manos* en el segundo y el adjetivo *rojas*, color de la arcilla, de

⁷³¹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 140.

⁷³² Recuérdese que Vicente Núñez compuso otro poema con el mismo título, TUS MANOS, incluido en *Ocaso en Poley*, en el que también se alude a las manos de la persona amada.

la pasión amorosa, que también podrían llevar implícita una alusión a Antonio Ruiz, alias “el Rojo”, el gran amor de Vicente Núñez. El yo poético se halla plenamente convencido de que dichas manos, de las que destaca su condición rufiana (califica así a Eusebio en la tesela XXXI), no podrán herirlo el día de mañana, dado que sin él carecen de sentido. A través de las manos, en cualquier caso, expresa el contraste entre el pasado dichoso, por la correspondencia amorosa (ligada a la vida y a la plenitud), y el presente marcado por la decadencia y asociado a la muerte como consecuencia de la pérdida de la persona amada. Así pues, las manos de roja arcilla humana que en el pasado brillaban como estrellas por el fuego de esa pasión amorosa que irradia una luz fulgurante, han pasado en el presente a ser *ceniza de oro desplomado* (del fuego de la pasión que es ya solo ceniza, puesto que el amor se ha consumido) y *rosas de trapo* (que simbolizan la ausencia de vida) *en manos de la muerte*, término en el que pone un especial énfasis al situarlo como cierre del soneto. Una vez más, la ausencia de amor equivale a la no vida, a la muerte:

Yo sé muy bien que no serán tus manos
rojas, de irrefutable arcilla humana,
las que han de herirme a su pesar mañana.
¿Suyo es mi ensueño? Míos son sus vanos
reinos de laberintos y de arcanos.
Yo sé muy bien su condición rufiana,
y cuánto pierde aquél que siempre gana
salvo ante dos asaltos soberanos.

¿Qué valieron sin mí, qué ha perdurado
de cuando se incendiaban como estrellas,
de cuando las besaba sin quererte?

Una ceniza de oro desplomado,
unos destellos que no fueron de ellas...
Rosas de trapo en manos de la muerte. (1-14, 280)

El poema deja entrever la dependencia emocional existente entre ambos amantes, que se manifiesta a través del juego de posesivos (*¿Suyo es mi ensueño?*), *Míos son sus vanos reinos de laberintos y de arcanos*). En los dos ejemplos aducidos, el poeta recurre al hipérbaton para colocar en posición inicial los pronombres posesivos *suyo* y *míos*, en los que desea hacer hincapié y centrar la atención. El balanceo interpersonal, que conlleva la contraposición temporal de pasado/presente y de amor/desamor, está acompañado de principio a fin por la alternancia fonética de sibilantes y vibrantes. Complementariamente, las reiteraciones anafóricas expandidas en paralelismos (*Yo sé muy bien...*, *Yo sé muy bien...; de cuando se incendiaban...*, *de cuando las besaba...*) parecen querer reforzar la fijación del sujeto lírico en la desolada situación amorosa sobrevenida. Estos procedimientos, a su vez, aportan un ritmo y una musicalidad atenuadamente modernista a la composición poética.

Según se puede inferir, el soneto refleja lo que queda después del final de una relación amorosa (*una ceniza de oro desplomado, unos destellos*). En estos versos, se aprecian ciertas reminiscencias de Francisco de Quevedo, tanto por la recurrencia al motivo de la ceniza (que ya aparecía en el poema denominado DE LA VIDA, de *Ocaso en Poley*), como al amor más allá de la muerte. En efecto, la ceniza como símbolo de la pervivencia del amor figura en diversas composiciones quevedescas, como en el soneto "Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas" y en el más conocido "Amor constante más allá de la muerte". Se perciben también en este poema ciertos ecos de Miguel Hernández, concretamente de los sonetos que comienzan "Yo sé que ver y oír a un triste enfada" y "No me

conformo, no: me desespero”⁷³³, de *El rayo que no cesa*. Escritores como Quevedo y Miguel Hernández vuelven a ser una vez más fuente de inspiración para el poeta ipagrense. Precisamente en la onda metafísica de Quevedo, Marina Bianchi afirma, a propósito de este soneto, que al final de la existencia el poeta tendrá que abandonar todo lo que la vida le ha ofrecido, los recuerdos que le han hecho sufrir y la esperanza, dado que lo único que permanecerá de la vida humana es “una ceniza de oro desplomado”⁷³⁴.

La composición poética titulada EN UN JARDÍN IMAGINARIO, dedicada a Antonio Gala⁷³⁵, es un soneto de carácter meditativo que, como su propio título indica, está ambientado en un jardín de ensueño y lleva al sujeto lírico a plantearse varias preguntas. A este respecto, cabe destacar que todo el soneto se construye mediante la concatenación de cinco interrogaciones retóricas que suscitan reflexiones sobre asuntos trascendentales, formando una unidad estructural y de sentido. El hablante lírico, en efecto, se pregunta sobre lo que permanece de las variadas especies florales al finalizar la luz del día y, por contigüidad con la fugacidad en ellas implicada, sobre el origen de la melancolía del amarillo y de las mariposas. Entre las flores de ese jardín imaginario, menciona los heliotropos, las rosas, los claveles, las cinerarias, el sasafrás, símbolos de ascendencia barroca que representan la fugacidad, la fragilidad e incluso la muerte, como también esas mariposas que revolotean por el aire. Ahora bien, la influencia más inmediata hay que buscarla en

⁷³³ Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, en *Poesías completas*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979: “Yo sé que ver y oír a un triste enfada / cuando se viene y va de la alegría / como un mar meridiano a una bahía, / a una región esquiva y desolada [...] Me voy, me voy, me voy, pero me quedo, / pero me voy, desierto y sin arena: / adiós, amor, adiós hasta la muerte.” y “No me conformo, no: me desespero [...] Un enterrado vivo por el llanto, / una revolución dentro de un hueso, / un rayo soy sujeto a una redoma”, pp. 375-376.

⁷³⁴ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 141.

⁷³⁵ Como ya apuntamos en el apartado dedicado a la biografía de Vicente Núñez, el poeta ipagrense conoció a Antonio Gala durante las Milicias Universitarias en Ronda y mantuvo con él una relación de amistad duradera. Ambos compartieron momentos inolvidables recitando a Rilke en el “Hotel Victoria” de la ciudad rondeña.

los parques y jardines modernistas, de manera más próxima en el modernismo hispánico, matizado por el simbolismo francés, de autores como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez⁷³⁶. Son muchos los símbolos que pueblan la poesía modernista, conformando un grupo importante los que tienen un marcado carácter espacial; entre ellos, indica Carmen Ruiz, “el más productivo es el del parque con sus múltiples variantes, jardín, huerto, y hasta laberinto y galerías del alma, en los que se refugia el artista y que le protege del progreso amenazante”⁷³⁷. En este grupo se inscribe el soneto de Vicente Núñez, ambientado al caer la tarde, cuando los contornos de la realidad, difuminados, invitan al misterio:

¿Qué es lo que queda de la luz de un día
cuando los heliotropos y las rosas
se despiden de sí? ¿Qué vanas cosas
yertas no capitulan todavía?

¿De dónde viene la melancolía
del amarillo y de las mariposas
que al aire vagan porque están dudosas
como la luz, que al incendiarse es fría?

¿Y el murallón de los claveles, centro
de la espectral glorieta? ¿Y la bordura
de las espesas cinerarias, claves
de lo que está a la orilla y está dentro
del amarillo, como la locura,
el viento, el sasafrás, la luz, las aves? (1-14, 281)

⁷³⁶ Los parques y jardines aparecen dispersos por *Soledades, galerías y otros poemas*, así como por *Campos de Castilla*, de Antonio Machado. También son frecuentes en la poesía de su hermano Manuel; recuérdese, por ejemplo, el poema titulado *El jardín gris*. En el caso de Juan Ramón Jiménez, el símbolo del jardín, hermanado en ocasiones al de la noche, se reitera con obsesiva frecuencia en la primera etapa de su trayectoria, desde *Arias tristes*, pasando por *Jardines lejanos* y *Pastorales*, hasta *La soledad sonora*.

⁷³⁷ Carmen Ruiz Barrionuevo, “Los símbolos modernistas”, en *Rubén Darío*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 34. Véase asimismo Ángel Estévez, “La proyección del Simbolismo en el ámbito hispánico (apuntes sobre su asimilación en la poesía modernista)”, en *La poesía simbolista. Antología bilingüe*, Córdoba, HIKMA, 2004, pp. 211-219.

El jardín del soneto reproduce una naturaleza dominada por el hombre, frente al bosque o la selva, que ya fue objeto de atención en la poesía barroca y más inmediatamente en la modernista en la que, a diferencia de aquella, representa la exaltación de la belleza, contrapuesta al utilitarismo vigente, con la que se quería escandalizar al burgués y construir un refugio frente a las alienantes convenciones morales de la sociedad burguesa, lo que no debe desdeñarse a la luz de las circunstancias personales del autor y de la persona a quien se dedica. En un sentido amplio, conviene recordar, como ha señalado Lily Litvak, que “Los modernistas acudieron a las flores por su belleza, pero sobre todo porque a través de ellas llevaban a cabo una espiritualización de la materia”⁷³⁸. Se suscita de este modo la contradictoria ambigüedad entre la belleza de la materia y lo que esta conlleva de fugitivo y perecedero; entre lo eterno y lo efímero; entre el impulso a la espiritualización y la tentación de la sensualidad. El jardín es espacio edénico, pero estigmatizado por la transitoriedad; espacio de belleza en que el tiempo parece detenerse y escenario propicio para la imaginación, fruto de la cual es este jardín, recordemos, *imaginario*.

Transcendiendo lo anecdótico, lo que el poeta pretende es sustraer lo fugitivo al fluir temporal y eternizar la belleza efímera, conseguir, como diría Unamuno, la eternización de la momentaneidad. A fin de cuentas, las flores y los jardines modernistas, como ha señalado Lily Litvak, son “símbolos de la naturaleza en estado artístico”, susceptibles de ser contemplados y, más allá, de ser interpretados con valor de transcendencia. Lo efímero, por pasajero, conduce a la muerte que, en el ciclo primaveral del renacer, genera vida. Cobra así especial relevancia el color amarillo, en cuya *orilla y centro* se encuentran *la locura, / el viento, el sasafrás, la*

⁷³⁸ Lily Litvak, “Las flores en el modernismo hispanoamericano”, *Creneida*, 1 (2013), p. 135.

luz, las aves. El amarillo es uno de los colores predilectos de Juan Ramón Jiménez y figura con frecuencia en su obra poética. En el poema XXIII de su libro *Una colina meridiana*, denominado “Coplas de los tres perdedores”⁷³⁹, el amarillo se asocia a la soledad y a la muerte, pero en “Primavera amarilla”, de *Poemas mágicos y dolientes*, se asocia a la vida, a la explosión de vida que el renacer primaveral genera, como sugieren los dos versos finales: “Entre los huesos de los muertos, / abría Dios sus manos amarillas”. En este contraste entre vida y muerte se enmarca la idea de fusión panteísta con la naturaleza que ya estaba presente desde *Elegía a un amigo muerto* y que adquiere una importancia esencial en *Himnos a los árboles*.

El ciclo existencial del morir y el renacer se refuerza con la estructura circular que conforma el encadenamiento de las interrogaciones, eslabonadas a su vez por los encabalgamientos que, como reproduciendo la fluencia temporal, van enlazando los versos a lo largo de la composición. Reavivan este ritmo cíclico así generado la aliteración polifónica de vibrantes, silbantes y laterales, las reiteraciones léxicas, las anáforas y paralelismos..., rasgos estilísticos que se enriquecen con la variada gama de matices que aporta la adjetivación a la ya de por sí variada escala cromática que sugieren los términos florales y que intensifica la plasticidad de las imágenes. Todos estos rasgos, impregnados de la melancolía que desprende la idea de fugacidad implicada en las interrogaciones, sitúan el soneto en la estela de ese modernismo, equilibrado entre parnasiano y simbolista, que se infiltra en muchas composiciones de las primeras obras machadianas y que recorre, de manera más profusa y perceptible, la etapa sensitiva de Juan Ramón Jiménez.

El cuarto soneto, titulado A LO DIVINO, aborda el tema del amor y el de la muerte, recurrentes en el universo poético de Vicente Núñez y, a menudo,

⁷³⁹ Véase Juan Ramón Jiménez, *Una colina meridiana*, en *Poesía escogida VI (1942-1954)*, ed. Antonio Piedra, Madrid, Visor, 2009, pp. 78-79.

interrelacionados. El sentimiento amoroso aquí proyectado es tan intenso que deja al descubierto la entrega incondicional a la persona amada. No obstante, ese amor ya forma parte del pasado, lo que explica el pesimismo que se cierne sobre todo el poema, y el tono triste y melancólico que lo impregna:

Dejar de serlo tras de haberlo sido.
Dejar de amar después de haber amado.
Dejarlo todo y no haber dejado
nada que no estuviera ya perdido.

Haber tenido el corazón rendido
como quien se sabía derrotado.
Haberlo puesto todo en el costado
de una llaga sin daga y sin sentido.

Haberle dicho un día y otro día
que era como la flor de la alfaguara.
Haber caído en tan adversa suerte,

yo que lo quise tanto y se reía.
Tener la gloria entre las manos para
abandonarla en brazos de la muerte. (1-14, 282)

El primer cuarteto, caracterizado por el balanceo de los contrarios para hablar de la experiencia amorosa, recuerda la descripción de los efectos del amor poetizada, en sendos sonetos memorables, por Francisco de Quevedo y por Lope de Vega⁷⁴⁰. El segundo cuarteto, por su parte, incide en la rendición absoluta ante el amor y en la sensación de derrota que este implica.

En el primer terceto, se identifica la persona amada con *la flor de la alfaguara* (la flor como símbolo de la belleza y también de la fugacidad, en este caso de la

⁷⁴⁰ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, op. cit.: “Tras arder siempre, nunca consumirme; / y tras siempre llorar, nunca acabarme; / tras tanto caminar, nunca cansarme; / y tras siempre vivir, jamás morirme; [...]”, pp. 256-257 y Lope de Vega, *Poesía (antología)*, op. cit.: (“Ir y quedarse, y con quedar partirse, / partir sin alma, e ir con alma ajena, / oír la dulce voz de una sirena / y no poder del árbol desasirse; [...]”, pp. 151-52.

efímera relación amorosa), mientras que, en el segundo terceto, se desvela que la persona amada es un hombre (*yo que lo quise tanto y se reía*), por lo que nos encontramos de nuevo ante un amor homosexual, al igual que en otras muchas composiciones. Ahora las manos rojas del soneto TUS MANOS (por la referencia implícita a “el Rojo”) cobran más sentido si cabe. El final que el epifonema sintetiza es desolador, pues se evidencia la muerte de ese amor que fue motivo de gloria antaño (*Tener la gloria entre las manos para / abandonarla en brazos de la muerte*⁷⁴¹). Tiene la gloria entre las manos cuando disfruta de la presencia del amado y pierde esa gloria cuando el amado está ausente⁷⁴². A lo largo del soneto, el léxico empleado subraya el estado de desolación, de abatimiento, en que se encuentra inmerso el sujeto lírico. Así, por ejemplo, términos y expresiones como *perdido, rendido, derrotado, llaga, sin sentido, caído, adversa suerte y muerte* acentúan, como estragos en el paisaje de la *militia amoris*, esa sensación de tristeza, de desengaño, de sufrimiento, que embargan el alma del amante.

Al igual que sucedía en TUS MANOS, culmina la composición poética con el término *muerte* y establece un contraste entre pasado glorioso y feliz, por la correspondencia amorosa, y presente triste, vinculado a la muerte, a la no vida, por la ausencia del ser amado. Una vez más el amor es el motor de la vida. No en vano, la presencia de la persona amada colma de felicidad al sujeto lírico, mientras que su ausencia lo sumerge en un estado de melancolía y abatimiento, plasmado en el

⁷⁴¹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 96, afirma que en este libro la posición del poeta es más radical y pesimista. De hecho, este se halla convencido de que dejar de existir significa perder todo lo que la vida ofrece. Naturalmente, la mayor pérdida es la del amor.

⁷⁴² Noelia Barberá, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *op. cit.*, pp. 89-90, apunta que en este poemario se aprecia la concepción clásica de la muerte como “irremediable futuro hacia el que estamos destinados”. Dicha presión provoca angustia, “sobre todo al percibir que toda la belleza y la sensualidad de la naturaleza se acaban perdiendo”. Todo lo que ofrece la vida debe abandonarse tras la muerte, en “aquel momento en el que el ser no queda reducido más que a cenizas desplomadas, simples destellos o rosas de trapo”, como se aprecia en el soneto TUS MANOS. No figura “alusión alguna a la salvación, la esperanza está ausente y todo está ya en manos de la muerte y de sus fatales designios”.

oxímoron de sentirse muerto en vida. En este sentido, se perciben remotamente los ecos de la lírica amorosa del XV e incluso, por la sugerencia del título, de los poetas místicos, así como las resonancias más directas de Quevedo y Lope de Vega, ya mencionadas, a las que hay que añadir la más cercana de Miguel Hernández, quien hizo de la vida, el amor y la muerte los temas nucleares de su poesía.

El despliegue de reiteraciones, tanto la aliteración de las vibrantes como las anáforas (*Dejar, Haber*) y los paralelismos (*Dejar de serlo tras de haberlo sido y Dejar de amar después de haber amado*), parecen querer insistir en la desolada y triste situación del sujeto lírico por la pérdida de la persona amada. Por su parte, el balanceo de las antítesis (*Dejar de serlo tras de haberlo sido, Dejar de amar después de haber amado, Dejarlo todo y no haber dejado / nada que no estuviera ya perdido*) quiere reproducir la oscilación emocional del amante que se niega a aceptar el final de una relación. Con respecto al poema mencionado, A LO DIVINO, Marina Bianchi asegura que vida, amor, poesía y muerte coinciden, es decir, son lo mismo. Por lo tanto, como el verso no es más que un engaño, toda la esperanza es solamente una vana ilusión; nada es eterno, todo termina con el final de la existencia⁷⁴³.

El título de esta *plaque*, *La Gorriata*, parece imponer el número cuatro como base que rige el conjunto, pues cuatro son las sílabas métricas que lo forman, cuatro los poemas que lo integren y cuatro las estrofas que componen cada soneto (dos cuartetos y dos tercetos). Esta base organizativa, junto al paralelismo en quiasmo en que los sonetos se disponen, viene a reforzar la idea de que es una obra culminada y no un proyecto incumplido, según afirmaba Luis Antonio de Villena. Como hemos indicado, la primera composición, LA GORRIATA, da nombre al

⁷⁴³ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 139.

poemario. En ella, el sujeto lírico se recrea en la descripción de la gorriata y de sus movimientos, en los sentimientos que experimenta hacia ella y en las reflexiones que la escena le suscita; todo ello culmina, por efecto de la Gorriata-musa, en el poema. Amor y poesía se dan cita en estos versos, en los que el ave simboliza la belleza, la fuente de inspiración poética y el propio sentimiento amoroso. El segundo soneto, por su parte, aborda el amor y la muerte. La ausencia del amor y de la persona amada equivale a la no vida, de ahí el contraste que se produce entre esplendor pasado y decadencia presente, idea que se repite a lo largo del universo poético del escritor de Aguilar de la Frontera. El tercer soneto, ambientado *en un jardín imaginario*, aparte de mencionar las flores que lo adornan y las mariposas que alzan en él su vuelo al aire, plantea reflexiones sobre el fluir temporal, el carácter efímero de la hermosura, el poso de melancolía que ello entraña y la eternización de la belleza, sustrayéndola al efecto destructor del tiempo, en un jardín poético. El cuarto y último soneto, A LO DIVINO, vuelve a centrar su atención en la muerte, término con el que culmina el conjunto. Al igual que sucedía en TUS MANOS, el yo poético contrapone el pasado feliz, por la correspondencia amorosa, al presente triste (vinculado a la muerte, a la no vida) por la ausencia del amor. Como antes señalamos, se aprecia un cierto paralelismo, en entrecruzamiento quiasmático, entre los sonetos uno y tres, dedicados a Rubén Darío y a Antonio Gala, respectivamente, y con ciertos tintes modernistas (sobre todo por el uso de un léxico preciosista y por la plasmación de la belleza), por un lado, y entre los sonetos dos y cuatro, centrados en el amor y la muerte, en el pasado dichoso frente al presente desdichado, por otro lado. Esa tristeza del tiempo presente frente al pasado feliz justifica el tono elegíaco de *La Gorriata* y establece un nexo de unión entre este poemario y el resto de la obra poética de Núñez.

Como aspectos comunes a las cuatro composiciones, podemos destacar el empleo exclusivo del soneto, con la diferencia funcional del verso alejandrino en el primero para destacarlo sobre los demás, en endecasílabos, al igual que la elección de su título para el conjunto; otros rasgos compartidos son la reiteración de aliteraciones, anáforas y paralelismos, que refuerzan el ritmo y la musicalidad de los poemas, el empleo de un léxico por momentos parnasiano, la abundancia de adjetivos, la utilización de un estilo culto, la búsqueda de la belleza, la plasticidad de las imágenes y la importancia del componente sensorial, percibido a través de la variada gama de sensaciones que procura el universo de sonidos, colores, aromas, sabores y olores poetizado. Además, como ha indicado José de María Romero, en este poemario “se privilegia el estilo directo; se desdeña el pedestristo del lenguaje figurado; los símiles y las metáforas no ralentizan la percepción”⁷⁴⁴.

A modo de conclusión, podemos afirmar que *La Gorriata* es un poemario en el que confluyen vida, amor, poesía y muerte, los temas por excelencia del universo literario del escritor ipagrense. Marina Bianchi apunta muy acertadamente que en estos sonetos encontramos una visión clásica de la muerte, que es de nuevo el inevitable destino de todo ser humano, debido a la naturaleza perecedera de la existencia⁷⁴⁵. Los cuatro sonetos que conforman este libro se caracterizan por su belleza, elegancia, musicalidad y perfección formal. Se trata de composiciones poéticas que siguen la estela de Quevedo, Lope de Vega, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández, algunos de los más brillantes escritores de la historia de la literatura en lengua española. Núñez era plenamente consciente de que poseía el don de la palabra y la encarna, como ellos, magistralmente en poesía.

⁷⁴⁴ José de María Romero Barea, “Vicente Núñez: la otredad ubicua”, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁴⁵ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 140.

6. 10. *Rojo y sepia*: historia de un amor clandestino

Rojo y sepia, último poemario de Vicente Núñez, aunque fue escrito a mediados de los ochenta, en la misma época que *Teselas para un mosaico*, y firmado por el autor en 1987, no se publicó hasta después de su muerte, de forma póstuma, en 2007. Al parecer, según afirma Antonio Varo, el escritor ipagrense tenía intención de publicarlo en vida, pero no pudo hacerlo por hallarse inmerso en otros proyectos de su obra⁷⁴⁶. También es posible, como apunta Luis Antonio de Villena, que Núñez, muy severo con su propia creación literaria, creyese que lo fundamental de *Rojo y sepia* “de algún modo estaba ya en su libro cumbre, por calidad y cumplimiento, *Ocaso en Poley*”⁷⁴⁷.

A propósito del título del poemario, Celia Fernández apunta lo siguiente: “Rojo de la materia, de la carne, del cuerpo, del deseo, del presente... y sepia de la memoria y la desmemoria, de la imagen desencarnada, de la infancia anhelada, del color del tiempo perdido”; a su juicio, “el sentimiento nunca es uno ni lineal ni regular ni geométrico. Se mueve en unidades de acumulación: amor y dolor, vida y muerte, renuncia y entrega, alegría y tristeza”⁷⁴⁸.

Vicente Luis Mora también ha tratado de descifrar el significado que subyace tras el título *Rojo y sepia*. En su opinión, el rojo representa la fulguración, la carne, la sangre, mientras que el sepia simboliza el recuerdo, el sueño, el tiempo, el color de las fotos antiguas, la infancia, “el recuerdo de aquel muchacho, de aquel *Antiguo muchacho*, por decirlo con una expresión de Pablo [García Baena]”, matizando que “toda esa memoria triste, esos versos sobre sepia de sus últimos lustros, se debían

⁷⁴⁶ Antonio Varo, prólogo a Vicente Núñez, *Rojo y sepia*, Madrid, Visor, 2007, p. 7.

⁷⁴⁷ Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural”, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁴⁸ Celia Fernández, “Sobre la discontinuidad en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 25-26.

[...] a que había amado tanto y disfrutado hasta el extremo la existencia de tal manera que cualquier recuerdo no podía ser más que melancólico”⁷⁴⁹.

Para Miguel Casado, el rojo y el sepia son “colores opuestos de la memoria”; uno de ellos envejece y se erosiona en las viejas fotos; en cambio, el otro alumbra la energía activa del recuerdo, por ello, “en el encuentro de los dos se inscribe la llamada simultánea a la quietud y a una vida intensa y móvil”, que acaba generando “poemas en suspenso, con imágenes deslizantes, que no se fijan, resisten a la descripción, asumen texturas plurales”⁷⁵⁰; el resultado, en declaración a Miguel Casado del propio autor, “es la levedad misma, mal cosida, para que se note la levedad del poema apenas cosido”⁷⁵¹. Para Casado, este libro implica una reescritura del mundo que ya habían trazado las obras anteriores, “un irlo revisando y deteniéndose en sus intersticios”⁷⁵².

Luis Antonio de Villena, para quien *Rojo y sepia* es un “libro menor pero más que digno”, señala que, en cierto modo, continúa los parámetros de *Ocaso en Poley* y apunta la posibilidad de que, como sospechan sus amigos, *rojo* aluda a un joven de la época en que escribía Vicente Núñez “que fue siempre motivo para él de cumplido o incumplido amor”, al que el poeta ipagrense, que no ocultaba su condición homosexual, ya había aludido en varios poemas amorosos de *Ocaso en Poley*⁷⁵³. Desde luego, hay fundadas sospechas de que la persona a la que puede elusivamente referirse esta colección de poemas sea Antonio, más conocido como “El Rojo”, el gran amor en la vida de Vicente Núñez. El propio título, *Rojo y sepia*, así

⁷⁴⁹ Vicente Luis Mora, “Poéticas fragmentarias de Vicente Núñez”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, op. cit., pp. 136 y 142, respectivamente.

⁷⁵⁰ Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, op. cit., pp. 21-22.

⁷⁵¹ Miguel Casado, “El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)”, op. cit., p. 79.

⁷⁵² Miguel Casado, “Sobre la poesía de Vicente Núñez”, op. cit., p. 22.

⁷⁵³ Luis Antonio de Villena, “Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural”, op. cit., p. 41.

parece sugerirlo, lo que refrendaría que él fuese el referente inmediato de las composiciones amorosas de esta obra.

Juan Lamillar, por su parte, insiste en que las cuarenta composiciones poéticas que conforman este libro póstumo del escritor de Poley, envueltas en una “una vaga atmósfera fantasmal”, “pretenden rescatar instantes de su vida, recuerdos, escenas, pero lo hacen como si nos escribieran un álbum de fotos borrosas, como si de algunas nos mostraran solo los negativos”, en cualquier caso, en “ese desenfoque de la realidad aparece victoriosa la poesía”⁷⁵⁴.

Antonio Varo, al igual que Villena, sostiene que este libro comparte rasgos con otros del poeta, como el estilo impresionista propio de *Los días terrestres*, el popularismo genuino de *Ocaso en Poley* y la trascendencia panteísta de *Himnos a los árboles*. A su entender, el poemario marca la transición entre *Teselas para un mosaico* e *Himnos a los árboles*, aunque se halla más cerca del primero que del segundo, sintetizando certeramente lo que representa:

Y *Rojo y Sepia* compendia a modo de epítome toda su obra poética. Desde Catulo a Hölderlin, Pound, Rilke, Eliot, Leopardi o Cavafis, desde Bécquer, Aleixandre o Cernuda a un Pablo García Baena de pequeños sorbos. Es un largo poema de amor disgregado en otros cuarenta. Y al igual que en otros libros, el sujeto amoroso se sitúa en un entorno cercano, en su universo mítico de Poley (Aguilar de la Frontera —Córdoba—, donde nació y murió), en su paisaje campesino y rescata la palabra rural desusada. El ser amado así se confunde y funde con el paisaje habitado. Lo simbólico con lo real⁷⁵⁵.

Rojo y sepia, que, en palabras de Antonio Varo, “demuestra la intemporalidad de la buena poesía” y que, a su juicio, constituye una “pieza clave en la evolución”⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Juan Lamillar, “Las sílabas del mundo”, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁵⁵ Antonio Varo, prólogo a Vicente Núñez, *Rojo y sepia*, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁷⁵⁶ *Id.*, p. 12.

de la escritura poética de Vicente Núñez, consta de cuarenta composiciones breves en verso libre caracterizadas por la polimetría. De la misma manera que *Teselas para un mosaico*, todas las composiciones están introducidas por números romanos y la mayoría de ellas (excepto la XV, la XVI y la XXXVIII) carecen de título. La mayor parte de los poemas versan sobre el amor, tema por excelencia de esta obra, que, en algunas ocasiones, aparece unido a la muerte e incluso a la propia poesía. En este sentido, no hemos de olvidar que la identificación entre amor, muerte y poesía es una constante en la obra del escritor de Poley.

El poeta ipagrense deja constancia a través de sus versos de la intensidad del amor, de los encuentros clandestinos con la persona amada, del dolor que produce la ausencia de la misma, de su belleza, de su risa y de su aroma, de la entrega incondicional a un amor pasional, y de todo un sinfín de emociones, reacciones y estados que suscita el sentimiento amoroso. Asimismo, el escritor de Poley ofrece estampas de lugares y de personas que han marcado su trayectoria vital y que inmortaliza a través de poemas que vienen a ser fotografías en *rojo y sepia* de aquello que el poeta anhela que pase a la posteridad, que permanezca en la retina de los lectores de su obra.

En el poema OCTOGONAL (XV), que lleva por título el nombre de la célebre Plaza de Aguilar de la Frontera (a la que también se refiere en su composición PLAZA OCTOGONAL, en el poema XXXII de *Teselas para un mosaico* y en el soneto LA GORRIATA), el sujeto lírico manifiesta sus sentimientos hacia la persona amada, de la que destaca su cuerpo, su magia, sus labios y su piel. Ofrece una imagen idealizada e idolatrada de la misma, algo que no es de extrañar, sobre todo si tenemos en cuenta que el enamorado solo tiende a ver las virtudes del otro y rara vez detecta sus defectos. Una vez más, nos encontramos ante un amor homosexual, dado que

afirma “y todo se hace mágico en él”. Posiblemente se trate del amor que sintió por el denominado “El Rojo”⁷⁵⁷, su fuente de inspiración en múltiples ocasiones y muy probablemente, como ya se ha dicho, de este poemario. En esta composición, la lluvia vuelve a cubrir el cuerpo del amado. La presencia de la lluvia es frecuente en varios poemas amorosos de Vicente Núñez. De hecho, esta aparece asociada al amor y a la persona amada. A este respecto, cabe destacar que en la tesela XXXII, a la que hemos aludido anteriormente, ambientada también en la Plaza Octogonal, la lluvia cobra una gran importancia, en la medida en que esta ofrece cobijo a los dos amantes y une para siempre el mensaje amoroso que ambos se intercambian. Así pues, la lluvia actúa como cómplice de los enamorados:

Franjas sobre losanges,
directrices y apoyos
hasta confinamientos
de ángulos que obstruyen
mi ilusión. Pero la lluvia
octogonal me arrasa. Está en su cuerpo,
y todo se hace mágico
en él. Amo sus labios
de línea arcaica y firme,
la poderosa piel que lo inunda y corona. (1-10, 319)

Al igual que sucedía en PLAZA OCTOGONAL, en el poema que nos ocupa Núñez recurre a un léxico relacionado con la geometría y con la arquitectura de la Plaza (*Franjas, losanges, directrices, apoyos, confinamientos, ángulos, octogonal, línea*). Además, lo mismo que ocurría en la composición poética mencionada, se produce

⁷⁵⁷ Según el testimonio de Luis Antonio de Villena, *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico” y su trayectoria*, op. cit., pp. 45 y 48, “Vicente decía tener un gran amor imposible, un joven mocetón, ya casado entonces”, y “Cuando Carmen Romero le preguntó dónde estaba por allí (por el pueblo o los campos) su inspiración, esperando encontrar un paisaje, hizo que el coche oficial se parase delante del lugar donde trabajaba el amor, aquel hombre joven”.

un conflicto entre arte (representado por la Plaza Ochavada) y vida (representada por el amado, por el propio amor). No obstante, logra reconciliar a ambos atribuyendo al amado rasgos propios del arte, de la arquitectura, de la geometría. Así, alude a la *lluvia octogonal* que está en su cuerpo y a sus labios *de línea arcaica y firme*. De este modo, eleva al amado a la propia categoría de obra artística. Arte y vida se dan la mano en el amado, en el propio amor, que figura como un sentimiento sublime. A la unión conseguida parece que quisieran sumarse los abundantes encabalgamientos que van enlazando unos versos a otros, de la misma manera que las figuras geométricas y los distintos elementos de la Plaza Octogonal se van entrelazando para construir una obra arquitectónica impecable y perfecta, como la composición poética en sí.

En el poema III, el escritor ipagrense plasma los encuentros clandestinos con la persona amada en un paisaje boscoso al caer la tarde. En efecto, el sujeto lírico hace referencia a una huida *hacia la algaba* en medio de la *inmensa niebla*. Dicha clandestinidad cobra más sentido al tratarse de un amor homosexual, de ahí que se vea obligado a ocultar esa relación que, en una localidad tan pequeña y en la época en que le tocó vivir, chocaría con las convenciones morales y sociales dominantes. La naturaleza se erige una vez más en escenario que presencia los encuentros entre los enamorados⁷⁵⁸, como en otras muchas composiciones de poemarios anteriores (*Los días terrestres*, *Poemas ancestrales*, *Ocaso en Poley*, *Teselas para un mosaico*). Esto justifica la abundancia de términos vinculados al mundo natural (*niebla*, *algaba*, *arces*, *camino*, *leño*, *lentisco*). Por otra parte, el yo poético alude al aroma, la dulzura y la hermosura del ser amado:

⁷⁵⁸ Como recuerdan Ana Isabel Martín Puya y María del Carmen Moreno Díaz, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, op. cit., p. 87: "Paraísos rurales se alzarán en los poemas de Ricardo Molina o García Baena como territorios míticos propicios al amor, al fluir de las pasiones, a la exaltación armónica de la belleza. Sandua, Sansueña o Trassierra, así como las riberas del Guadalquivir o del Genil, marcarán las fronteras de lo dionisiaco ideal".

Entre la intensa niebla, huíamos
hacia la algaba. Todo
esgrimía olor. Tus manos,
como mastines acosados
y dulces, tu hermosura doméstica
que se iba enredando
al declinante cuello de la tarde...
Pero ni el regimiento
colosal de los arces,
ni el camino que ardía
como un leño litúrgico,
ni el agrio beso del lentisco,
tuvieron nunca tu perfume. (1-13, 307)

Resulta especialmente llamativa en esta composición la relevancia que adquiere el componente sensorial, especialmente el sentido del olfato, pues el olor impregna el escenario desde el principio: *Todo esgrimía olor*. El sujeto lírico parece obsesionado a la hora de captar el perfume del amado, el perfume embriagador que desprende un amor pasional (de la misma manera que en *Teselas para un mosaico*). A este propósito, llega a afirmar que ni el regimiento de los arces, ni el camino, ni el beso del lentisco tuvieron nunca el perfume del ser amado. Dicha persistencia la expresa mediante los paralelismos (*ni + SN*). Junto al olfato, se hallan presentes el sentido del gusto, al referirse a las manos como mastines *dulces* y al *agrio beso del lentisco*, que remiten a sensaciones agridulces, acaso como las que provoca el amor por ese carácter contradictorio que lo define; y el sentido de la vista, pues por medio de esta se perciben la *intensa niebla*, la *hermosura doméstica* del amado, los arces y *el camino que ardía como un leño litúrgico*. Los verbos en pretérito imperfecto de indicativo (*huíamos, esgrimía, iba, ardía*) y en pretérito perfecto simple (*tuvieron*) dinamizan la descripción de la escena, además de enmarcarla en el recuerdo. A ese

dinamismo contribuyen los encabalgamientos, precipitando unos versos en otros, que reflejan el fluir temporal de esa tarde de amor que finalmente queda estatizada en el poema, a modo de fotografía en sepia, por estar anclada en el pasado.

El poema IV alude a un nuevo encuentro amoroso. En esta ocasión, se produce en un apartamento junto al mar. La sola presencia de la persona amada, su pelo y sus besos impregnan la estancia. Es lo único que necesita el sujeto lírico para ser feliz. Mediante la rima asonante entre *apartamento*, *pelo* y *besos* pone el énfasis en las tres palabras que desea destacar. Tan solo aparece una forma verbal impersonal en toda la composición (*hay*), dado que predomina la descripción sobre la acción. El uso del deíctico demostrativo *este* nos remite al presente, al aquí y al ahora. Cuando se halla junto a la persona amada, el tiempo se detiene. El número de sílabas de los cuatro versos que conforman el poema va aumentando progresivamente hasta llegar al último, el más extenso de todos, endecasílabo, pues el yo poético desea demorarse en los delicados besos del amado, que representan el color rojo de la sangre, de la pasión, de la carne, del presente, de la materia, tal y como apuntaba Celia Fernández a propósito del título del libro:

No hay colcha
en este apartamento
junto al mar. Solo su pelo;
el delicado ramo de sus besos. (1-4, 308)

En el poema XXI, plasma una bella estampa en la que su amado yace dormido a su lado. La utilización del género masculino (*dormido* y *me convierto en él*) pone de manifiesto que se trata de un amor homosexual, abordado abiertamente a lo largo de todo el poemario, al igual que se ha visto en diversas composiciones de *Los días terrestres*, *Ocaso en Poley* y *Teselas para un mosaico*. El sujeto lírico

fotografía el sueño de su amado y se hermana a su ser, se identifica con él. Ambos son ya una única realidad. Cuando están juntos, es como si viviera un sueño del que no quiere despertar, pues la persona amada le proporciona la felicidad, la paz y el sosiego que necesita. El empleo de verbos en presente de indicativo (*beso, está, Fotografío, convierto, despierto*) actualiza con singular viveza la relación amorosa, con mayor precisión que en la composición referida anteriormente, la IV. Como en esta, la asociación que establece la rima asonante entre *beso, sueño y no despierto* centra la atención del lector en estos términos que el poeta desea recalcar (el acto de besar al amado, el sueño de este último y el deseo de no despertar para retener la felicidad que lo embarga en estos instantes):

Mi amor —¿lo beso? —
está dormido.
Fotografío su sueño
desde la almohada
y me convierto en él. Ya no despierto. (1-5, 325)

En el poema que acabamos de reproducir, integrado por cinco versos, se combinan dos pentasílabos (versos 1 y 2), un octosílabo (el verso 3), un hexasílabo (verso 4) y un endecasílabo (verso 5). Curiosamente, son todos de arte menor, excepto el último, en el que el yo poético desea deleitarse con su conversión en el otro, en el ser amado; su anhelo de no despertar refleja la felicidad de la transformación en el ser querido. Igualmente, por efecto de la escritura, la escena de amor fotografiada se revela transformada en el poema. En esta composición, como observa Marina Bianchi, la fusión del cuerpo se completa con la del alma y el amor llega a su total cumplimiento. El deseo de un beso se convierte en la dulce imagen

del compañero que duerme, impresa en la mente del amante. La visión lo acompaña en el sueño y le regala la sensación de una unión indisoluble⁷⁵⁹.

El mes de noviembre, al igual que sucedía con la lluvia en el poema XV, aparece ligado al amor en el poema XX, donde el sujeto lírico, por medio de una metáfora (*soy noviembre*), se identifica con este mes (repetido significativamente en el primer y último verso), mes que le brinda la posibilidad de disfrutar de la presencia y del cuerpo del ser amado. Este último se asocia a elementos propios del mundo natural y del otoño: *residuos y cáscaras, gotas, ramajes y muros*. El paralelismo entre *Cuando noviembre llega* y *Cuando viene su cuerpo* vuelve a equiparar la llegada de noviembre con la llegada del cuerpo del amado, lo que parece celebrar el énfasis de las vibrantes. Marina Bianchi pone de relieve que en esta composición poética, en la que el poeta recupera su plenitud, la espera es recompensada con la unión física; el sufrimiento se desvanece y la dureza del otoño es ahora una visión agradable que se encuentra en el cuerpo del amante⁷⁶⁰:

Cuando noviembre llega,
amo su cuerpo de residuos
y cáscaras, de gotas, de ramajes
y muros. Cuando viene
su cuerpo y soy noviembre. (1-5, 324)

Según se puede vislumbrar, la algaba, el apartamento junto al mar, la cama en la que yace junto al amado y el mes de noviembre son testigos de las diversas citas entre los amantes. No obstante, en el poema XXV, también las lámparas fijadas a la pared, testigos de los ambientes clandestinos de salón y de juego reprobados moralmente como una lacra social, se suman ahora a presenciar esos

⁷⁵⁹ Cfr. Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 221.

⁷⁶⁰ *Ibíd.*

encuentros furtivos entre los enamorados en un escenario propicio al sigilo que parece reforzar la aliteración de las sibilantes. Desde el punto de vista estructural, nos hallamos ante una composición simétrica, que se caracteriza por su regularidad. Consta de seis versos heptasílabos, que se distribuyen en tres oraciones, cada una de las cuales ocupa dos versos unidos mediante los encabalgamientos:

Los apliques se muestran
adictos, en principio.
Ellos sostienen lacras
de salón y de naipe.
Qué ajenos fuimos siempre
a su intruso espionaje. (1-6, 329)

Son varias las composiciones poéticas en las que se insiste en la belleza del ser amado. Así, aparte del poema III, al que ya hemos aludido, en el poema XXXVIII, que recoge la estampa de una cena a la que los amantes han sido invitados, el sujeto lírico hace referencia a la hermosura de la persona amada, que no se apartaba de su lado, en abierto contraste con el ambiente decrépito, vulgar y decadente en que tiene lugar el encuentro. En el poema V, la belleza del paisaje natural es comparable a la belleza de la risa del amado. A este respecto, no hemos de olvidar que la naturaleza se hace partícipe de los sentimientos del sujeto lírico y es un fiel reflejo de su estado anímico (de felicidad en la composición que nos ocupa). En este caso, en concreto, el mundo natural está representado por varios términos (*fuelle, sendero, sauce, luz filtrada de ovas, agua, rudos olivos*), y ese paisaje presencia el encuentro de los enamorados. La ausencia de verbos en forma personal (solo aparece el gerundio *riendo*) indica la detención del tiempo cuando el yo poético se halla junto al amado. En lo que atañe a la abundancia de adjetivos, se

explica por el deseo de captar los distintos matices en esa minuciosa descripción del paisaje y de la risa, así como por el anhelo de embellecer la expresión, de pintar con palabras ese lugar de ensueño, de crear una bella fotografía (*melenudo sauce, luz filtrada de ovas, agua desnuda, cristal fresco, rudos olivos*):

La fuente, en el recodo
del sendero del melenudo sauce,
qué amparo y son,
qué luz filtrada de ovas, qué delirio:
toda el agua desnuda riendo
en el cristal fresco de tus dientes,
la incitación nocturna del regreso,
el solemne y opaco
aplauzo de los rudos olivos,
la lejanía del villorrio absorto. (1-6, 309)

En el poema XXIII, el sujeto lírico, metamorfoseado en una rosa de quinqué⁷⁶¹, se entrega de una manera incondicional al ser amado, ansiando la eternización del instante (*retenme toda una eternidad*). Se trata de un amor pasional y carnal. De hecho, refleja un encuentro nocturno (*Crece la noche*) en el que da rienda suelta a una pasión desenfrenada con la música de Debussy⁷⁶², célebre compositor francés de finales del siglo XIX y principios de XX, de fondo. En ese acto de entrega (*Deshójame como una rosa*), en ese recorrido por el cuerpo del amado (*Vivo / lo oscuro y poderoso / que hay en tu cuerpo*), sobran las palabras (*y no hables apenas*). Cabe destacar el carácter marcadamente erótico de la composición,

⁷⁶¹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi, op. cit.*, p. 223, comenta que la rosa está constantemente presente como símbolo del amor, de la belleza y de la perfección. La misma rosa que en los otros libros representaba la poesía. Es como si Núñez quisiera darnos un indicio: la poesía y el amor son inseparables, la una no puede existir sin el otro.

⁷⁶² Miguel Casado, "El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)", *op. cit.*, p. 73, rememora cómo el poeta ipagrense le confesó que conoció a Debussy en la mili, dado que la persona que se encargaba de la "cabina" les ponía, desde el puesto de mando, discos de Gershwin y de Debussy.

muy en la línea de Propercio, Catulo y Marcial. Dicho erotismo es similar al de algunos poemas de *Los días terrestres* y *Ocaso en Poley*, así como a muchos de *Teselas para un mosaico*. La insistencia en el olor (*Huéleme a solas*), el aroma y el perfume del amante (*un perfume que araña*), muy presente en el último libro que acabamos de mencionar, vuelve a aparecer con insistencia en esta composición. Es como si la inhalación de ese perfume fuese un símbolo de la posesión de la persona amada. Esas sensaciones olfativas se ven reforzadas por la propia referencia a la rosa (y al pétalo), que nos remite al agradable aroma que esta desprende:

Deshójame como una rosa
de quinqué, pétalo a pétalo.
Y, en el ojal arcaico de tus dedos,
retenme toda una eternidad.
Huéleme a solas
y no hables apenas.
Debussy se refugia, una vez más
entre los violeteros
de cristal celeste. Crece la noche
como un preludio en nuestros labios. Vivo
lo oscuro y poderoso
que hay en tu cuerpo. Sufro
una hebra de seda
y un perfume que araña. (1-14, 327)

Francisco Ruiz Noguera ha puesto de relieve “el detenimiento en el detalle” y “la morosidad en lo sensorial”⁷⁶³ que se aprecian en estos versos que acabamos de reproducir. En efecto, junto al sentido del olfato, en el que ya hemos hecho hincapié, figuran los sentidos de la vista, el tacto y el oído. Así, la imagen expresada en los versos *Deshójame como una rosa / de quinqué, pétalo a pétalo y los violeteros de*

⁷⁶³ Francisco Ruiz Noguera, “Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje”, *op. cit.*, p. 146.

crystal celeste se perciben a través de los ojos. La *hebra de seda* y la suavidad del pétalo y la rosa nos hacen pensar en sensaciones táctiles. Por otra parte, la referencia a Debussy nos conduce a percepciones auditivas. Estas se ven intensificadas por las aliteraciones, como ocurre en el verso *retenme toda una eternidad*, en el que la sonoridad de los fonemas alveolar vibrante sonoro, dental oclusivo sonoro y alveolar nasal sonoro, refleja ese deseo de pregonar a los cuatro vientos su voluntad de permanecer junto al amado eternamente, ese estado eufórico en que se encuentra inmerso. Por otro lado, a partir del verso cinco, se incrementan las aliteraciones de sibilantes, que resaltan la atmósfera de recogimiento en que se hallan sumidos los dos amantes, el silencio que ambienta la escena. La apelación directa al amado justifica el uso de los imperativos *Deshójame, retenme y Huéleme*. Estos, unidos a las formas verbales en presente de subjuntivo (*hables*) y presente de indicativo (*refugia, Crece, Vivo, Sufro, araña*), nos recuerdan que este amor pasional, asociado al color rojo (de la carne, la pasión, la materia, el presente), se reactualiza poéticamente. Los encabalgamientos que unen los distintos versos entre sí, expresan el desarrollo de la relación amorosa, la música de Debussy que fluye y el transcurso de la noche, entrelazando los versos de la misma manera que los cuerpos de los amantes.

En la misma línea de la composición anterior, se encuentra el poema XXII, en el que el sujeto lírico, que se halla en brazos del ser amado (situación que expresa mediante una bella metáfora: *en el mar de tus brazos*), lo invita a disfrutar de sus besos, a beberse su alma (recurriendo a la metáfora del alma como tubo), como si de un delicioso licor se tratase. De nuevo, la voluntad de entrega a la persona amada es total, representa un acto de generosidad sin límites. La apelación directa a la misma se manifiesta por medio del vocativo, *corazón mío*, y de los verbos en

imperativo (*Sostén y Apura*), que nos ubican en el instante actual, en el presente. Curiosamente, el verso más largo del poema es el primero, decasílabo, cuando el yo poético quiere recrearse con fruición en la solicitud al amado para que sostenga el beso (instante que captura como una fotografía) y lo apure. Hay que seguir el encabalgamiento para entender que lo que debe apurar es su alma, todo su ser, hasta llegar a ser una sola persona amante y amado, un solo corazón latiendo al mismo son:

Sostén el beso por tanto. Apura
el tubo de mi alma,
corazón mío [...]. (1-3, 326)

La espera impaciente del coche que trae de vuelta al amado es el eje en torno al cual se articula el poema XXXIX. El sujeto lírico alude al *deseo frenético de ruidos* que lo lleva a refugiarse entre los camiones de un *siniestro entorno*, acaso algún bar de carretera, queriendo con su ansia acelerar la llegada del vehículo del amante. El sonido de su motor (*inquieto andantino*) lo embriaga de alegría y lo llena de júbilo, transmutando su llegada en *encantadora algarabía / de bufanda y pana*. Precisamente los encabalgamientos que van uniando unos versos a otros acortan la distancia que separa a los amantes y plasman esa aceleración de la llegada del amado, que califica de *acalorada y ágil*. De nuevo, Núñez hace alarde de ese afán por captar los distintos matices gracias al empleo de adjetivos calificativos que van precisando los rasgos genuinos de los sustantivos a los que acompañan, como puede observarse en los ejemplos aducidos relativos a la llegada del coche, el motor y la algarabía. Por otro lado, los términos *ruidos, acelero, coche, oigo, andantino y motor* están directamente relacionados con la *algarabía* de percepciones auditivas

que inunda el entorno, predominantes en esta composición poética, resuelta en algarabía de *bufanda* y *pana* con la llegada de la persona amada:

Así acelero
la acalorada y ágil
llegada de su coche. ¡Ya oigo
el inquieto andantino del motor,
su encantadora algarabía
de bufanda y pana! (10-15, 343)

El poema XXXIII condensa en cuatro versos el momento emotivo de la despedida del sujeto lírico proyectada en el llanto de quienes lo despiden y acaso por ello no querida. Al deseo de abreviar el instante del adiós parece ayudar la propia brevedad de los versos, que el encabalgamiento aligera a su vez en medio del susurro ambiental que recrea la armoniosa combinación de vibrantes y sibilantes:

No quiero despedirme.
Soy la despedida
que tiembla en vuestros ojos
arrasados de lágrimas. (1-4, 337)

La espera del sujeto lírico en el patio del psiquiatra, sumido en el aburrimiento que un jilguerillo anima, establece un correlato con la espera de la persona amada en el poema XIII. El motivo de la espera es muy recurrente en toda la obra poética de Núñez. De hecho, a menudo tiene la sensación de que su vida es una eterna y vana espera que contrapone el deseo a la vivencia del presente. En este caso, la intensión psíquica que agranda temporalmente la espera y la paradisiaca alegría que conlleva la presencia, quedan tan sintética como ponderativamente fundidas en el sintagma *qué largo edén*, trasunto emocional del reencuentro deseado:

[...] Qué aprendido traigo el temblor,
qué largo edén sin ti
cuando te espero. (8-10, 317)

En el poema XII, titulado LA CARTA, se plasma la desazón del sujeto lírico ante el mensaje recibido de la persona amada en lugar de ser ella quien viniera. Reaflore de este modo el sufrimiento por la ausencia. La contigüidad que se establece metonímicamente entre el amante que ha escrito y el mensaje cifrado, genera los reproches impregnados de celos que se hace a aquel a través de este, de ahí que le recrimine cómo no viene *maltrecho de dolor*, que le repruebe haber soportado su mano deslizándose sobre la piel del papel al escribir, que ose presentarse ante su *pobre corazón tan altivo y sin mácula*; por si queda alguna duda, el último verso une copulativamente a *mensajero y amante*. La espera de una carta de la persona amada que no acaba de llegar sume al sujeto lírico en la desesperación. El yo poético acusa tanto al mensajero como al amante de ser de la misma calaña. A ambos se les presupone una condición vil, pues no sienten compasión por el dolor. La presencia de términos cargados de connotaciones negativas se explica por la propia situación que se plasma: *maltrecho, dolor, vil, soportar, pobre, altivo*. La composición a su vez presenta una estructura simétrica de cuatro oraciones, distribuida cada una en dos versos unidos por el encabalgamiento. Las tres primeras oraciones adoptan la forma de interrogaciones retóricas que exteriorizan el estado anímico de quien espera en tanto que la última reúne a los agentes del sufrimiento causado:

¿Cómo maltrecho de dolor
no vienes vil mensaje?

¿Cómo has podido soportar su mano
sobre ti deslizándose?
¿Cómo acudiste hasta mi pobre
corazón tan altivo y sin mácula?
Sois de la misma estirpe
mensajero y amante. (1-8, 316)

La ausencia de la persona amada, una vez más, deja al sujeto lírico sumido en la tristeza y en la melancolía en el poema XI. En dicha composición, el yo poético se dirige tanto al otoño como a la lluvia, que aparecen personificados como destinatarios de su ruego. El viento de la *nubosa y lenta tarde de noviembre* no le traerá los ojos del ser amado. Precisamente el uso del verbo en futuro de indicativo (*no me traerá*) expresa la certeza de que no va a disfrutar de la presencia de aquel. Esa tarde lluviosa, desapacible, es un fiel reflejo de su estado anímico. El mundo exterior, y en concreto la naturaleza, se hace partícipe de los sentimientos del yo poético, se solidariza emocionalmente con él, rasgo propio de la poesía romántica que hunde sus raíces en la poesía clásica. Llama a la lluvia *hermana* (en un gesto de solidaria identificación), pues, al igual que él, vive llorando, y le pide, por medio del imperativo, que sea benigna, mediante la sinécdoque de la parte por el todo, con los ojos del amado. La relevancia de la naturaleza se pone de manifiesto en la utilización de términos vinculados al mundo natural: *otoño, viento, nubosa, tarde, noviembre, habrá llovido, lluvia*. El otoño (al que considera su aliado, pues se refiere a él como *fiel y viejo conserje de mi vida*), el mes de noviembre y la lluvia, que normalmente aparecen ligados al amor en la poesía de Vicente Núñez, en este caso están vinculados a la ausencia del ser amado, a la añoranza que suscita y, por lo tanto, también al amor ausente:

Ningún reproche, otoño,

fiel y viejo conserje de mi vida.
Solo es que el viento, en esta
nubosa y lenta tarde de noviembre,
no me traerá sus ojos,
sobre cuyas pestañas
copiosamente habrá llovido.
Sé benigna con ellos,
lluvia, hermana;
tú que vives llorando. (1-10, 315)

El poema XIX vuelve a abordar el tema de la ausencia de la persona amada en la variante de lo que resulta ser un amor imposible que se acepta como un error, pero asumiendo que, sin tal error, el mundo nada vale. El sujeto lírico no logra ver los ojos del amado y eso le hace temblar, vibrar y llorar⁷⁶⁴, sentimientos que expresan en gradación ascendente el amor intenso profesado a la persona que aparece solo representada mediante la sinécdoque de los ojos. Ahora, en el presente, todas las acciones se conjuran para arrancar ese *sueño que los hizo imposibles*. La fuerza estilística del presente se impone de forma abrumadora, certificando esa imposibilidad: *No veo, ¿Qué vale el mundo...?* (con el valor negativo que implica la litotes), *hizo imposibles*, *En vano* encuentra una explicación (ni recurriendo a *textos* ni a *consultorios de cristal*), *Nadie me los devuelve...* La desolada situación enquistada en el ahora queda resaltada por el polisíndeton, el refreno que imponen las comas y la enumeración en gradación ascendente de estados anímicos: *Y tiemblo, / y vibro, y lloro*. Incluso los encabalgamientos abruptos de los últimos versos reproducen la desazón emocional de quien, a pesar de arrancado *el sueño que los hizo imposibles* (y apréciase la fuerza concluyente del

⁷⁶⁴ Vicente Luis Mora, "Poéticas fragmentarias de Vicente Núñez", *op. cit.*, p. 138, comenta "que para Vicente es claro que ante el amor, el ser se presenta tembloroso y entregado". "Esa entrega al filo de la carne del poeta sorprende porque es tierna, porque es devota, el alma del yo poético se entrega sacrificialmente, como a un éxtasis místico".

indefinido), justifica (*Porque*) el sentimiento amoroso (*te quiero*) sentido con enorme intensidad (*inmensamente*) aún en el presente (*todavía*), lo que ayuda a comprender la agitada situación emocional en que se debate:

No veo ya sus ojos
¿Qué vale el mundo entonces
sin error? Una tiranta de clamor
me arranca el sueño
que los hizo imposibles.
Recurro a textos, corro, abro
los consultorios de cristal. En vano.
No llegan. Nadie
me los devuelve. ¡Vuelan
sin mi ceguera! Y tiemblo,
y vibro, y lloro. Porque
te quiero inmensamente todavía. (1-12, 323)

En la composición poética IX, el sujeto lírico se enmarca en la Contrescarpe, una pequeña y coqueta plaza parisina, cuando el tiempo invita a despojarse de los abrigos, equiparando la irrealidad de esta escena exterior con la que ofrecen las estancias interiormente. La irrealidad ambiental presentada se contrapone a la realidad existencial de quien la percibe desde su exilio, más que físico, de amor. En efecto, el paralelismo estructural y semántico que se establece entre *Yo no encontraba* y *Yo no advertía* se prolonga en el correlato que mantienen *el cadáver de mi corazón* y *el frío casi incendiado / de mi humilde bagaje*, dejando al descubierto a un sujeto desnudo de amor, ajeno al contexto inmediato, que se refugia en la nostalgia de un viejo suéter que le trae recuerdos de España:

[...] Yo no encontraba
asiento para el cadáver

de mi corazón. Yo no advertía
el frío casi incendiado
de mi humilde bagaje.
Me refugié en un viejo
suéter que abandoné
en mi casa de España. (5-12, 313)

En el poema X, caracterizado por su tono reflexivo, el sujeto lírico, asomado a un pórtico en el mes de agosto, piensa en lo que le depara el futuro. Tiene el presentimiento de que se avecina un beso anónimo y un invierno terrible. Posiblemente el beso anónimo lo conduzca a un nuevo amor. No obstante, el hecho de que el invierno sea terrible pone de manifiesto que este no le va a traer precisamente la felicidad que suele aportar el sentimiento amoroso. De cualquier modo, el amante se aferra a esa nueva ilusión. Una vez más, no quiere ni puede renunciar a experimentar una nueva vivencia amorosa:

[...] Pero noto en seguida
que detrás de esos coches
sin enfundar todavía,
en el tosco tacón de unos papeles
que empina la tormenta,
hay algo decisivo, algo oculto
que avanza. Un beso anónimo,
un invierno terrible. (5-12, 314)

El amor aparece ligado a la muerte en diversas composiciones de este poemario. La muerte por amor, lejos de ser temida, es deseada por el sujeto lírico⁷⁶⁵,

⁷⁶⁵ En la obra poética de Giacomo Leopardi, *Poesías, op. cit.*, figura en diversas composiciones la muerte deseada por el sujeto lírico, pues esta pone fin al sufrimiento, al dolor, de ahí que se espere con júbilo: “[...] Deseada y rogada, cual sabes, a mí llega, / no temida, la muerte; y este día / me parece feliz [...]” (42-45, 133); “¡cuántas veces te implora / con intenso deseo, / oh dulce muerte, el

como sucedía en los libros anteriores. Así, en el poema XL⁷⁶⁶, la muerte por amor se asocia al agradable olor de los rosales, aroma que desprende el ser querido. Esta muerte se convierte en la mayor prueba de la sinceridad del sentimiento amoroso. Cuando el yo poético le dice al ser querido *bésame*, se entraña en escritura⁷⁶⁷, reafirma su amor, pero, cuando muere de amor, la sensación de entrega total a la otra persona es innegable, dado que da su vida por el intenso sentimiento que la une a ella:

[...] Si digo bésame,
me escribo. Si me muero
de amor, huelo a rosales. (7-9, 344)

En la composición anterior, junto al amor y la muerte, figura la propia poesía. Y es que el sujeto lírico se debate constantemente entre el amor (vinculado a la vida y a la felicidad) y la poesía (vinculada a la no vida, al fracaso vital, a la derrota personal, a la muerte en vida). No obstante, a menudo poesía, amor, vida y muerte llegan a identificarse, a considerarse como una misma realidad. El yo poético no concibe su vida sin la poesía y sin el amor, y la muerte por amor se erige en la principal manifestación amorosa, pues el sentimiento amoroso triunfa más allá de la muerte, pervive por encima de las cenizas. La poesía se halla representada en este caso por los términos *ritmo* y *pronuncio*. Cuando el sujeto lírico se decanta por la poesía, está atento a todo lo que acontece a su alrededor, y, cuando escribe, es como si crease el mundo, la propia vida:

dolorido amante!", (48-50, 197); "oh Muerte, he de aguardar sino a ti sola; / tan sólo el día esperaré sereno / en que recline adormecido el rostro / en tu virgíneo seno", (121-124, 200).

⁷⁶⁶ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 217, afirma que en este poema, contrariamente a lo que siempre ha sostenido, cuando escribe, Núñez abraza la realidad y, cuando habla de pasión, compone versos. Del mismo modo, cuando muere de amor, huele a rosas, símbolo de la poesía. La escritura tiene como contenido la vida del poeta, sus sentimientos son la inspiración.

⁷⁶⁷ A propósito de estos versos, Antonio Varo, prólogo a Vicente Núñez, *Rojos y sepia*, op. cit., p. 10, sostiene que el "yo se afirma en el otro, en lo otro y al mismo tiempo lo emerge, le da sentido".

Si elijo el ritmo, estoy atento
a mi escucha, al estampido
de lo que oculto, a sus ojos
llenos de ausencia. Si pronuncio,
proclamo el mundo y sus bosques,
me ciño a lo que sin quererme,
sostengo [...] (1-7, 344)

En el poema XXIV, que por su carácter popular recuerda a varias composiciones de *Ocaso en Poley* (LA FUENTE Y LA MUERTE, DEIDADES ADVERSÍSIMAS, TU SORTIJA, CANCIÓN ANTIGUA, TODO EN TU DOLOR DOLÍAME, EN DÓNDE, ENVÍO, entre otras), el yo poético plasma el dolor y las lágrimas que le provoca el no haber sido como la persona amada, de ahí que le pida a esta que lo mate o lo muera (mediante un verso bimembre: *mátame o muéreme*). El tópico de la muerte por amor vuelve a hacer su aparición en estos versos. Abundan las palabras ligadas al dolor, el llanto, el sufrimiento y la muerte (*duéleme, lloro, lágrimas, mátame, muéreme*). En lo que atañe a la estructura de la composición, que consta de ocho versos, cabe destacar su disposición simétrica. Consta de cuatro oraciones, cada una de las cuales abarca dos versos (uno eneasílabo y otro pentasílabo). El verso impar que abre cada una de las oraciones se repite a modo de estribillo, creando un ritmo cadencioso que reitera un tanto paralela y obsesivamente la idea dominante de la composición: la distinta personalidad con respecto al *tú* referido, es la causa de las nociones negativas que portan los verbos principales de los versos pares:

De no haber sido como tú,
duéleme el mundo.
De no haber sido como tú,
lloro sin lágrimas.

De no haber sido como tú,
amo la música.
De no haber sido como tú,
mátame o muéreme. (1-8, 328)

El poema XXXIV⁷⁶⁸ versa sobre el amor y las dudas que este suscita, que amargan las noches y anegan la vida. No obstante, pese a todo, el ser humano sucumbe ante el sentimiento amoroso hasta el final de sus días, hasta que es acechado por la muerte: *Y en ese abrazo estéril / compartimos la casa hasta la muerte.* (11-12). El amor se presenta como falacia, como mentira, como engaño; pero el yo poético no quiere renunciar al mismo, a sabiendas de que le va a ocasionar momentos de amargura, de sufrimiento, de anegación, de infortunio y de fraude. En este sentido, conviene precisar que los términos referidos a la experiencia amorosa se hallan plagados de connotaciones negativas: *fraude, disfraz, duda, anega, amarga, infortunio, cansancio, estéril*. Los encabalgamientos van enlazando los versos de la misma forma que el amor va atrapando en sus redes, con sus mentiras y engaños, al sujeto lírico:

Las tareas de amor se consolidan
en la arena del fraude. Se insinúan
demasiado locuaces y modelan
nuestro disfraz, atento
a la incesante gota de la duda,
que anega nuestra vida
y amarga nuestras noches.
Y así como nosotros sucumbimos
al infortunio, ellas

⁷⁶⁸ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 223, a propósito de este poema, afirma que, por desgracia, la obra publicada en vida responde a la exigencia de respetar un pacto: el silencio impuesto por los árboles de los *Himnos*; el amor homosexual debe existir solamente en la clandestinidad, siempre atento a no ser descubierto. Vicente ahora usa la máscara del poeta que solo puede escribir, que no vive y no ama.

se rinden al cansancio cada día.
Y en ese abrazo estéril
compartimos la casa hasta la muerte. (1-12, 338)

En la composición poética XVII, que solo consta de tres versos (de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente), el sujeto lírico alude a algo que solo existe en su corazón. Se refiere a las personas a las que ha amado de verdad. Sin embargo, en el poema XVIII⁷⁶⁹, el yo poético da un paso más allá, abre su corazón y deja testimonio de la existencia del amor y de los seres amados en sus poemas. Confiesa que este sentimiento lo ha sido todo para él y que su perfume lo acompañará hasta la muerte. Cierra el poema asegurando que no van a morir⁷⁷⁰. Por tanto, asistimos al triunfo del amor y de los seres amados por encima de la muerte:

Os dejo testimonio
de que habéis existido.
Lo fuisteis todo para mí.
Vuestro perfume de oro
me acompaña en la muerte.
No vamos a morir. (1-6, 322)

El amor, el desdén, las sospechas y el dulce beso de la muerte se dan cita en la composición XXVIII, en la que el sujeto lírico es plenamente consciente de que está a punto de morir de amor: *Os beso / dulcemente porque voy a morir*me (6-7, 332). En el poema XXVI, el amor, representado por el amante, y la muerte también aparecen juntos, insertos en una cadena de enumeraciones.

⁷⁶⁹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 226, asegura que Vicente Núñez compuso este poema en honor a sus amigos, recordando que sus versos harán inmortales a los que han permanecido a su lado, lo han querido sinceramente y lo han amado.

⁷⁷⁰ Antonio Varo, prólogo a Vicente Núñez, *Rojo y sepia*, op. cit., p. 10, establece una analogía entre esta afirmación de “no vamos a morir” y el “no moriré nunca” de José Hierro.

El amor figura junto a los versos, a la poesía, en el poema XXX. El yo poético, valiéndose de una bella metáfora, se identifica con un elemento de la naturaleza, concretamente con un almendro, dado que la persona amada lee sus versos bajo dicho árbol y sus pétalos cubren al ser querido cuando llora. Presenciamos un nuevo hermanamiento con la naturaleza, que actúa como cómplice del amante, proporcionando cobijo al amado. Como apunta Marina Bianchi, Vicente Núñez ha preferido ser un almendro para ofrecer refugio, consuelo y sombra a su amor, que estaba sentado debajo de él leyendo sus versos, con el fin de que encuentre un poco de paz cuando se halle triste⁷⁷¹. El poema presenta una estructura cíclica. De hecho, el contenido queda sintetizado en el primer (*Soy un almendro*) y último verso (*mis pétalos lo cubren*). En medio, bajo ese almendro, permanece el amado deleitándose en la lectura de los versos del amante. El amor y la poesía, las dos grandes pasiones de Núñez, se dan cita en este hermoso poema:

Soy un almendro,
porque él lee mis versos
bajo su amparo.
Cuando llora,
mis pétalos lo cubren. (1-5, 334)

En la composición XXXI, de marcado tono meditativo, se describe una escena en la que el sujeto lírico se halla tomando una taza de té, absorto en sus pensamientos. La renuncia al mito que abre el poema, se explica en contraposición con ese momento tan familiar, por cotidiano, que recrea. El resultado es la mitificación, gracias a las imágenes concatenadas, del instante recreado: los labios, *solos*, surcan con desasosiego las aguas del té (o el té del desasosiego) de esa leve

⁷⁷¹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 224.

taza transmutada en pequeño océano (de, acaso, pensamientos y sentimientos). El valor durativo del gerundio (*surcando*) y el análogo estado de zozobra que implica el adjetivo *misma* apuntan a una situación habitual. Los propios encabalgamientos, alternando entre abruptos y suaves, parecen reflejar el desasosiego anímico del sujeto lírico, implicado en la sinécdoque de sus labios, *solos*, mientras sorbe en soledad el té de la taza:

Que no me traiga nunca
el mito. Alzo la dalia
leve de esta taza china
y es firme el té. Pero mis labios, solos,
siguen surcando su menudo océano
con la misma zozobra. (1-6, 335)

Aparte del tema del amor, que, como hemos podido apreciar, aparece unido con cierta frecuencia al de la muerte y al de la poesía, otro tema relevante en este poemario es precisamente el de la muerte, asociada en el poema XXVII a esa cómoda que *huele a blondas y a mustios / abanicos antiguos*, testigos puntuales del paso del tiempo y de la melancolía que conlleva. Esta composición poética guarda un gran parecido con la titulada UN ENCAJE Y UNA LÁGRIMA, en la que el sujeto lírico, al remover la ropa de la cómoda, pensaba en su propia muerte. La imagen, en alguna medida, vuelve a evocar el tópico quevediano de la cuna y la sepultura⁷⁷². Ahora bien, en este caso, el yo poético se posiciona frente a esa cómoda, *que sabe casi todo de mi muerte*, aferrándose a la vida como siervo atento y fiel de la esperanza y del diario renacer. Las aliteraciones de vibrantes en el último verso (*resurrección*

⁷⁷² Francisco de Quevedo, *Antología poética*, op. cit.: "Nace el hombre sujeto a la Fortuna, / y en naciendo comienza la jornada / desde la tierna cuna / a la tumba enlutada; / y las más veces suele un breve paso / distar aqueste oriente de su ocaso" (11-16, 124).

forzosa), por su sonoridad y fuerza expresiva, transmiten la energía y vitalidad que empujan al yo poético a abrazar la vida con vehemencia:

Esta alarmante cómoda,
que sabe casi todo de mi muerte,
huele a blondas y a mustios
abanicos antiguos.
Pero me salvo de ella
por lo que tan desnudo y vigilante
tengo sobre mi vida cada día:
un vasallaje de esperanza,
una resurrección forzosa. (1-9, 331)

También en el poema XXIX aborda el tema de la muerte, la premonición de la muerte a través de las señales que va dejando su séquito macabro. En este sentido, según Marina Bianchi, el autor ha ideado un plan perfecto, pues ha compuesto poesía creada para ser la obra póstuma, versos que responden a esta necesidad, cantan la intuición de la muerte quince años antes de su aparición, lo que podría ser un dato más para comprender la publicación tardía de este poemario⁷⁷³. No obstante, desde otra perspectiva, podría verse una confrontación, muy lorquiana por cierto, de *eros*, como impulso vital de realización, y de *thanatos*, en cuanto fuerza represora, a la que el sujeto lírico hace frente, según se desprende del último verso, cuando y como quiere:

Os nutrís de abalorios
y nácares. De espesas
costras de luz. Podéis
saltar hasta el abismo.
Reflejáis el lentísimo

⁷⁷³ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 225.

responso de la muerte.
Venís por mí, ya os tengo
dentro: como yo quería. (1-8, 333)

La composición poética XVI, titulada MARÍA CALLAS, es un homenaje *post mortem* a esta famosa soprano⁷⁷⁴, a cuyo espíritu (*Alma*) interpela retóricamente con la complicidad del recuerdo de *una tarde deliciosa en París*, que le permite contraponer seguidamente el pasado feliz al presente lamentable, la gloria y el dolor, la vida a la muerte. Para entender la comparación con Rossini⁷⁷⁵, que implica interrelación de vida y arte, conviene recordar que Callas interpretó con fuerza singular personajes de algunas óperas de este compositor italiano (por ejemplo, el de Rosina, de *El barbero de Sevilla*); el caudal de su poderío interpretativo se equipara al torrente de dolor que sufrió en vida, sobre todo en sus últimos años, confluyendo en el aguacero de lágrimas amargas que provoca su muerte. A modo de una dulce confidencia, el poeta evoca otro de los personajes interpretados más repetida (también en el cine con Pasolini) y magistralmente por esta diva del *bel canto*, el de Medea, deseando que como esta, a su muerte, habite en los Campos Elíseos y sea eternamente feliz, lo que nunca fue en su convulsa existencia:

Alma María Callas,
¿Te acuerdas de una tarde
deliciosa en París? El aguacero,
como Rossini,
lloraba amargamente en tus labios de diosa.

⁴¹ María Callas fue una famosa cantante de ópera de origen griego que gozó de reconocido prestigio y por la que el escritor ipagrense sentía una profunda admiración. Antonio Varo, en prólogo a Vicente Núñez, *Rojo y sepia*, *op. cit.*, p. 10, recuerda que el poeta de Poley estaba escuchando la música de María Callas cuando murió. Asimismo, comenta que este poema guarda un parecido desde el punto de vista temático con el poema EXILIO de *Ocaso en Poley*, en el que fingía un paseo imaginario con Ricardo Molina y Maiakovski en el Bois de Boulogne.

⁷⁷⁵ Recordamos que, además de la unión por la música, Rossini y María Callas, tras su muerte, reposaron un tiempo en el cementerio parisino del Père-Lachaise. Los restos de Rossini se trasladaron a Florencia en 1887 y las cenizas de la soprano se esparcieron por el mar Egeo.

Quiero decirte una
cosa dulce y tuya
para morir: Medea. (1-8, 320)

En este poema, que consta de ocho versos, se dan cita diversas manifestaciones artísticas: la música, el cine, el teatro y la propia poesía, algo que no es de extrañar, sobre todo si tenemos en cuenta la pasión de Núñez por el arte en general. Los versos de arte menor (cinco heptasílabos y un pentasílabo) se combinan con un endecasílabo (el 3, que, si lo unimos sintácticamente al 2, genera tres cláusulas de 7 + 7 + 5: *¿Te acuerdas de una tarde / deliciosa en París? / El aguacero*) y un alejandrino (verso 5, que quiere con su mayor extensión prolongar *amargamente* el llanto), creando así un ritmo de endecha, quebrado por los pentasílabos, adecuado al tono lamentable; a ello se añade la andadura quebrada que imponen los encabalgamientos y la dulzura que sugieren las rimas internas (*Alma, Callas, lloraba; deliciosa, diosa, cosa; una, tuya*) remansada en el verso final a modo de epifonema-epitafio: *para morir: Medea*. De manera líricamente estrujada, Vicente Núñez ha entrelazado vida y muerte por medio de la música en el cauce de la poesía. Aún quedaba al poeta un último homenaje a su admirada soprano; precisamente Vicente Núñez murió con la voz de María Callas de fondo como queriendo reencarnar su recuerdo y con él acompañarse en el último verso de la vida: *para morir: la Callas*.

La vida y el fulgor de las cosas son también motivo de inspiración para el poeta aguilareense. Así, en el poema XXXVI, el más extenso de todos (dieciséis versos, simétricamente dispuestos en dos partes estructurales), el sujeto lírico reflexiona por medio de una serie de interrogaciones retóricas acerca del resplandor de las cosas, del consuelo que estas emanan ante la ausencia de ternura de la vida

y por la ignorancia de sus limitaciones. Ese tono reflexivo que suscita una realidad sencilla y cotidiana se halla próximo a libros como *Epístolas a los ipagrenses* e *Himnos a los árboles*, sus dos obras más filosóficas, en las que la esencia del ser adquiere una importancia indudable y sobre ello se incide, aun sucintamente, en la composición que nos ocupa: *Desnudas o encendiéndose, / irremediablemente llegan / al estrépito de nuestro ser* (340, 11-13). No olvidemos que en las dos obras mencionadas la esencia del ser se asocia a la desnudez, a la luz fulgurante, a la plenitud, a la eternidad.

El poema XXXVII, por su parte, viene a ser un epigrama a la manera de Marcial que pone al descubierto la capacidad de fingimiento y falta de espontaneidad de una persona a la que se le toleran tales actitudes *por sus gestos de griego*, es decir, porque al menos adorna su actuación con cierta pose clásica o se enmascara en la teatralidad (rasgo, por cierto, que conviene al propio autor, dado a veces a separar al hombre del actor y, por ello, autorrepresentado acaso en este poema con el estratégico distanciamiento que le facilita la tercera persona). Desde el punto de vista estructural, los cuatro versos (dos heptasílabos extremos y dos eneasílabos centrales) constituyen una única unidad sintáctica y de sentido:

La impresión de entusiasmo
–lleno de abulias y falacias–,
se le tolera entre nosotros
por sus gestos de griego. (1-4, 341)

Son varias las composiciones de este poemario que ofrecen estampas de lugares, estancias y personas que han sido relevantes en la vida del autor. Así, en el poema VI, con ciertos tintes modernistas, el poeta recrea poéticamente una escena interior, que podría considerarse un bodegón, describiendo con abundantes

adjetivos y un lenguaje preciosista todos los objetos (*sopera, mantel, servilleteros, bandeja, fruta*, que resaltan aún más sobre el blanco de la *cretona*). Los adjetivos, muy del gusto de Núñez, van detallando los distintos matices de los sustantivos a los que acompañan (*robusta y gallonada gloria de la sobera, mantel sumiso, diadema ojerosa de los servilleteros de plata azul, bandeja opípara, perfiles radiantes, exacta sazón, fruta eterna*). La descripción predomina sobre la acción, de ahí la abundancia de adjetivos y la ausencia de verbos en forma personal (solo aparece un gerundio: *burlando*), que sustraen la escena a los efectos destructivos del *fluir temporal*, eternizándola como esa fruta que su madre repone en la bandeja siempre copiosa. La alusión a la madre, vinculada al hogar, conecta este poema con *Los días terrestres*, con *Epístolas a los ipagrenses* y con *Himnos a los árboles*, libros en los que la figura materna se recuerda con cariño y ternura. Esa presencia de la madre representa el deseo de recuperación del paraíso perdido de la infancia, la vuelta al hogar materno, a la protección, a la seguridad, al pasado dichoso. Los encabalgamientos van uniendo todos los versos entre sí, conformando una única unidad de sentido, un cuadro *en sepia* donde el tiempo se estatiza, a lo que contribuye estilísticamente la propia sintaxis nominal, y con él la felicidad que irradia tan familiar escena, cerrada admirativamente:

En la robusta y gallonada
gloria de la sobera, en el mantel
sumiso a la diadema
ojerosa de los servilleteros
de plata azul. En la bandeja
opípara, burlando los perfiles
radiantes hacia la penumbra
del sofá. En la exacta sazón
de la persiana... ¡Oh fruta

eterna de mi madre,
oh cretona de mi alma! (1-11, 310)

Como el poema VI, también el VIII recrea una escena estatizada en el tiempo mediante el valor estilístico que aporta la sintaxis nominal: los días de vacaciones familiares, cuando era niño, en hotel Vasconia de la ciudad malagueña. La rememoración de objetos de esa *Málaga efímera* (por ser corta la estancia y pasajera su fisonomía) suscita el contraste entre el espacio rural de origen y el escenario urbano recordado: *portamantas, pamelas, ascensores, bambúes, divanes de mulesquín, listados toldos, mármoles...* Al final, la entrañable mención a su adorada niñera Carmensoto, abrazándolo, recordada también en *Los días terrestres* y en *Himnos a los árboles*, nos devuelve a la infancia del poeta ipagrense, al deseo de recuperar el pasado dichoso mediante este poema, que viene a ser una estampa capturada en tono rojo, por los sentimientos que afloran, y sepia, por la pátina que el tiempo ha dejado. El valor durativo del gerundio (*abrazándome*) actualiza ese pasado que se rememora en el presente de la rememoración. Por su parte, la palabra que pone el broche final, *jazmines*, cuya blancura y agradable fragancia asocia Núñez con la inocencia de la niñez, evoca el paraíso ya perdido de la infancia que ahora quiere sujetar a los versos como esos imperdibles que de niño sujetaban sus ropas:

Hotel Vasconia, el portamantas,
las pamelas. Málaga
efímera; Málaga de ascensores,
bambúes y divanes
de mulesquín; de amenos
patios de listados toldos
y abstraídos mármoles.

Carmensoto abrazándome
entre imperdibles y jazmines. (1-9, 312)

En el poema VII, plasma una estancia de la casa, el comedor, como si fuera un retablo *sumido en la predela*, en el que se diluyen tres figuras fantasmales⁷⁷⁶ (*el comedor / se desleía en tres figuras. / Tres fantasmas lumínicos*). El término *desleía* nos hace pensar en la foto en sepia del comedor diluido en esas tres figuras de contornos imprecisos que el tiempo ha ido difuminando.

La composición poética XIV propone el *daguerrotipo* de una estampa que, por efecto de las *emulsiones*, bien podría dissociarse en rojo y sepia. Sobre el fondo de *figuras apócrifas*, representativas acaso del quehacer intrahistórico, destacan en primera fila dos de los escritores franceses que han ejercido una mayor influencia en la literatura universal: Marcel Proust y Louis-Ferdinand Céline, autores de *En busca del tiempo perdido* y de *Viaje al fin de la noche*, respectivamente. La estampa se enmarca en el tiempo y el espacio de una Europa *de aljófares ajados* que desemboca en la época de entreguerras en que Spengler publicó *La decadencia de occidente*. No obstante, la visión cíclica del devenir histórico reafirma la permanencia de los referentes esenciales contenida en la reflexión de que *El mundo / es el mismo de entonces. / Roma, Castilla, Hollywood, Ipagro* (8-10, 318). El endecasílabo final integra de manera superpuesta y sincrética el tiempo, el espacio, la civilización y las vivencias que conllevan los referentes enumerados, inmovilizados estilísticamente en la frase nominal que los contiene. Además, la secuencia referida eleva a Ipagro a la misma categoría del resto, quedando así la ciudad del autor mitificada. Lo que significa Roma, fue genialmente señalado por Borges en la nota, titulada *Hoy*, que

⁷⁷⁶ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 219, comenta que en el poema VII la tríade amenazante de *Ocaso en Poley*, poesía-muerte-amor, aparece definida ahora como “tres fantasmas lumínicos”.

escribió en el periódico bonaerense *Clarín* el 16 de septiembre de 1982: “Virgilio es Roma y todos los occidentales, ahora, somos romanos en el destierro”; Castilla, que ya en el poema CANTO A POLEY, de *Sonetos como pueblos*, era calificada de *altiva, suave y dura*, representa el origen de nuestra lengua y las esencias de la espiritualidad en la estela que apreciaron los noventayochistas; Hollywood, la meca del cine, arte que tanto adoraba Núñez, tiene para él una importancia “casi tan grande como Shakespeare”⁷⁷⁷; Ipagro (nombre romano, no se olvide, de Aguilar de la Frontera) se erige, destacada al final de la secuencia, en el epicentro en torno al que gira la vida y obra del vate de Poley.

En este poema, a juicio de Antonio Varo, Vicente Núñez sitúa a Poley-Ipagro al mismo nivel existencial de Roma, Castilla y Hollywood, desde la nostalgia de lo jamás visto o visitado⁷⁷⁸. Antonio Portela, por su parte, asegura que “Vicente propone en el poema un recorrido por la cultura occidental, construida, parece decirnos el poeta, mediante la ficción y la imagen. Los personajes engendrados por la imaginación de los grandes creadores se representan icónicamente con las técnicas propias de la fotografía (*daguerrotipos y emulsiones*)”; en su opinión, el último verso de esta composición poética “cierra los círculos del tiempo, de la ficción y de la realidad: da lo mismo Roma que Castilla, Hollywood que Ipagro”⁷⁷⁹:

Daguerrotipos y emulsiones
con figuras apócrifas de fondo.
Proust, inmutable en su camelia
de trapo erguido. Las novelas
de Céline. Europa arrumba
un arsenal de aljófares ajados.

⁷⁷⁷ Así lo manifestó Vicente Núñez en una entrevista concedida a J. A. Quiles, “Vicente Núñez, entre candilejas”, *La Campiña Alta*, 15 de marzo de 1989, p. X.

⁷⁷⁸ Antonio Varo, prólogo a Vicente Núñez, *Rojo y sepia*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷⁹ Antonio Portela Lopa, “El mito irradiado. El cine y su espectador en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, pp. 57 y 58, respectivamente.

No viajéis ni muráis
en absoluto. El mundo
es el mismo de entonces.
Roma, Castilla, Hollywood, Ipagro. (1-10, 318)

El arte de la pintura hace su aparición en el poema II, que recoge la escena en que un *pintor* alemán de la preguerra realiza un retrato a un muchacho valiéndose de un *pincel* y de unos *barnices*, su única materia prima; se trata de un ejercicio de écfrasis que refleja el embelesamiento del poeta, sorprendido acaso por el contraste entre la vida que irradia el muchacho pintado y la muerte que acecha entre la barba del viejo pintor, por ello, reproduce la escena ahora con el pincel de la palabra. Resulta significativo que Núñez especifique que se trata de un pintor alemán, como forma de rendir homenaje a la pintura alemana, como ha hecho en la literatura a través del diálogo con Rilke y Hölderlin particularmente. Tal y como hemos comentado anteriormente, las alusiones a las artes (música, pintura, arquitectura, cine) son frecuentes en el universo poético de Vicente Núñez, dado que era un apasionado de las manifestaciones artísticas en general:

Un pintor alemán, en la preguerra,
está frente al muchacho.
Se envenena el pincel,
se incendia el humo
de los barnices [...] (1-5, 306)

El poema XXXV revela la escena de unas personas mientras esperan la llegada del autobús, que los ojos del sujeto lírico, testigo de la misma, fotografían con el asombro de un niño. Cuando el autobús como *un tímido pájaro / rojo y lleno de mí* se acerca, él lo saluda con infantil ilusión. Se trata de una rememoración, de

una vuelta a los gratos recuerdos de una *bellísima mañana* del paraíso perdido de la infancia. El viaje ahora se realiza por medio de la palabra. La utilización de verbos en pretérito perfecto simple y en pretérito imperfecto de indicativo (*Desistí, Veía, vino, era, saludé*) ubican la acción en el pasado al tiempo que la dinamizan atrayéndola al presente. Llama poderosamente la atención la plasticidad con que se describe la escena, que hace al lector partícipe de la misma como si la estuviese contemplando en vivo y en directo, como si se encontrase ante una fotografía en sepia y rojo (color este último que se menciona explícitamente cuando se identifica metafóricamente el autobús con un *pájaro rojo*). De hecho, los lectores pueden imaginarse a la perfección esa bella mañana, las arrugas y los movimientos descritos, las cargas y los bultos, la llegada del autobús rojo y el saludo que le hace. Esa minuciosidad en la descripción potencia las percepciones visuales y también auditivas con la referencia al alegre sonido del *autobús cantando*:

Desistí de un viaje, en armonía
con la bellísima mañana.
Veía arrugas flojas, adosadas
a movimientos con residuos
de hastío y manchas, diagnósticos
y sopa. Cargas
con todos los estorbos
humanos de gallinas y bultos.
Cuando ya vino el autobús cantando
—era un tímido pájaro
rojo y lleno de mí—,
lo saludé desde la acera como un niño. (1-12, 339)

En la composición I, que abre este poemario, el sujeto lírico, según apunta Antonio Portela, “contempla al niño que fue como un pequeño dios cuyos dominios,

temporales y espaciales, eran inabarcables”⁷⁸⁰. De nuevo nos hallamos ante una rememoración del paraíso ya perdido de la infancia, vinculado a la felicidad plena, a la libertad y a la detención del tiempo, que Vicente Núñez recuerda con nostalgia una y otra vez a lo largo de sus diversos libros. Desde el presente (*confunde, afila, canta, gime*) evoca los recuerdos del pasado, de la niñez (*brincaba*). Además, establece un contraste entre el momento actual (para el que utiliza términos que expresan confusión, desorden, opresión: *confunde, desórdenes dudosos, opreso*) y la época pasada, caracterizada por la libertad (*corriendo desatado*). La presencia de tecnicismos como *oblicuo enfoque* y *fotografías* ponen de manifiesto que la imagen y, por lo tanto, el sentido de la vista, va a desempeñar un rol esencial tanto en este poema como, en sugerencia anafórica, en todo el libro. Según Marina Bianchi, en este poemario, a diferencia de otros, el punto de vista es real; es la perspectiva del hombre que quiere presentar al lector los recuerdos de su vida con sinceridad, aun sabiendo lo arriesgado que esto puede ser⁷⁸¹; más aún, como explicita la dirección de las fórmulas contrapuestas en marcado paralelismo (*No al oblicuo enfoque... No al burdo calzado..., sino A aquél; / a él solo. Al que brincaba...*) y estatiza la fraseología nominal, es inequívoca la complacencia exclusiva en el niño que fue:

[...] A aquel;
a él solo. Al que brincaba
sobre el césped, corriendo
desatado en la inmensa
pradera de mi vida. (11-15, 305)

Los cuatro versos finales, caracterizados por la regularidad del heptasílabo, aportan algunas de las claves esenciales de esta composición y del poemario en

⁷⁸⁰ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁸¹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, *op. cit.*, p. 218.

general. La expresión *al que brincaba sobre el césped* nos remite al tiempo pasado de la infancia, al sepia del recuerdo, de la memoria, de la fotografía antigua. El sujeto lírico desea sumergir a los lectores de su obra en la dulce etapa de la niñez. Los encabalgamientos, que aceleran el rimo de estos versos, realzan las acciones de brincar y correr desatadamente por la *inmensa pradera* en que se convierte metafóricamente su vida, asociada de este modo a la naturaleza misma, la pureza, la plenitud.

La temática dominante en todo el poemario, hasta el punto de articular solidariamente las composiciones que lo integran, es la amorosa con las variantes consustanciales al amor como la ausencia del amado, el estado anímico derivado de dicha ausencia, la espera del amante o el hondo sentimiento hacia personas admiradas. Entre las composiciones amorosas se diseminan, como añorado refugio en un feliz contrapunto a situaciones azarosas del presente, algunos poemas (I, II, VI, VII, VIII, XIV, XVI y XXXV) que rememoran la infancia como paraíso perdido, recuperan entrañables estampas familiares o reafirman el hondo arraigo en el espacio vital en que el poeta nació y vivió. Otra serie de poemas (XVIII, XXIV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIV y XL) interrelacionan el amor y la muerte. En el conjunto, el amor queda enmarcado en el proceso existencial que va de la cuna (el grupo anterior de ocho poemas que rememoran la niñez) y la sepultura (esta serie de ocho donde la muerte proyecta su asechanza). Estos tres grandes temas, el amor incardinado entre la vida y la muerte, que, junto con la poesía, son objeto de reiterada atención en el universo poético de Vicente Núñez, reaparecen en este poemario con versos entrañados de pasión, si bien se percibe ya en ellos el sedimento atenuado por los efectos que deja el fluir temporal. Acaso por ello, la poesía, la *ramera*, no es ya una coartada que lo implique vitalmente en la medida

que se ha visto en poemarios anteriores; acaso, por ello, se recuperan con entrañable calidez recuerdos familiares del pasado; y también por ello, acaso, se deriva con alguna frecuencia a los tonos reflexivos impregnados a veces de un cierto escepticismo.

En *Rojo y sepia*, Vicente Núñez aboga por la libertad métrica a la hora de plasmar toda una serie de estampas que vienen a ser fotografías de sentimientos, de instantes, de lugares, de personas y de recuerdos que han jugado un papel importante en su trayectoria vital. El verso libre, la ausencia de rima, la polimetría alternando el arte menor y el mayor⁷⁸², y la propia brevedad de los poemas (el más extenso tiene dieciséis versos) favorecen el libre fluir y la condensación de sentimientos y pensamientos, así como el impacto conceptual o visual de las impresiones y estampas verbalmente fotografiadas. Contribuye a ello la plasticidad de las imágenes, la eficacia cromática de la adjetivación, la explotación de las percepciones sensoriales y el fluido diálogo de términos y expresiones cultos y populares⁷⁸³. Todo ello se refuerza con el optimismo, la energía, la vitalidad y las ansias de vivir que se vislumbran en las composiciones en las que el yo poético disfruta de la presencia del amado, en contraste con la tristeza, la añoranza, el peso de melancolía y el componente elegíaco que se aprecian en aquellos poemas que plasman la despedida, separación o ausencia de la persona amada, así como el retorno al paraíso perdido de la infancia. Y es que en toda la obra poética de Núñez subyace la idea del presente triste frente al pasado dichoso, de ahí el deseo de que en el futuro vuelvan los momentos felices del pasado, ese eterno retorno al que se

⁷⁸² Esa polimetría, esa combinación aleatoria de versos de diferente medida, responde muy bien a lo que el propio Núñez denominó “la levedad misma, mal cosida, para que no se note la levedad del poema apenas cosido”, según palabras de Vicente Núñez recogidas por Miguel Casado, “El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)”, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁸³ Antonio Varo, prólogo a Vicente Núñez, *Rojo y sepia*, *op. cit.*, p. 8, afirma que “el léxico exigente, culto y popular a un tiempo es una constante en su obra y también en esta”.

aferra con fuerza. Solo la memoria, el recuerdo y la palabra poética (que intenta apresar sus experiencias vitales memorables a modo de fotografías de un álbum) le brindarán la posibilidad de revivir el pasado, de trasladarse a la niñez y juventud.

En líneas generales, podemos afirmar que, a través de las cuarenta composiciones poéticas que conforman este libro, numeradas y la mayoría de ellas sin título, como las *Teselas para un mosaico*, Vicente Núñez ofrece una serie de fotografías, una secuencia de imágenes que vuelven a trazar la vida del autor, llena de abrazos, de besos, de gestos que acompañan la unión con el amado y de declaraciones explícitas de amor⁷⁸⁴, como apunta Marina Bianchi, para quien el autor deja que los recuerdos fluyan en sus breves e intensos poemas, dibujando imágenes del pasado y del presente⁷⁸⁵; a su entender, el rojo de la carne y el color sepia de las fotos de otros tiempos representan respectivamente las emociones de la vida presente y la nostalgia del recuerdo del pasado⁷⁸⁶.

Tras este poemario, se oculta una apasionada historia de amor vivida en cuerpo y alma, la que mantuvo Vicente Núñez con “El Rojo”, que figura en el propio título. Marina Bianchi piensa que este es el verdadero motivo por el que el poemario permaneció escondido en un cajón y no vio la luz en vida del autor, dado que prefirió mantener la relación en la clandestinidad hasta después de su muerte⁷⁸⁷. Este aspecto es particularmente relevante: si la relación homosexual no pudo vivirse públicamente, cercenada por las convenciones morales y sociales dominantes (más aún en el ámbito rural), tampoco se publica el libro que habla de esa relación. Acaso, por ello, sea *Rojo y sepia* el poemario de Vicente Núñez que ofrece una más estrecha e íntima complicidad entre la vida y la literatura. De este modo, la vida, el

⁷⁸⁴ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 217.

⁷⁸⁵ *Id.*, p. 219.

⁷⁸⁶ *Id.*, p. 227.

⁷⁸⁷ *Id.*, pp. 227-228.

amor, la muerte y la poesía se entremezclan vitalmente en los versos de esta singular creación literaria, que sigue la estela de *Ocaso en Poley* y de *Teselas para un mosaico*. Una vez más, y de manera más desnuda, la conjunción de realidad inmediata y de literatura vuelve a ser una nota distintiva. No en vano, el componente autobiográfico, presente en toda elegía amorosa, se entremezcla con la ficción que implica la poesía en sí. Lo particular (su historia de amor con el Rojo) y lo universal (lo trascendental de esta historia de amor, similar a las poetizadas por Catulo, Propertio, Ovidio) convierten este poemario en una obra a cuyos versos debe darse doble luz, según la proverbial recomendación de Antonio Machado, para leerlos, en clave de rojo y sepia, tanto de frente como, sobre todo, al sesgo.

6. 11. *Otros poemas, 1: cantos a la amistad*

Bajo la denominación de *Otros poemas, 1*, Miguel Casado incluye un conjunto de siete composiciones poéticas, si bien es cierto que algunas de ellas, como SERIE CROMÁTICA, EN LOS TIEMPOS ANTIGUOS y PLAZA OCTOGONAL, se subdividen en breves secciones que aparecen numeradas. En esta ocasión, Vicente Núñez se vuelve a decantar por el verso libre (a excepción del soneto dedicado a Julio Aumente) y por la diversidad de metros. Aunque predominan los versos heptasílabos, enneasílabos, endecasílabos y alejandrinos, también figuran versos pentasílabos, decasílabos, tridecasílabos, entre otros. De los siete poemas que integran el conjunto, cinco de ellos están dedicados a amigos del vate de Poley: Vicente Aleixandre (INTERLUDIO), Bernabé Fernández-Canivell (CANTO A BERNABÉ), Julio Aumente (HOMENAJE A JULIO AUMENTE), Juan Bernier (POEMA CRISTALOGRAFICO A JUAN BERNIER) y Carmen Romero (PLAZA OCTOGONAL). Por tanto, se pueden interpretar como cantos exaltados a la amistad, que para Núñez gozaba de una gran relevancia. En este sentido, conviene precisar, como apunta Antonio Portela Lopa, que para Vicente Núñez, al igual que para Epicuro, la amistad, “a la que se dio con generosidad y despreocupación”, es “uno de los dones más preciados que puede adornar un alma humana”⁷⁸⁸. Este valor que le concedía explica los numerosos poemas que escribió para sus amigos. A juicio de Portela Lopa, en el ejercicio de la amistad, Núñez

[...] no entendió, como el filósofo de Samos, de clases sociales ni niveles culturales. Todo aquel que acudía a visitarlo a Aguilar de la Frontera se convertía

⁷⁸⁸ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, p. 61.

en su amigo. Caía en la red de encantos que tejía en su jardín ipagrense, y salir de él resultaba complicado⁷⁸⁹.

Una vez más, el amor y la poesía se convierten en temas recurrentes en el universo literario del escritor ipagrense. Así, en SERIE CROMÁTICA, el amor, representado por los besos (*Dame en tus labios nieve y los besos levantados...*), por el recuerdo y el olvido de la persona amada (*Sobre el cristal es preferible / que abatas mi recuerdo*), así como por el encuentro nocturno con la misma (*Te fruncí con cristales / y te esculpí. Sabíamos / del terso territorio / y del monte sombrío*), va a estar muy presente. Del mismo modo, la reflexión sobre la propia poesía⁷⁹⁰, sobre el arte de escribir, sobre la sensibilidad y la profundidad de los poemas, va a jugar un papel importante en esta composición, como puede apreciarse en los siguientes versos:

Los envarados
escribimos poemas sensibles
—duras y sucias gafas,
cuán torpemente me leéis—,
y los flexibles
escribimos poemas muy hondos. (1-6, 233)

Tampoco faltan en SERIE CROMÁTICA las alusiones a Marcuse (filósofo y sociólogo del siglo XX), a Piovene (escritor y periodista italiano del siglo XX), a Greta Garbo⁷⁹¹ (conocida actriz), a Góngora (célebre poeta cordobés del Siglo de Oro) y a

⁷⁸⁹ *Id.*, p. 62.

⁷⁹⁰ Véase Esteban Torre, *33 poemas simbolistas*, *op. cit.* La composición “Arte poética” de Verlaine, poeta simbolista francés muy apreciado por Núñez, también es metapoética: “[...] Que tu verso sea fugaz y suave, / sutil y ligero, como vuelo de ave / que busca otros cielos y otro nuevo amor. // Que tu verso sea la buena ventura / esparcida al aire de la madrugada, / que huele a tomillo y a menta granada... / Todo lo demás es literatura” (30-36, 70-73).

⁷⁹¹ Antonio Portela Lopa, “El mito irradiado. El cine y su espectador en la obra de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez: poeta y filósofo universal. Textos de las II*

Velázquez (famoso pintor sevillano del siglo XVII y autor de “Las Meninas”, entre otras grandes obras pictóricas). Por otro lado, haciendo honor al título de la composición poética, figuran referencias constantes al color, concretamente al amarillo (*las brevas de amarillo y dame amarillo puro*) y al rojo (*Cuando en ese chaleco / rojo tuyo evocamos y Bocas y copas rojas*), dos colores cálidos, como el sentimiento amoroso, como la emoción que rezuman la poesía, la pintura y cualquier manifestación artística en general⁷⁹².

En la composición denominada EN LOS TIEMPOS ANTIGUOS, que remite a una época precedente, también aborda el tema del amor, asociado al fuego de la pasión, concepción que arranca de la Antigüedad Clásica. Se trata de un sentimiento amoroso intenso, capaz de incendiar o destruir, según puede vislumbrarse en los siguientes versos, en los que aparecen términos cargados de connotaciones negativas para referirse al amor (*sable súbito, incendia, destruye, ceguera y agresivos jazmines*):

Yo amé ese sable súbito
que incendia o que destruye.
Amé nuestra ceguera
de agresivos jazmines. (vv. 3-6, 227)

Ese amor ya forma parte del pasado, como ponen de manifiesto los versos *El amor es memoria* (24, 227), pues mediante el recuerdo revive los instantes felices

Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2013, p. 65, apunta que sorprende el hecho de que “junto a grandes poetas, pintores y filósofos incluyera a Greta Garbo como valor estético en sí misma”. Para Vicente, “la actriz había construido un universo artístico propio, un *estilo*, del mismo modo que los grandes artistas”. En este sentido, Greta representaba un ideal superior del arte, diferente del resto de actores.

⁷⁹² Isabel Jurado Cabañes, “Vicente Núñez: recuerdos en el tiempo y aproximación a sus dibujos”, *op. cit.*, p. 39, sostiene que Vicente Núñez mostraba un gran interés por la pintura y el dibujo y “se entusiasmaba hablando de Velázquez y sus Meninas, o de los ángeles de Murillo. Sentía admiración por el arte de la pintura y de la escultura, y no es de extrañar que se sumergiera en sus laberintos para expresar emociones paralelas a las de sus poemas”.

compartidos con la persona amada, y *No esperes otra cosa que el pasado* (10, 227), que sugiere la idea del eterno retorno y del futuro como una proyección del pasado que fue, así como el empleo del verbo en pretérito perfecto simple de indicativo (*amé*). Sin embargo, se resiste a asumir que el amor es cosa del pasado y sigue aferrándose a *futuros tardíos*. En los cuatro versos heptasílabos reproducidos, los encabalgamientos que unen el primer verso con el segundo y el tercero con el cuarto, además de aportar dinamismo, dibujan la cadena que esclaviza al sujeto lírico y que le impide deshacerse del sentimiento amoroso. No renuncia ni a este ni a la persona amada, que lo conduce al éxtasis: *¿Cómo podría entonces extasiarme / en lo invisible de tus uñas?* (25-26, 228). En este poema, al igual que ocurría en el anterior, hace alusión al arte de escribir, arte mediante el que se intenta plasmar la hermosura del mundo: *Cuando escribas, olvídate / de ti. Tan inasible / como tu hermosura / es la orquídea del mundo. / Olvido es mi fragancia* (18-22, 228). Dichos versos reflejan la incapacidad del lenguaje, de la palabra poética, a la hora de dar cuenta de la realidad, de la belleza, del sentimiento amoroso.

El amor se erige en el auténtico protagonista en HOMENAJE A JULIO AUMENTE⁷⁹³, composición dedicada al poeta de *Cántico*. En esta ocasión, el escritor ipagrense se decanta por el soneto, estrofa cerrada, al igual que hará en *Sonetos como pueblos* y en *La Gorriata*. A lo largo del poema, iniciado con un juego de palabras que contiene el apellido y el nombre del homenajeado (*Aumente julio su rigor y flete*), el vate de Poley recurre a una serie de metáforas marítimas para hablar del sentimiento amoroso y anunciar con euforia y cerrar con un epifonema la triunfal llegada del *amor que a tierra por los mares viene*. El empleo de una serie de

⁷⁹³ Vicente Núñez, "Cincuentenario de *Cántico*", *op. cit.*, pp. 173-174, recuerda que, en el verano de 1956, "pregonado por las atronadoras trompas del automotor, llegó a Málaga Julio Aumente" y, "cuando descendió de la interprovinciana "cochinilla", con su ligero traje crudo de otomán de seda", le "pareció un Montgomery Cliff más juvenil y apuesto que el de la estación Términi de Roma". Tras el regreso de Aumente a Córdoba, Núñez le dedicó este "soneto-crónica".

términos relacionados con el mar y la navegación (*flete, naves, grumete, mar, faros, galeón, gallardete, océano, timón*) le permite expresar el *ardiente amor* (de nuevo la referencia al amor como fuego que quema), que, cual nave gobernada por su timón, llega a buen puerto:

Aumente julio su rigor y flete
naves en ti de ardiente amor vecino.
La pimpinela oscura, el hondo vino
su amarga soledad viertan sin dete-
rioro de la lealtad a aquel grumete
que a tierra, más que al mar, ciñó su sino.
Tribunas, faros, maniobras, fino
galeón del amor, su gallardete
te erijan desde allí, si se entretiene,
de pesadumbre y fasto en tu memoria.
Ya surge el sol océano, ya tiene
timón el corazón. Advenga y truene
la trompa cordobesa en tal victoria:
amor que a tierra por los mares viene. (1-14, 231)

En realidad, todo el soneto constituye una única unidad de sentido. De hecho, las cuatro estrofas que lo componen se hallan ligadas a través de encabalgamientos, que refuerzan la cohesión entre las distintas partes y el carácter unitario. Los abundantes encabalgamientos (en algún caso, como en el verso 5, extremado por la ruptura léxica) simulan los movimientos de las olas del mar. Además, la primera (*Aumente*) y la última palabra (*viene*) del soneto sintetizan magistralmente el contenido del mismo, que no es otro que la llegada de Julio Aumente. La aliteración de vibrantes, con su sonoridad, potencia la feliz anunciación de la victoriosa llegada del amor, que no pasa desapercibida (*Advenga y truene / la trompa cordobesa en tal*

victoria). A propósito de la aliteración de vibrantes, conviene precisar que la musicalidad adquiere una gran importancia en el poema que nos ocupa. Esta se logra no solo gracias a la reiteración de vibrantes, sino también a la rima consonante, a la regularidad del endecasílabo, a la repetición de estructuras (*La pimpinela oscura, el hondo vino, Ya surge, ya tiene*) y a las enumeraciones (*Tribunas, faros, maniobras, fino galeón del amor*).

Lo mismo que a Julio Aumente, rinde también un merecido homenaje a Juan Bernier, otro de los poetas del grupo *Cántico*, en el POEMA CRISTALOGRAFICO A JUAN BERNIER. Se trata de un largo poema de 36 versos caracterizado por la polimetría, pues en él se combinan versos de ocho, diez, trece, catorce, quince, dieciséis, diecisiete e incluso veinte sílabas. La libertad métrica vuelve a ser la nota dominante. Además, el uso de versos de larga extensión es un rasgo genuino de *Cántico*, de ahí que se haya decantado por el predominio de estos a la hora de homenajear a uno de sus miembros. Ahora bien, aunque los versos son extensos, se aprecia un dinamismo que se consigue gracias a los encabalgamientos y a la combinación de diferentes medidas de sílabas, según puede vislumbrarse en el fragmento que se reproduce. Nos encontramos ante un canto a Bernier (al que apela directamente mediante diferentes vocativos a lo largo de la composición: *Juan, oh Abstruso, oh Bernier, Juan Bernier*), que versa sobre la poesía y el arte de escribir. El poeta, utilizando como materia prima la palabra, que en principio es amorfa, logra crear el poema, con un magistral engarce sintáctico. En este sentido, su labor es similar a la de un creador de joyas que trabaja con piedras preciosas y que, con mucho esfuerzo, consigue resultados sorprendentes, una obra artísticamente hermosa:

No es, Juan, la piedra sola: su prédica,
que delira en tus manos ebria y amorfa

hasta alcanzar el manto azul de tus ojos, extensos
como hojas de cedro en las madrugadas rojas de Persépolis.
Su ardua concisión de sintaxis hojaldrada,
como tú mismo, oh Abstruso. Como el roce que emana
de ti tras el poema y su herrumbre. Como el raso
de lo fulmíneo engastándose en barro. (8-15, 232)

Si en el poema anterior Vicente Núñez recurría a un léxico relacionado con el mar y la navegación, en este caso aboga por términos vinculados a minerales, metales, así como piedras naturales y preciosas (*piedras, amatista, diamante, mármol, cadmio, cuarzo, arcilla, cristal*). Esto no es de extrañar, sobre todo si tenemos en cuenta que Juan Bernier se dedicó profesionalmente a la arqueología. Vicente Núñez establece un correlato entre esta profesión y la poesía, incluso tiende a una versificación que recuerda el versículo, muy empleado por Bernier en sus primeras obras, sobre todo en *Aquí en la tierra*. Los adjetivos, que abundan, como sucede en los poetas de *Cántico* y en la propia obra poética de Núñez, van precisando los matices de los sustantivos a los que acompañan: *piedra sola, ebria y amorfa* (referidos a piedra), *manto azul, extensos* (referido a ojos), *madrugadas rojas, ardua concisión, sintaxis hojaldrada*. El color azul de los ojos y el rojo de las madrugadas de Persépolis nos remiten directamente al sentido de la vista. Junto a este, cabe destacar el del oído, pues la aliteración de vibrantes (acompañadas a la sonoridad de la palabra poética) y de sibilantes (acordes con el silencio de las madrugadas) potencia el ritmo y la musicalidad del poema, como corresponde al canto-oda dirigido a Bernier, en el que la poesía se hermana estrechamente con la música: *Solo en mí, que te canto esta tarde / igual que un incensario de piedad y de música* (35-36, 232).

En esta singular composición poética, reaparecen las referencias a Baena (*residuos de cetros de Iponuba*) y a Aguilar de la Frontera (*cráteras nocturnas de Ipagro amaratado*), pueblos de la provincia cordobesa que Bernier había frecuentado en sus indagaciones arqueológicas. Acaso por ello, se decanta por la denominación romana de ambas poblaciones, nombres que evocan el esplendor del pasado glorioso, tiempo también más ajeno a las represiones, al que el poeta desea regresar constantemente a lo largo y ancho de todo su universo poético. La alusión, por lo demás, a espacios de la geografía andaluza, sobre todo de la provincia de Córdoba, es una constante en su poesía y en la de los miembros del grupo *Cántico*. El propio Vicente Núñez, en un acto de conmemoración de los cincuenta años del nacimiento de *Cántico*, realizó un comentario a propósito de este poema dedicado a Juan Bernier, compuesto en 1984:

La pasión arqueológica en Juan Bernier tenía todos los signos de una llamada a los hondones del ser. Su propia mirada acuosa de saurio inmemorial había ya lamido los contornos de la geoda biselada por el lodazal genérico. En su último libro *En el pozo del yo*, reconocería al fin su penosa búsqueda en las honduras. Él tuvo siempre la lisura de las arcillas fluviales, pero también la estratificada dureza de las maclas. Lo que debía emerger de la tierra que hurgaba en sus faenas de arqueólogo de campo, eran ya fragmentos de sus propias roturas ancestrales, que clasificaba luego desde una disciplina cuyo secreto solo él poseía, experta en las catástrofes de lo arcaico.

Juan supo leer siempre más allá de las lenguas y más allá de las piedras⁷⁹⁴.

Otro de los poemas de amistad es INTERLUDIO, dedicado en este caso a Vicente Aleixandre, poeta sevillano del 27 con quien Vicente Núñez paseó en diversas ocasiones por las calles de Málaga y con quien mantuvo un fluido intercambio epistolar, cuya voz, que califica de “sobrehumana”, no dejará de brillar ni

⁷⁹⁴ Vicente Núñez, “Cincuentenario de *Cántico*”, *op. cit.*, p. 176.

un solo instante, afirmación que expresa con la certeza que transmite el futuro simple de indicativo: *Nunca su voz cesará de incendiarse*. En efecto, Núñez sentía una profunda admiración por Aleixandre, vate que fue fuente de inspiración para muchos escritores posteriores, incluido el propio poeta ipagrense. El título, INTERLUDIO, alude a una composición que ejecutaban los organistas. Y es que el poema constituye en sí mismo un canto a Aleixandre, de ahí la importancia de la musicalidad en el mismo:

Nunca su voz cesará de incendiarse,
[...]
¿A la luz? A los mundos
tenaces y escindidos y anhelados y frágiles.
¿Cuándo y ante qué pabellones
se doblegó la erguida un instante siquiera?
Ah, nunca, nunca, nunca: frente al mar, que ahí se arrasa
de rojos estertores y afligidas guirnaldas.
Sobrehumana durando en los acantilados
absolutos del canto,
su diamantino astro como un dios nos alumbra. (1-13, 226)

De nuevo Núñez recurre a términos relacionados con el mundo marino, lo que conlleva una referencia luminosa a la Málaga natal del autor de *Sombra del paraíso: mar* (repetido dos veces) y *acantilados*, que en este caso le permiten expresar la fuerza de la palabra poética de Aleixandre. Asimismo, llama la atención la presencia de un léxico asociado al fuego y a la luminosidad (*incendiarse, luz, diamantino astro, alumbra*), así como a la verticalidad (*esbelta, erguida*) para referirse a la voz poética. Las interrogaciones retóricas son en realidad afirmaciones vehementes. El polisíndeton (*tenaces y escindidos y anhelados y frágiles*) ralentiza el ritmo del poema, incrementa la fuerza expresiva y le brinda la posibilidad de recrearse en los

rasgos que definen esos mundos de los que habla. Las interjecciones (*oh* y *Ah*) elevan el tono admirativo, mientras que la reiteración del adverbio de negación *nunca*, hasta en tres ocasiones, intensifica esa certeza de que la voz de Aleixandre no se apagará jamás y seguirá brillando con luz propia para siempre.

En CANTO A BERNABÉ, dirigido a su querido amigo Bernabé Fernández-Canivell, vinculado a la revista malagueña *Caracola*, reconoce la importante labor llevada a cabo por este, que *ha construido una flor en lo solo*; lo considera como una figura paternal (*Oh padre, fuimos / como los hijos*) y le solicita *un abrazo mágico*. El amor, la vida y la muerte se hallan también presentes en esta composición, en la que Núñez entona un canto exaltado y en la que el yo poético alcanza prácticamente un estado místico en el que se ha olvidado de todo, incluso de nombrar al amigo homenajeado. La musicalidad del canto se logra a través de las anáforas (*Quiero y Dame*), de la repetición de estructuras (*He olvidado los nombres y he olvidado la vida; Dame orquídeas y rasos y Dame un abrazo mágico*) y de las aliteraciones (sobre todo de vibrantes). Por otro lado, el empleo de las interjecciones a lo largo del poema (*oh barro modelador y techumbre, oh padre, oh mago y magno*) contribuye a elevar el tono:

Quiero más porvenir que unos ojos arcaicos;
quiero, entre las terrazas
del amor y la muerte,
una copa de musgo fresco mientras te canto.
No te nombro, te aspiro.
He olvidado los hombres
y he olvidado la vida.
Dame orquídeas y rasos.
Dame un abrazo mágico. (24-32, 229-30)

No cabe duda de que el poeta ipagrense quiso reconocer públicamente la valiosa aportación que tanto Bernabé Fernández-Canivell, como Julio Aumente, Juan Bernier y Vicente Aleixandre realizaron a las letras españolas. Gracias a ellos y a sus singulares creaciones artísticas, la literatura española de aquella época brilla aún con más fuerza. Estas bellas composiciones, además de representar un canto a la amistad, suponen un hondo reconocimiento al quehacer literario de estos autores.

En el poema PLAZA OCTOGONAL, dedicado a Carmen Romero⁷⁹⁵, primera esposa del Presidente del Gobierno Felipe González, Vicente Núñez describe poéticamente la famosa plaza ochavada de su pueblo natal. Se trata de una obra de estilo neoclásico del arquitecto Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca, construida entre 1806 y 1813, que cuenta con varios arcos de acceso a la misma. La plaza se caracteriza por su simetría, por sus metopas, sus jambas, sus dinteles, por someterse al canon jónico, entre otros rasgos. A propósito de este poema, Miguel Casado sostiene que en el mismo “Vicente Núñez convierte lo que empezaba anunciándose como estricto análisis geométrico en una narración, donde la arquitectura es acto, gesto, tiempo, pasión incluso de personajes”⁷⁹⁶. A su juicio, esta composición manifiesta “un *tópico* muy de Vicente Núñez: el conflicto entre la geometría y el cuerpo, que acabaría confluyendo con una de sus preocupaciones recurrentes, el choque entre el arte y la vida”⁷⁹⁷. En efecto, Núñez se debate constantemente entre la poesía (manifestación artística) y la vida. Él tiene la sensación de que, mientras está escribiendo, no está viviendo y de que la poesía lo

⁷⁹⁵ En la entrevista concedida por Vicenta Márquez, esta nos reveló que Carmen Romero comenzó a leer a Vicente Núñez y se enamoró de su poesía. A raíz de esa admiración, fue a visitarlo a Aguilar y se trabó entre ellos una gran relación de amistad.

⁷⁹⁶ Miguel Casado, “Poética del exceso”, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁹⁷ Miguel Casado, “Plaza octogonal: notas para una lectura pendiente”, *Duende*. Suplemento virtual de *Quaderni Ibero Americani*, 2 (2012), pp. 17-19. Para Casado, “la disidencia del *jaramago* respecto al *canon* remite obviamente al consabido conflicto entre vida y geometría [...] un conflicto subyacente entre forma y materia parece sugerirse en los primeros versos, [...] desde el principio, multiplica las posibles direcciones del poema –materiales, formales, conceptuales, emotivas...”.

aparta de la vida, le impide vivir, de ahí la denominación de “la Ramera”. Ese enfrentamiento entre arte y vida, que se conciben como incompatibles, es un rasgo genuino de su universo literario:

No definen sus formaciones
sotabancos ni pináculos;
no abarcan en la cal lo estricto.
Se deliberan en sí mismos
como inducidos por las tejas:
última escoda antes de un cielo
que los conmina a ser más ágiles.
Surgen ya recurridos; burlan,
en el carril del friso, un ralo
jaramago que no se atiene
al disoluto canon jónico. (1-11, 234)

Según Casado, el poema mencionado contiene unos versos que bien podrían sintetizar la poética del propio Vicente Núñez, una poética en “la que se propone el exceso desde la ebullición del lenguaje, la que se recoge en la disidencia y disfruta el riesgo del error”⁷⁹⁸. Dicha poética del exceso viene del Romanticismo. El escritor ipagrense era plenamente consciente de que el único instrumento que le brindaba la posibilidad de construir un mundo personal en el marco arquetípico era el trabajo del lenguaje, de manera que este hable al margen de los tópicos que porta y marque la diferencia. Los versos a los que hemos hecho referencia son los que recogemos a continuación e insinúan que las formas de la piedra se mueven conforme a un criterio:

Ya solo apuntan a un exceso,
a una febril idea métrica.

⁷⁹⁸ Miguel Casado, “Poética del exceso”, *op. cit.*, p. 37.

Ya solo tienen una insólita
meta radial: equivocarse. (27-30, 235)

Con respecto al poema PLAZA OCTOGONAL, Rafael Ballesteros insiste en su extremada belleza, complejidad y perfección formal. Lo considera una de las grandes creaciones literarias del poeta ipagrense y afirma lo siguiente:

[...] para mí es uno de los poemas más complejos, mejor trabados, más hermosos, de la poesía de Vicente Núñez –donde la melodía parece discurrir esencialmente pareja a la descripción detallada, sinuosa, de soportales y piezas arquitectónicas diversas primero, para pasar después –en su interrupción melódica, formal y “sentimental” esta parte de su gran belleza– a un ritmo, a un tono musical, a una estructura que ya no es donación o añadido paralelo, sino carne misma –discurrir interno y significativo– de un estallido de sentimentalización, de confesión humana, de intensidad individual. Imposible no recordar a esos dos grandes escritores, João Cabral de Melo, Gabino-Alejandro Carriedo, que supieron –usando procedimientos tan distintos y con poéticas tan diferentes a las de Vicente Núñez– también (y tan bien) como él, llenar de contenido humano intenso y vital tratamientos líricos de líneas, ángulos, perspectivas: geometría y arquitectura”⁷⁹⁹.

Pese a la dificultad que entraña el poema aludido y a su perfección técnica y formal, el propio Vicente Núñez llegó a reconocer que podría escribir poemas similares a este con relativa facilidad, pero que no era esa su intención, dado que aspiraba a dar un paso más allá, a crear una poesía completamente distinta, como sus *Himnos a los árboles*, su obra más lograda y reconocida tanto por la crítica como por el propio escritor ipagrense:

Con poemas como “Plaza octogonal” podría hacer lo que quisiera, en ese terreno no tengo límite, me parece tan fácil que no es mi reto; podría sacar dos

⁷⁹⁹ Rafael Ballesteros, “Notas a la poesía de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 16.

libros así, en año y medio. Eso no me haría darle a la moneda el giro de la tercera cara; eso es lo que yo quisiera, si es que vuelvo a la poesía, buscarle a la moneda la cara que no tiene, pero ha de tenerla, seguro. [...]

Es menester encontrar un tipo de poesía que hable más que diga y, para eso, tiene que estar basada en el silencio, y refugiarse en las estructuras del mundo que están silenciadas, olvidadas [...]⁸⁰⁰

Y es que, como apunta Miguel Casado:

[...] a esas alturas de su obra, a Vicente Núñez no le quedaba interés por los ejercicios de virtuosismo, que juzgaba un mero entretenimiento: el juego con el léxico de la arquitectura, los artificios constructivos del poema que iban variando el tono y, a la vez, fragmentando –casi de un modo cubista– la descripción, no le parecían más que gestos técnicos para aplicar un saber ya largamente dominado⁸⁰¹.

La presencia de los sentidos es un rasgo característico de este conjunto de poemas y de la obra poética del escritor ipagrense en general, tal y como hemos podido comprobar mediante los ejemplos que hemos ido aportando. Nos encontramos, por tanto, ante una poesía intensamente sensorial. El sujeto lírico nos invita a experimentar las mismas sensaciones que él está recreando, nos hace partícipes de los colores, sonidos, olores, sabores y texturas. Es un auténtico halago para los sentidos.

El estilo de estos poemas es medio, como corresponde a unas composiciones que van dirigidas a unos amigos. En algunos casos, el léxico entraña cierta dificultad, dado que se emplean términos muy cultos y tecnicismos (*múrice, geoda, cadmio, lajas, sistro, flete, pimpinela, aporía*). Esa combinación de léxico culto y popular (*gafas, ajo, brevas, jazmines, almendrales, flor, piedras, cal*, entre otros) es

⁸⁰⁰ Miguel Casado, “El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)”, *op. cit.*, pp. 79-80.

⁸⁰¹ Miguel Casado, “Plaza octogonal: notas para una lectura pendiente”, *op. cit.*, p. 17.

también un rasgo definitorio de la obra del vate de Poley. Las alusiones al canto y a la música van a estar muy presentes, pues, a menudo, sus homenajes adoptan la forma de cantos laudatorios (INTERLUDIO, CANTO A BERNABÉ, HOMENAJE A JULIO AUMENTE, POEMA CRISTALOGRAFICO A JUAN BERNIER), de ahí la importancia de la musicalidad en los mismos. En todas las composiciones poéticas que conforman este conjunto se vislumbra el afán de perfección formal que tanto obsesiona a Núñez, ese deseo de construir obras redondas, acabadas. En este sentido, no podemos olvidar que Vicente Núñez es un gran orfebre de la palabra, perfectamente seleccionada y adecuada con precisión al contexto oportuno.

6. 12. *Otros poemas, 2: derivas neopopulares*

En *Otros poemas, 2*, Miguel Casado incluye un conjunto de nueve composiciones poéticas de Vicente Núñez que no pertenecen a ninguno de sus poemarios. Dos de esas composiciones, COPLAS DEL AMOR Y ESPAÑA y LA PALABRA, se hallan subdivididas en varias partes con su respectiva numeración. Aunque se aprecia un claro predominio de la copla con distintas variantes, también encontramos un soneto (EXPIRACIÓN), una silva en verso blanco (UN ENCAJE Y UNA LÁGRIMA) y un poema en verso libre (VIAJE AL RETORNO). La polimetría vuelve a ser una vez más la nota dominante. UN ENCAJE Y UNA LÁGRIMA combina heptasílabos y endecasílabos (con un alejandrino: 7 + 7); LA MENTIRA es un romancillo, al igual que LA GOLONDRINA, y LLUEVE un romance endecha; en las COPLAS DEL AMOR Y ESPAÑA todo es arte menor, imponiéndose abrumadoramente el octosílabo, como también son arte menor las tres primeras secuencias de LA PALABRA, en combinaciones de 7 + 4 o 4 + 7 que originan un ritmo endecasílabo, en tanto que la IV ofrece

heptasílabos con rima sin esquema fijo y la V adopta la forma de un breve romance endecha; EXPIRACIÓN es un soneto en endecasílabos métricamente perfectos; tan solo VIAJE AL RETORNO se versifica en verso libre. En resumen, de 9 poemas, solo en tres casos encontramos versos de arte mayor.

El tema del amor va a jugar un papel importante en esta selección de poemas. Así, por ejemplo, en LA GOLONDRINA, romancillo neopopular que consta de 16 versos hexasílabos, aborda esta temática. Se trata de un sentimiento amoroso profundo, que lo deja sumido en un amargo llanto. La lluvia intensa, que produce agua a raudales, es un fiel reflejo del estado anímico del sujeto lírico, que se halla anegado de lágrimas, provocadas por el amor, que es fuente de sufrimiento, dolor y llanto. Al igual que en otras composiciones, se trata de un amor homosexual, como indica deícticamente el pronombre personal *lo* (*quererlo*):

Los balcones cantan
cuando llueve a cántaros.
Lágrimas me ciegan
de quererlo tanto.
[...]
Una golondrina
de charol morado
por el arco pasa
de mi plaza a ratos. (5-16, 292)

La sensación ambiental de soledad solo es interrumpida por la golondrina *de charol morado* que pasa *tan veloz volando* bajo el arco de la plaza. Probablemente se trate de la Plaza Ochavada de Aguilar de la Frontera, ya poetizada en otras ocasiones por el autor, de un modo especial en la composición PLAZA OCTOGONAL, si bien es más reconocible en este caso su relación con LA GORRIATA por la presencia

de las dos pequeñas aves que, además de enseñorearse del escenario, alientan el vuelo poético. A este respecto cabe destacar que, tras su breve aventura literaria madrileña, como asegura Antonio Rodríguez Jiménez, Vicente “decide ejercer el papel de una especie de eremita poético de la Plaza Ochavada y de paso trata de atrapar la emoción, su propia emoción, la única posible, contenida en la realidad”⁸⁰². El morado, la nota de color que figura en el poema que nos ocupa, despierta por su plasticidad el sentido de la vista, mientras que el canto de los balcones y el silencio que *huele a ramón y a campo* activan las percepciones auditivas y olfativas. Una vez más, el componente sensorial se reafirma como elemento recurrente de este universo literario. El silencio, reflejo de la soledad radical del yo poético, es interrumpido por el ruido procedente de la lluvia. En cuanto a los aromas, dominan los que proceden del mundo rural de Ipagro (el olor a ramón y a campo), que la lluvia intensifica⁸⁰³. El vuelo de la golondrina bajo el arco de la plaza y la imagen de la lluvia en las veletas de los campanarios refuerzan las sensaciones visuales.

La presencia de la golondrina en un poema amoroso ya figuraba en Gustavo Adolfo Bécquer, en la célebre rima que comienza “Volverán las oscuras golondrinas”. Ya se ha referido la profunda admiración que sentía el escritor ipagrense por el reconocido escritor sevillano, con el que dialoga intertextualmente en diversas composiciones poéticas y al que menciona expresamente en VIAJE AL RETORNO. A la ligereza de la golondrina se adecua la levedad del verso hexasílabo y su vuelo raudo parece aligerarse y acelerarse estrofa tras estrofa gracias a los encabalgamientos que se van incrementando progresivamente (1, 2, 2, 3,

⁸⁰² Antonio Rodríguez Jiménez, “La poesía de Vicente Núñez es una obra de amor apasionado”, en *La sociedad secreta de los poetas: estéticas diferenciales de la poesía española contemporánea*, Barcelona, Carena, 2017, p. 457.

⁸⁰³ En LLUVIA SOBRE POLEY, de *Sonetos como pueblos*, también incidía en los olores procedentes del mundo natural que se intensificaban con la lluvia: “[...] Huele la mañana / a leña, a monte, a viento, a nube, a prado” (3-4, 248).

respectivamente, en cada cuarteta del romancillo), lo que agiliza a su vez el ritmo de la composición. Asimismo, gracias a los encabalgamientos, los versos fluyen, como fluyen las lágrimas del hablante lírico, como fluye la lluvia.

El soneto EXPIRACIÓN también se centra en el tema del amor, incardinado entre la vida y la muerte, pero en este caso es el amor, transferido al ámbito religioso, que le suscita la contemplación del Cristo de la Expiración, objeto de un arraigado fervor popular en el pueblo del poeta, donde procesiona el Viernes Santo. Como harán los poetas de cancionero y a su estela, en una traslación del lenguaje humano para cantar su amor a lo divino, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, Vicente Núñez activa el mismo arsenal expresivo y similar imaginería para poetizar el impacto que le produce la visión de Cristo en el momento de su muerte, el *Amado*, como lo llama, de quien quiso hacerse *prisionero un día*. El soneto se convierte así en un sentido y emocionado homenaje a esta talla del siglo XVII y a lo que (le) representa iconográficamente la conjunción de vida, amor y muerte: el momento de quien muere por amor para dar con su muerte la vida. Para expresar su sentimiento, el vate de Poley se decanta en esta ocasión por el verso endecasílabo que, por su extensión, le permite recrearse en la emoción sentida, a la que parece querer aferrarse mediante los encabalgamientos que encadenan los versos en los dos serventesios. Por su parte, las aliteraciones de sibilantes sugieren el silencio que envuelve la atmósfera en que realiza su estación de penitencia este Cristo de la Expiración, titular de la Cofradía del Silencio, como es conocida popularmente:

De tus expiraciones y tus venas
quise yo hacerme prisionero un día.
Y allí donde no estaban, ya no había
más que tribulaciones y cadenas.
Si cuanto, de febriles, más serenas

eran de amor las quejas, más creía
que iba a morirme cuando no moría
en un enfrentamiento de azucenas. (1-8, 301)

En el poema UN ENCAJE Y UNA LÁGRIMA⁸⁰⁴, que consta de dieciocho versos heptasílabos y endecasílabos más un alejandrino, aborda el tema de la muerte. Esta composición está dedicada a Luis Jiménez-Clavería, poeta del siglo XX residente en Madrid, cuya familia era oriunda de Aguilar de la Frontera, que destaca por sus composiciones de tono elegíaco y melancólico, de ahí que Vicente Núñez se haya decantado por dedicarle este poema. El sujeto lírico realiza una afirmación breve y tajante en el primer verso (un heptasílabo), reconociendo que se siente seducido por su propia muerte, aunque es plenamente consciente de que esta se encuentra todavía lejana:

Me seduce mi muerte.
¡Con lo ajeno que estoy
a ella todavía!
¡Revuelto como ando en las mudanzas
de la cómoda, donde
los camisones, hálitos
funerarios, se burlan y se alejan
casi siempre de mí! (1-8, 285)

⁸⁰⁴ Esteban Torre, en *33 poemas simbolistas, op. cit.*, p. 107, recoge el siguiente poema, titulado *EL APARADOR*, de Arthur Rimbaud: “Un gran aparador tallado; el roble oscuro, / muy viejo, tiene el aire tranquilo y bondadoso / de las personas viejas; sale, al abrirse, un hálito / como de vino añejo, de incitantes perfumes. // Es todo un revoltijo de antiguas antiguallas, / de paños olorosos y amarillentos, prendas / de mujeres y niños, o marchitos encajes / y toquillas de abuela con dragones bordados. // Aquí se encontrarán medallones, cabellos / en greñas blancas, rubias; retratos, flores secas, / cuyo perfume se une con perfumes de frutas. // Oh viejo aparador, sabes muchas historias. / Tú querías contar tus cuentos, y murmuras / cuando se van abriendo tus grandes puertas negras”. Como puede apreciarse, es llamativo el parecido de esta composición con la de Vicente Núñez, a quien probablemente sirviera de inspiración, lo que no sorprende si se tiene en cuenta la admiración que el aguilareño profesaba a este poeta simbolista francés.

La acción de remover la ropa de la cómoda⁸⁰⁵ donde se guardan los camisonos desencadena su reflexión sobre la muerte, destino de todo ser humano desde que nace, presente desde el primer instante de vida, siempre acechando, agazapada, esperando que llegue su momento: *¿Es que debo sumirme en la mortaja / de aquel muñeco antiguo que yo era, / cuyos plisados de almidón me arropan / desde la hostilidad de los pañales?* (13-16, 285). El tópico de la cuna y la sepultura figura en la literatura barroca y, de un modo especial, en Quevedo⁸⁰⁶, escritor que ejerce una notable influencia en muchas composiciones poéticas, sobre todo de carácter metafísico, de Vicente Núñez, al igual que es perceptible la huella de Leopardi, quien también incidirá en que la muerte acecha al ser humano desde su nacimiento⁸⁰⁷.

El poema de Núñez culmina con un final apoteósico, que contiene el propio título: *Dondequiera que vaya, en cualquier parte, / siempre hallaré un encaje y una lágrima* (17-18), de ahí que nos encontremos ante una estructura cíclica, de la que es imposible escapar, como de la muerte, fin último al que estamos predestinados todos los humanos. Es precisamente el futuro de indicativo (*hallaré*) el que expresa la certeza de ese fin. A lo largo de toda la composición, encontramos términos vinculados a la muerte y que denotan tristeza: *muerte, funerarios, rígido, huesos, mortaja, lágrima*. Llama la atención la imaginería tan expresiva del ajuar doméstico y

⁸⁰⁵ Mientras que en esta composición la cómoda lo conduce a reflexionar sobre la muerte, en el poema DESVANES, de *Los días terrestres*, son las arcas de roble las que le recuerdan la muerte: "y las arcas de roble me recuerdan la muerte" (27, 52).

⁸⁰⁶ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, op. cit.: "En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja; y he quedado / presentes sucesiones de difunto." (12-14, 104); "Vivir es caminar breve jornada, / y muerte viva es, Lico, nuestra vida, / ayer al frágil cuerpo amanecida, / cada instante en el cuerpo sepultada." (1-4, 119); "Nace el hombre sujeto a la Fortuna, / y en naciendo comienza la jornada / desde la tierna cuna / a la tumba enlutada; / y las más veces suele un breve paso / distar agreste oriente de su ocaso." (11-16, 124).

⁸⁰⁷ Giacomo Leopardi, *Poesías*, op. cit.: "Nace al dolor el hombre, / y ya es riesgo de muerte el nacimiento. / Prueba pena y tormento / en cuanto llega al mundo, y ya principian / los padres a enseñarlo / a consolarse de haber nacido" (39-44,173); asimismo, en *Cantos*, ed. y trad. M^a de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1998: "Mas necio es quien no sabe / que juventud posee raudas alas, / y cómo de la cuna / poco dista la hoguera." (16-19, 525).

la asociación de *mortaja-muñeco antiguo / plisados de almidón-pañales*. Las exclamaciones incrementan la fuerza expresiva de la composición, mientras que las interrogaciones retóricas captan la atención del lector y centran su interés en aquello sobre lo que se pregunta, al mismo tiempo que traducen el desasosiego del sujeto lírico. Los encabalgamientos de los versos 4 y 5, 5 y 6, 6 y 7 dibujan un ritmo entrecortado que subraya la combinación de heptasílabos y endecasílabos, idónea para expresar el tono elegíaco que impregna todo el poema.

En la serie poética que conforman las COPLAS DEL AMOR Y ESPAÑA, concentra pensamientos y sentimientos que entremezclan reflexiones metafísicas y tonos tradicionales, sentenciosa y concentradamente expresados, en la estirpe de los proverbios y cantares machadianos⁸⁰⁸. Como el título sugiere, los dos temas dominantes son el amor y España, que aparecen en algunas de las coplas copulativamente unidos (España como referente amoroso), en otras son objetos individualizados de reflexión e implican en ocasiones lecturas ambiguamente superpuestas. Así ocurre, por ejemplo, en la copla II, donde el amor se presenta como un sentimiento intenso, en un juego de contrarios y complementarios, que duele y mata. La referencia deíctica del pronombre personal *nos* implica en el eje comunicativo al sujeto emisor y como receptor, en ambigüedad superpuesta, a una persona o a España. La pugna de los contrarios se expresa mediante las antítesis de los verbos *unen* y *separan*, términos que, al repetirse, traducen sentenciosamente la zozobra sentimental del sujeto lírico:

Tantas cosas que nos unen
y tantas que nos separan.

⁸⁰⁸ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 107, asegura que el arte poético de Núñez se puede definir como la expresión de una erradicación, de una separación de la realidad, de una pérdida de identidad que se refleja en los versos llenos de contrastes y dualidades, en los motivos metafísicos y tradicionales que se mezclan y se confunden en el canto.

Las que nos separan, duelen;
y las que nos unen, matan. (1-4, 287)

En la misma línea cabe interpretar la copla IV. El sentimiento aquí expresado, mediante un alambicado juego conceptual, puede llegar a desencadenar la locura, que se refleja por medio de la presencia de palabras pertenecientes a la misma familia léxica (*locura, loco, enloquece*); de igual manera, las anáforas (*Cuando*), los paralelismos antitéticos (*Cuando me quieres, no quiero / cuando te quiero, no quieres*) y las repeticiones de palabras (*quieres, quiero, me, cuando, no*) reiteran el estado obsesivo que produce dicho sentimiento:

Mi locura me hace loco
y la tuya me enloquece.
Cuando me quieres, no quiero;
cuando te quiero, no quieres. (1-4, 288)

En algunas ocasiones, el yo poético se muestra desengañado y piensa que nunca tendrá amor ni patria. Esto es lo que sucede en la copla V. A juicio de Marina Bianchi, en dicha composición Núñez no se siente parte del pueblo al que se halla tan ligado y en el que reconoce su origen; no se siente comprendido ni correspondido por los lectores españoles con quienes ansía comunicarse ni acaso por la persona a la que ama; no se siente hombre en su condición de poeta. Solo, pues, sin patria ni amor, Vicente se entrega a la poesía; cede a la obligación de la escritura, a la que no puede resistirse⁸⁰⁹. De este modo, se refuerza la imagen del exiliado, muy frecuente en su poesía. Se siente, a la manera de Cernuda, un exiliado en su propia patria y en su propia lengua:

⁸⁰⁹ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 108.

Desengáñate, España;
desengáñate.
Nunca tendremos casa
ni amor en pie.
De tu alma a la mía,
¿no encontraremos quien
nos invente el camino?
¡Desengáñame! (1-8, 288)

En otra de las coplas, la VII, en diálogo paródico con una de las famosas coplas de Jorge Manrique⁸¹⁰, el poeta identifica las vidas con los trenes y el amor, con el morir. La aliteración de la vibrante preludia el estruendo que, en el verso final, inunda *mis penas / de trenes llenas y truenos*, hasta el punto de resultar, con la asociación que facilita la rima interna, las *penas llenas*. Elena Barroso comenta que el poeta ipagrense hace un uso peculiar de la cita de Jorge Manrique, pues la distorsiona y provoca “un cambio en las expectativas de sentido que se nos habían ido generando, porque esperábamos una expresión y en su lugar hallamos otra. Se ha alterado la palabra hecha cita”; a su juicio, Vicente Núñez “no duda en introducir cambios en Manrique, adaptarlo a sí mismo”⁸¹¹:

Nuestras vidas son los trenes
que van a dar al amor,
que es el morir. (1-3, 289)

La interrelación de la vida, del amor y la muerte está anticipada desde la copla I, en la que se condensan conceptualmente esos tres temas universales que cruzan el universo de Vicente Núñez, eternizados en la instantaneidad del aquí y el ahora:

⁸¹⁰ Véase Jorge Manrique, *Poesía, op. cit.* La copla III de las *Coplas a la muerte de su padre* reza así: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en el mar / que es el morir [...]” (25-27, 236-237).

⁸¹¹ Elena Barroso, “Poesía y modernidad: aproximación a la poética de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 14.

Vida y muerte ¿son trasunto
de un más acá o un más allá?
¡Ay, amor —muerte—, no apuestes
a otra —vida— eternidad! (1-4, 287)

El sentimiento de solidaridad humana, entendido como vivencia amorosa personal o desde la más amplia idea de fraternidad universal, se concentra en la copla XII, que cierra esta serie. El entramado de reiteraciones, verbalmente encarnado en el eco que deja lo *humano* en la *mano*, en la derivación de *hermano* y *hermanarme*, en las reiteraciones léxicas (*humano, quiero, ser*) y en las rimas internas (*hermano / humano, Dame / hermanarme*), acaban “hermanando” los dos elementos y planos de la composición:

Yo no quiero ser tu hermano.
Humano no quiero ser.
¡Dame tu mano de humano
para hermanarme a tu ser! (1-4, 290)

El tema del amor oscuro, con ciertos ecos lorquianos, parece elusivamente referido en la copla XI, donde el ir y venir de las habladurías sobre las relaciones amorosas moral y socialmente reprobadas se personifican en esa campana que, como noticiera pública, hace sangre, dicho coloquialmente, pregonando tales relaciones. Ligado también al tema del amor se halla el de la traición, en la copla X: *Con mi corazón dormía / la espina de una traición. / Logré despertarla un día: / ya sí siento el corazón.* (290); en este caso, Vicente Núñez toma como hipotexto una conocida cuarteta de Antonio Machado que reelabora paródicamente con amable

toque irónico⁸¹². Otros temas objeto de atención son el de la memoria y el olvido, en la copla III, y el de la mentira, en la IX.

El amor y la poesía aparecen juntos en la composición VIII de COPLAS DEL AMOR Y ESPAÑA. En la misma, habla de la cercanía y de la lejanía de la persona amada y alude a dos clases de amor: el que no empieza y el que no acaba, así como correlativamente a dos tipos de poesía: la impúdica y la inválida. La poesía se nutre del amor, de hecho, en muchas ocasiones, el amor es la materia de la que la poesía está hecha. Por eso no es de extrañar que ambos temas coexistan en un mismo poema. Junto al amor y la poesía, otro de los grandes temas es el de la vida, al que ya hemos aludido al hablar de las composiciones I y VII. A veces, el sujeto lírico tiene la sensación de que su vida es un engaño, como expresa en la copla VI: *Sentí que mi vida era / una impostura exquisita* (1-2, 288). A este respecto, no podemos olvidar que la poesía, a la que él denomina “la ramera”, lo aparta de la vida, le impide vivir. No obstante, no puede renunciar a ella, dado que sabe que está predestinado al arte de la creación literaria, a la que se entrega en cuerpo y alma: *y sucumbí a la infinita / rosa de la primavera. / Obseso de la armonía, / vendí mi cuerpo cantando. / Con el alma estoy pagando / la rosa que no era mía.* (VI: 3-8, 288). En estos versos, el término *rosa* se refiere a la poesía. Su obsesión por la misma lo lleva a entregarse a ella, aun siendo consciente de que esta le arrebató la vida, de ahí que tenga la sensación de haber vendido su cuerpo, pues “la ramera”, es decir, la poesía, se ha apoderado de él y de todo su ser. Marina Bianchi apunta que el acto de la creación poética implica un alejamiento de la existencia, de la realidad; para Vicente Núñez escribir es como renunciar a vivir; ser poeta implica

⁸¹² Antonio Machado, *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 95-96. Los versos reproducidos de Núñez están inspirados en los siguientes de Antonio Machado: “En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón”. Lo que hace Vicente Núñez con los versos machadianos es una de las formas básicas de la intertextualidad: la cita o alusión paródicas.

distanciarse del hombre que lo sustenta; el hombre vive y ama, mientras que el poeta abandona la vida para cantar al amor⁸¹³.

En toda la serie de estas COPLAS DEL AMOR Y ESPAÑA, es muy notoria la influencia, tanto métrica como temática y tonalmente, de los *Proverbios y cantares* de Antonio Machado⁸¹⁴. En efecto, el tono jocoso e irónico, el léxico carente de dificultad, el estilo sencillo, el empleo de estrofas populares y el predominio del verso octosílabo, así como el tratamiento del amor, la vida, la muerte, el paso del tiempo, la literatura, la verdad, la mentira, la falsedad y España son algunos de los rasgos que comparten estas coplas y los *Proverbios y cantares* de Machado.

En el poema LA PALABRA (203-207)⁸¹⁵, que constituye un homenaje a José Antonio Muñoz Rojas organizado en cinco movimientos, reflexiona sobre la palabra, el silencio, los libros, la vida, la poesía y la inspiración. El sujeto lírico es plenamente consciente de que no solo la palabra habla, sino también el silencio: *nos habla otro silencio / soberano* (I, 11-12). De hecho, en el universo literario del ipagrense adquiere una gran relevancia tanto lo que dice como lo que calla, lo que invita al lector a reconstruir el sentido de la obra. El yo poético reconoce que las palabras le hablan: *Oh palabra, / no me hables nunca en alto* (II, 5-6); que, cuando abre un libro, *Nada está ya / donde lo había soñado* (II, 2-3) y que de la vida solo queda *Una página / intrascendente en blanco* (II, 15.-16). Por tanto, asistimos a la identificación de la vida con un libro. En efecto, para el vate de Poley, vida y literatura (poesía) son una misma realidad. No puede concebir la una sin la otra. Según Marina Bianchi, “Núñez habla del mundo que se cierra al abrir un libro para escribir, del ruido vacío y

⁸¹³ Marina Bianchi, *Vicente Núñez: parole come armi*, op. cit., p. 102.

⁸¹⁴ Véase Antonio Machado, *Poesías completas*, op. cit., pp. 233-246, 289-306, 409 y 437-439.

⁸¹⁵ Marina Bianchi, “El silencio de la palabra en Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, poeta y filósofo universal. Textos de las II Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, op. cit., pp. 35-56, realiza un análisis minucioso del poema titulado LA PALABRA, partiendo de la lectura de *El arco y la lira* de Octavio Paz, que aparece citado en múltiples ocasiones en las fichas inéditas en las que Núñez anotaba sus referencias bibliográficas.

de los espacios en blanco”⁸¹⁶. El poeta confiesa que tiene miedo cuando canta, porque no sabe si está viviendo o mintiendo: *No sé si vivo o miento, / sin notarlo* (III, 3-4). A juicio de Bianchi, la mentira es un “tema recurrente en su escritura que tiene mucho que ver con el silencio”⁸¹⁷. Y es que, a menudo, el canto, la poesía, se vinculan a la mentira, a la falsedad.

Cantar, hablar, escribir y vivir son una misma realidad en el poeta ipagrense. La palabra es el origen de todo, existía antes que él mismo: *Antes que yo, ya era, / no sé cuándo, / la palabra*. (III, 5-7). Esa palabra se hace verbo y verso cuando escribe poesía: *La carne se hizo verbo, / verso falso*⁸¹⁸ (III, 11-12). Una vez que se convierte en poesía, la palabra ya no le pertenece a él, sino a los lectores, que le dan sentido al enunciado que conforman sus poemas: *No está en mí la palabra, / la palabra está en ellos*.⁸¹⁹ (IV, 1-2). Gracias a los lectores, las palabras cobran vida propia. Cuando la inspiración llega al poeta, se entrega de una manera incondicional a la poesía, a la ramera, puesto que sabe que irremediablemente está predestinado a ella y que esta le está arrebatando la vida⁸²⁰. Esa dicotomía entre vida y literatura, dos realidades irreconciliables que acaban identificándose, se refleja mediante la utilización de términos opuestos (*llegas y salgo, perdido y hallarme, mí y tí*). Los encabalgamientos (entre los versos 1 y 2, y 2 y 3) dibujan el camino que lo conduce

⁸¹⁶ *Id.*, p. 44.

⁸¹⁷ *Id.*, p. 47.

⁸¹⁸ María Rosal, “Vicente Núñez: paradoja de la ramera”, *op. cit.*, p. 73, comenta que “la paronomasia entre verso y verbo restablece fonéticamente el juego semántico que marcado por el adjetivo “falso” vuelve a definir su concepto de poesía como principio y fin”.

⁸¹⁹ Según Marina Bianchi, “El silencio de la palabra en Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 49, esta parte del poema “ofrece cavilaciones sobre la dimensión social del lenguaje y su polifonía, por la que la palabra es a la vez de uno mismo y de los demás”.

⁸²⁰ Celia Fernández, “Sobre la discontinuidad en la obra de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 17, asegura que escritura y vida aparecen “como ámbitos enfrentados pero en una perversa dependencia: la escritura como efecto, como producto de una no-vida, que cabría asociar con el hecho de que su ser y su estar en la poesía (aun sin escribirla) lo colocaba a tal distancia de la experiencia que cubría todo de irrealidad o de falsedad”. Así pues, “el tema de la impostura, de la con-fusión de verdad y mentira (en un sentido extramoral) es recurrente y se disemina en los poemas generando paronomasias, paradojas, imposibles figuras lógicas”.

a buscar a la poesía, su compañera de viaje, así como la cadena que lo ata a la misma, a la “ramera”:

Cuando a mí llegas, salgo
sin remedio a buscarte
lejos de mí, perdido;
siempre sin ti al hallarme. (V, 1-4).

El poema BORGES Y ABELARDO LINARES EN EL ARENAL DE SEVILLA alude a un encuentro nocturno en el barrio del Arenal entre el escritor argentino y el escritor sevillano, responsable este último de las editoriales Espuela de Plata, especializada en literatura hispanoamericana, y Renacimiento, en poesía contemporánea:

Si el uno perdió sus ojos,
el otro encontró su vista
cuando una noche llegaron
al Arenal de Sevilla. (1-4, 291)

Figura una referencia explícita a la ciudad de origen de ambos: Buenos Aires, en el caso de Borges, y Sevilla, en el de Abelardo Linares. Asimismo, alude a la ceguera del escritor argentino y a una de las obras del escritor sevillano, *Calle del Aire*. Vicente Núñez recurre al romance, estrofa popular (en total consonancia con el barrio popular sevillano del Arenal), para rendir un merecido homenaje a estos dos poetas, a los que profesaba una profunda admiración. Sin lugar a dudas, Borges llegó a Sevilla de la mano de Abelardo Linares, que, a través de su editorial Espuela de Plata, puso en valor la literatura hispanoamericana, en general, y la del insigne escritor argentino, en particular. Este poema recuerda, en cierto sentido, a EXILIO, de *Ocaso en Poley*, en el que también se reflejaba un paseo imaginario por París de

Núñez, Ricardo Molina y Maiakovski. A través de estas composiciones, el ipagrense tiende puentes entre diversas tradiciones literarias tanto españolas como foráneas.

En VIAJE AL RETORNO⁸²¹, poema de carácter narrativo porticado por una cita del poeta francés Arthur Rimbaud y caracterizado por la polimetría y el verso libre, el sujeto lírico emprende una ruta imaginaria que lo lleva, en una especie de viaje a la semilla, a las raíces de la América española, a recorrer la literatura hispano y norteamericana, y a fusionar sincréticamente el tiempo y el espacio, figuras señeras de la literatura y escenarios emblemáticos (Camagüey, Acapulco, Cuzco, Córdoba, Sevilla, Granada, Ipagro) de una y otra orilla del Atlántico:

Yo era un maya cuando partí de Palos.
El mar. Oh gran presagio
en la noche tendida entre los barriles
y las lonas de los abastecedores del puerto.
Mi ajorca de metal poseía ya un nombre,
oh América de seda. (1-6, 298)

VIAJE AL RETORNO es un himno jubiloso, un canto de exaltación: *y entoné desnudo / el himno de los cóndores / de mi corazón, que se alzaron con júbilo* (12-14). Vicente Núñez rinde un sentido homenaje a Rubén Darío, Amado Nervo, Pablo Neruda, Emilio Prados, Luis Cernuda, Berceo, Vallejo, Bécquer, Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, Borges, Whitman y Federico García Lorca; salvo Berceo, Bécquer y Lorca, los poetas españoles mencionados, por los que siente una

⁸²¹ Véase Leonor María Martínez Serrano, "El sentido de la alteridad en Vicente Núñez", *Nueva Grecia*, 2 (2013), p. 44. A su juicio, esta composición poética, "de infinitos matices y sonoro sentido, nos arrastra, desde el principio y de un modo irresistible, hacia el ámbito de lo ignoto, lo prístino y lo ancestral". En su opinión, Núñez era plenamente consciente de que era "un otro". En efecto, el poeta se borra "para dejar al lenguaje hablar *por* y a *través de él* en el sentido puramente heideggeriano. Y la poesía es una súbita presencia que sale al camino, es algo que nos asalta de improviso cargado de ecos de ancestralidad, de matices primigenios y antiguos, para iluminar zonas hasta entonces en penumbra de la realidad".

profunda admiración, estuvieron exiliados⁸²² en América tras la Guerra Civil. Se trata de poetas que han dejado una huella indeleble en la historia de la literatura universal y que han sido fuente de inspiración para una larga estela de escritores posteriores. El poeta ipagrense los considera todo un hallazgo, al que ha accedido por el camino que traza la *sabiduría de las estrellas* y su *voz inextinguible*. Ese viaje de retorno se remonta culturalmente hasta el Toledo medieval de la Escuela de Traductores; Palos de Moguer, por su parte, significa el punto de salida hacia el encuentro con América al que ahora retorna con el bagaje cultural acumulado en estos más de cinco siglos (por eso puede decir que ya era un maya) para celebrar el resultado tan fructífero de dicho encuentro:

Porque en la sabiduría de las estrellas
estaba el único camino. Y desde su campamento
oí la voz inextinguible de los míos. (74-76, 300)

A juicio de Leonor María Martínez, ese viaje al retorno, a lo ancestral, a los orígenes, a América, al Nuevo Mundo, implica “el retorno a la común humanidad, inmutable e idéntica a sí misma pese al inexorable devenir del tiempo y la testaruda tiranía del espacio. Es la conciencia de la alteridad que afirma la inextinguible unión de todo lo humano y no humano”⁸²³. En cierto modo, ese viaje al retorno representa una vuelta al pasado (*Noches medievales*), al origen, al punto de partida, al paraíso perdido (*quien, tras largos destierros, / encuentra el paraíso perdido y la aventura*, 47-48), a la inocencia, a la felicidad, a la plenitud, a la luminosidad (*Oh luz no descubierta, / oh luz anterior a la luz vista*, 41-42), a la esencia del ser (*Tú has*

⁸²² El tema del exilio es recurrente en Vicente Núñez. De hecho, figura en los poemas ISLA y EXILIO. Esto no es de extrañar, sobre todo si tenemos en cuenta el exilio voluntario del poeta en Poley, su tierra natal, apartado de la vida por su consagración en cuerpo y alma a la poesía, de la que intenta huir en vano en múltiples ocasiones.

⁸²³ Leonor María Martínez Serrano, “El sentido de la alteridad en Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 46.

descubierto mi cuerpo / que vivía sin alma, 61-62). De nuevo, la idea del eterno retorno, frecuente en el universo poético del vate de Poley, vuelve a hacer su aparición. Ahora bien, esa vuelta al pasado, al origen, solo es posible mediante la memoria: *La memoria es mi estandarte, / y ella me condujo hasta el templo / de la posesión*. (66-68). Por otro lado, el mundo natural y los seres arbóreos, cargados de connotaciones positivas, fusionan sincréticamente los espacios del aquí y el allá con su lenguaje mágico y su ancestral permanencia, siempre atentos a su ser, deslumbrantes y sabios, como ya pudo apreciarse en *Himnos a los árboles*:

Y te expliqué en idioma de rosas y lebreles
nuestras antiguas tardes por los campos de Soria;
el viejo nombre de los árboles mágicos,
del caranday y de la ipecacuana,
y el hechizo secreto de las reales savias
que abrasan como hogueras ancestrales y súbitas. (55-60, 300)

En el poema denominado LA MENTIRA, de tono marcadamente popular⁸²⁴, Vicente Núñez plasma la sospecha de una mentira, probablemente de la persona amada, que no acude a una cita. Dicha sospecha se ve confirmada con la repetición en tres ocasiones de la palabra *mentía*, dos de ellas cerrando el poema en un verso bimembre. Los tres términos que definen la terraza en la que se halla el sujeto lírico (*sola*, *oscura* y *fría*) contaminan su propio estado anímico ante la ausencia de la persona amada. La incomparecencia a la cita amorosa nocturna recuerda a la composición ARIA TRISTE de *Poemas ancestrales*:

⁸²⁴ Esta composición remeda, con aire neopopular, los villancicos de espera tradicionales que contribuyeron a recuperar a fines de la Edad Media los poetas cultos y los músicos de la corte de los Reyes Católicos. Es muy conocida la canción que entona Melibea, en el acto XIX de *La Celestina*, mientras espera a Calisto: “La media noches es pasada, / y no viene; / sabedme si hay otra amada / que lo detiene”, reelaborada con algunas variantes por Lope de Vega en *La Dorotea*.

Sonaron las doce...
La música hería
el último adagio.
Pero no venía.

Al besar el mármol
en la celosía
mudéjar del viento,
mentía, mentía. (9-16, 286)

En este romancillo la fuerza de las íes tónicas en posición de rima va convirtiendo cadenciosamente en elemento punzante⁸²⁵ esa *melodía* con que arranca el poema y que progresa intensivamente hasta culminar en el *último adagio* como una *música* que *hería*, en paralelo al estado anímico de quien espera porque no *venía* quien debía venir. A propósito de la funcionalidad conseguida y del campo semántico conformado, cabe destacar que las alusiones a la música son constantes en la obra poética del escritor de Poley, pues resulta familiar que sus composiciones aúnen poesía y música, dos de las grandes manifestaciones artísticas, con una singular maestría. Por otra parte, el carácter narrativo del poema justifica la abundancia de verbos: *tuve*, *mentía*, *era*, *gemía*, *salí*, *Sonaron*, *hería*, *venía*. Al componente semántico de estado y acción que los verbos implican, se une la levedad del verso hexasílabo que se agiliza mediante los encabalgamientos (12 de los 16 versos), lo que aporta dinamismo y fluidez, reflejando la rapidez, y la consiguiente presión angustiosa, del paso del tiempo.

La composición poética LLUEVE, romance endecha de veinte versos heptasílabos distribuidos en cinco estrofas, es la que cierra este conjunto. La lluvia

⁸²⁵ El carácter punzante de la í (tónica) fue ya destacado por José Manuel Blecua en el soneto de Góngora "De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler". El mismo efecto puede apreciarse en el romance lorquiano "Muerte de Antoñito el Camborio" o en el poema en cuartetas ("Un carnívoro cuchillo") que abre *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, por referir algunos ejemplos sobradamente conocidos.

que cae sobre la plaza ochavada, epicentro de la vida en Aguilar de la Frontera y tantas veces mencionada en la poesía del autor, trae a la memoria del sujeto lírico recuerdos de la niñez en su pueblo natal. Con la lluvia, asociada a las lágrimas malversadas, el poeta ipagrense regresa una vez más a la infancia, a ese paraíso perdido que tanto añora y que rememora en múltiples poemas de sus distintos libros, desde *Los días terrestres* a *Himnos a los árboles*, pasando por *Epístolas a los ipagrenses* y *Sonetos como pueblos* hasta *Rojo y sepia*:

Hoy que la lluvia vuelve
a la plaza ochavada,
me pierdo en aquel niño
que malversó sus lágrimas. (1-4, 302)

La lluvia y el ruido que esta produce aparecen con bastante frecuencia en las composiciones poéticas del escritor de Ipagro. En esta ocasión, el estado anímico del yo poético, caracterizado por la tristeza que rezuman sus suspiros, contrasta con el canto de la lluvia: *Mi corazón suspira / mientras la lluvia canta* (15-16), quedando materializados en sonora percepción auditiva el canto de la lluvia y los suspiros del corazón. Asimismo, las alusiones al poema, a la palabra y al paso del tiempo están presentes en esta composición, que culmina con una afirmación certera: al igual que las nubes, pasan los días, lo que transpira melancólicamente un cierto tono elegíaco al que acompaña con gran adecuación la forma métrica elegida: el romance endecha. Núñez insiste en la esterilidad de la palabra poética: *Llueve, pero qué estéril / es ser por la palabra* (13-14). La palabra es estéril en cuanto correlato verbal de la hermosura que destila el momento en la misma medida que, en el tránsito del poema a la página, estatiza la belleza del instante y se convierte en instrumento que escudriña el sentido de la fugacidad entre las sombras. Como ocurría en LA MENTIRA,

también aquí los encabalgamientos, abundantes a lo largo de todo el poema y reforzados por la agilidad del verso heptasílabo, favorecen la impresión de rapidez que deja el discurrir temporal.

A grandes rasgos, podemos decir que esta colección de poemas, que Miguel Casado agrupa bajo la denominación de *Otros poemas, 2*, se caracteriza, en general, por el empleo de un estilo simple y por la utilización de un léxico carente de complejidad. Los temas recurrentes vuelven a ser el amor, la vida, la muerte, la propia poesía, el paso del tiempo, entre otros, impregnados de un tono elegíaco (por la ausencia de la persona amada, por la pérdida del paraíso perdido de la infancia, por la conciencia de que el tiempo pasa inevitablemente y de que la muerte acecha al ser humano desde su nacimiento, así como por la esclavitud a la que lo somete la poesía), tono predominante en el universo poético de Núñez. Como sucedía en las obras poéticas anteriores, en este conjunto de composiciones nos encontramos ante una poesía intensamente sensorial. Una vez más, queda patente el deseo de Vicente Núñez de captar los colores, los sonidos, los olores y los sabores, así como de hacernos partícipes de los mismos. De esta manera recrea una atmósfera sensorial y logra sumergir al lector en ella, según se puede vislumbrar en los ejemplos que hemos aducido al abordar los distintos poemas. Junto al verso libre (VIAJE AL RETORNO), Vicente Núñez se decanta por el soneto (EXPIRACIÓN), la silva en verso blanco (UN ENCAJE Y UNA LÁGRIMA) y, sobre todo, por los tonos y metros populares (coplas, redondillas, cuartetas, romances y romancillos). En todos los casos, la sonoridad de los versos refrenda la emotividad expresiva que los anima. Y es que, como apunta Antonio Rodríguez Jiménez: “El lenguaje de sus versos es sonoro, musical, porque su poesía es una especie de obra de amor apasionado, en

la que hay decadencia, búsqueda del más allá, sensibilidad y preocupación por el lenguaje”⁸²⁶.

6. 13. Otros poemas, 3: reflexiones varias

Bajo la denominación de *Otros poemas, 3*, Miguel Casado engloba un conjunto de seis composiciones poéticas de Vicente Núñez caracterizadas por su variedad métrica, temática y estilística. Junto a los versos heptasílabos (AURELIO TENO), combinados con eneasílabos (MI AMIGA) o con endecasílabos (MEDITACIÓN EN VIANA), encontramos como metro exclusivo el endecasílabo en ODA A MARIO y el octosílabo en EL CAMINO y EN LO QUE SE EXCEDE Y CANTA. Los poemas en verso libre y carentes de rima (MI AMIGA, AURELIO TENO y MEDITACIÓN EN VIANA) alternan con el romance en cuartetas (EL CAMINO) y el soneto (ODA A MARIO LÓPEZ). En lo que atañe a los temas, destacan la muerte, el paso del tiempo, el amor y la poesía, dominantes en todo el universo poético del escritor ipagrense.

En el poema MI AMIGA, composición libre que consta de diez versos (seis heptasílabos y cuatro eneasílabos), aborda el tema de la muerte, que aparece personificada y *vestida de violetas*, color que activa cromáticamente la percepción visual. Concretamente, alude a la espera de la misma, cuya tardanza se demora en los eneasílabos en paralela tensión con el ansia que proyectan los encabalgamientos y aceleran los heptasílabos. El sujeto lírico, presente en la referencia deíctica que encierra el posesivo *mi* del título, se distancia textualmente en la segunda persona, a la que dirige dialógica e imperativamente (*Ríndete, Apura, Sé*) la petición de que se rinda ya a la muerte, considerada su amiga desde el propio título, cuando agota las últimas horas de la tarde, es decir, de la vida. La

⁸²⁶ Antonio Rodríguez Jiménez, “La poesía de Vicente Núñez es una obra de amor apasionado”, *op. cit.*, p. 459.

autopresentación como un ser existencialmente escindido (*un ser disperso*) conecta con una situación vital ya frecuentada en *Himnos a los árboles* y en *Epístolas a los ipagrenses*. Nos hallamos, de nuevo, ante una muerte esperada, deseada, amiga, visión que ya ofrecía en UN ENCAJE Y UNA LÁGRIMA, poema que descubre la seducción que sobre él ejerce la muerte, posiblemente por la liberación que supone en el convulso estado anímico en que se encuentra:

Ríndete ya, puesto que toda
tu tardanza te ha convertido
en un ser disperso. Apura
hasta el último sorbo
los opacos e hirientes
cristales de la tarde.
Sé correcto con ella,
pues la esperaste sin desmayo.
Es la muerte, tu amiga,
vestida de violetas. (1-10, 347)

La ODA A MARIO LÓPEZ, en soneto, es un poema de circunstancias con el que Vicente Núñez se suma al homenaje que el suplemento cultural *Cuadernos del Sur*, del diario *Córdoba*, rindió a este poeta de Bujalance, próximo al grupo *Cántico*, manifestando en tono celebrativo la amistad que los unía. La oda era un tipo de composición muy frecuente en el Siglo de Oro y, a menudo, adoptaba la forma de soneto, como sucede en este caso, algo que no es de extrañar, sobre todo si tenemos en cuenta que Vicente Núñez bebe constantemente en las fuentes de la literatura clásica y, entre ellas, en las de esa edad áurea de nuestra literatura. Al igual que había hecho en HOMENAJE A JULIO AUMENTE, Núñez se decanta por esta forma estrófica por considerarla idónea para homenajear al amigo y al poeta, a la persona y a la poesía, como pone de relieve la aproximación gracias a la rima de los

términos *Mario* y *nostalgriario*, que emparentan al homenajeado y a una de sus obras más reconocidas, *Nostalgriario andaluz*:

Como un gentil arcángel legendario
que en la campiña asoma y se ilumina;
como un doncel de raso que se inclina
ante las rosas de un rosa Mario

absorto y malva con un nostalgriario.
Las nubes, la niñez, aquella espina
del alma vulnerada... ¿Qué fulmina
de un golpe el detrimento y el diario
apogeo del llanto?, ¿quién se ufana
de la garganta y de los corazones
que perdimos al sur de una mañana?

Danos para el camino tu palabra
como esa flor que estalla en los padrones.
Oh luz de Bujalance, oh voz y labra. (1-14, 348)

Los dos cuartetos y el primer terceto se entrelazan mediante encabalgamientos que refuerzan estructuralmente el carácter unitario de esta parte de la composición. La apelación directa al destinatario, Mario López, figura en el terceto que cierra el soneto, en el que el sujeto lírico, valiéndose del imperativo *Danos*, le pide a Mario López que su palabra, como *flor que estalla en los padrones*, nos siga acompañando en el camino de la vida. El uso de la interjección *oh*, reiterada dos veces en el último verso, eleva el tono celebrativo, evocando, incluso estructuralmente, el hondo sentir y admiración contenido en el epifonema con que Góngora redondea su soneto a Córdoba.

El tono celebrativo se intensifica mediante el despliegue de un variado arsenal de recursos retóricos como las asociaciones fónicas de rotunda sonoridad (los

grupos consonánticos con nasal, lateral o vibrante: *gentil, legendario, campiña, doncel, malva, golpe, llanto, garganta...*), la aliteración de vibrantes en los últimos versos, las rimas internas (*asoma, rosa / malva, alma, vulnerada / detrimento, apogeo / perdimos, camino / sur, luz / flor, voz*) con sugerentes aproximaciones semánticas; los términos parónimos (*raso, rosa; malva, alma*); las estructuras bimembres (vv. 2, 5, 6, 8, 10, 14) y los paralelismos (vv. 1 y 3, 7-10, 14). Todo ello queda envuelto en una ambientación de grata sensorialidad que recrean las percepciones visuales, acústicas y olfativas sugeridas por términos y expresiones como el arcángel que *asoma y se ilumina* en la campiña, *doncel de raso, las rosas de un rosa Mario, malva, apogeo del llanto, flor que estalla, luz, voz...*

Ya hemos dicho que la ODA A MARIO LÓPEZ es un poema de circunstancias que ofrece a Vicente Núñez la ocasión de manifestar su amistad y admiración por el escritor de Bujalance; el propio autor, que confiesa haberla compuesto a petición de Antonio Rodríguez para incluirla en el número homenaje a Mario López, escribe sobre este:

Yo siempre he admirado en el poeta de Bujalance la textura candeal y elegíaca de su palabra, que se encendía en el trémulo estertor constante de los labrantíos campiñeses. El ritmo sosegado y erguido de su poesía se orquestaba en el acorde exacto de la memoria antigua recuperada, que tantas veces constaté con él por las apacibles calles y tabernas de su pueblo⁸²⁷.

La composición poética titulada EL CAMINO, con un tono marcadamente reflexivo conducido en cuartetos de romance, constituye un homenaje expreso al poeta gaditano Rafael Alberti. En esta ocasión, Vicente Núñez se decanta por el verso octosílabo y el romance, de carácter popular, verso y estrofa muy cultivada por

⁸²⁷ Vicente Núñez, "Cincuentenario de Cántico", *op. cit.*, p. 175.

el propio Alberti en su fase de poesía neopopular, a la manera de lo que ya había hecho Lope de Vega y hará en su tiempo Lorca. El sujeto lírico emprende un viaje iniciático de carácter introspectivo. En ese trayecto, *que no conduce a lo cerca / si no se viene de lejos*, el hablante lírico se va despojando progresivamente de su confusión y soledad radical hasta alcanzar, en esa noche oscura de resonancias juancrucianas⁸²⁸, la fase iluminativa en que *lo oscuro / se me encendió de misterio*. A este respecto, no hemos de olvidar que Núñez, sin olvidar la poesía amorosa cancioneril y lírica barroca, era un profundo admirador de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, los dos mayores escritores místicos de nuestra literatura y fuente reiterada de inspiración, como hemos tenido ocasión de apreciar, para el vate de Poley:

Por un camino sin vuelta
me fui sin sentir metiendo.
La memoria se enredaba
quedándose atrás del tiempo.

Nadie se cruzó conmigo
por aquel páramo eterno:
una soledad no arrastra
más sombra que su esqueleto.

Llegué en mí hasta donde nunca
supe que estuve, a ese extremo
que no conduce a lo cerca
si no se viene de lejos.

Cuando anocheció, ya estaba
la luz madura. Y, por dentro,
todo lo que tuve oscuro

⁸²⁸ Además del poema *Noche oscura*, con su simbología, en la segunda estrofa se perciben los ecos de la lira 35 del *Cántico espiritual* (“En soledad vivía, / y en soledad ha puesto ya su nido, / y en soledad la guía / a solas su querido, / también en soledad de amor herido”) y en la tercera, la cabeza de una de sus coplas (“Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo”).

se me encendió de misterio. (1-16, 349)

El poema presenta estructuralmente una construcción armónica y equilibrada. Las cuatro sílabas de que consta el título, EL CAMINO, son un preludio de las cuatro estrofas que constituyen la composición. A su vez, cada estrofa se compone de cuatro versos, de ocho sílabas cada uno (es decir, el doble del número cuatro). A lo largo de la composición, de carácter predominantemente narrativo, el yo poético va relatando ese camino que lo conduce a lo más profundo de sí mismo y que lo lleva de la oscuridad a la luz, ese estado en que el alma, desprendida de todo lastre material, se eleva y alcanza la esencia del ser, como ocurría en *Epístolas a los ipagrenses* y en *Himnos a los árboles*. El carácter narrativo explica la abundancia de verbos, generalmente de acción (*fui, se enredaba, se cruzó, arrastra, Llegué, supe, estuve, conduce, viene, anocheció, estaba, tuve, encendió*), que traducen las oscilaciones del estado de confusión del sujeto a través de acciones contrapuestas que se enredan entre sí en la misma medida en que el propio sujeto *se enredaba*. La abundancia de encabalgamientos, que afecta a la mayoría de los versos, contribuye a dinamizar las acciones referidas y el proceso mismo en que el sujeto está inmerso. A su vez, las antítesis (*cerca y lejos, luz y oscuro*) reflejan el estado de zozobra y confusión que se proyecta asimismo en las acciones de ese trayecto, iniciado *de lejos*, en el que *me fui sin sentir metiendo* (con toda la tensión durativa que aporta el gerundio), que oscila en un proceso interior de idas (*fui metiendo*) y venidas (*viene*), de *sombras* y de *luz*, y que concluye *a lo cerca (Llegué)* cuando *todo lo que tuve oscuro / se me encendió de misterio*, resolviendo el contraste entre el antes y el después del camino, entre la oscuridad y la luminosidad que lo inunda.

A través de AURELIO TENO, poema que consta de 18 versos heptasílabos blancos, rinde homenaje a este célebre escultor y pintor cordobés que goza de prestigio a nivel internacional. Si en ODA A MARIO ensalzaba al amigo y su poesía, en esta composición elogia a Aurelio Teno y su escultura: *Yo beso esa estructura / que edificas tan vítrea* (5-16, 350). Esa profunda admiración se refuerza mediante el uso de la interjección *oh*, que aparece dos veces y que permite tanto elevar el tono como manifestar grandeza. La apelación directa a Aurelio, que figura como vocativo (*oh Teno*), explica la utilización de verbos en segunda persona del singular en tanto que el presente atemporal realza el carácter perdurable de la actividad creadora: *atrapas, edificas y arrasas*. Resulta especialmente llamativo el empleo de términos que refieren metafóricamente o directamente dicha actividad (*alcatraces, hervoces, aluviones, taxidermia, alones*), así como los materiales en ella empleados: *cuarzo, zafiros, geodas, ónix, macla o diamante*. En cierto modo, esta composición recuerda al POEMA CRISTALOGRAFICO A JUAN BERNIER, en el que también figuraban términos similares, así como al célebre poema PLAZA OCTOGONAL, si bien este último se centra en la arquitectura de la mítica plaza.

La oración que se extiende del verso tres hasta el diez adiciona sintácticamente los objetos directos como el artista integra en sintaxis artística la morfología de las piezas empleadas: *En hervoces de mirra / y aluviones, oh Teno, / atrapas como un fauno / tropeles y zafiros; / geodas como vísceras / de taxidermia u ónix / y alones de cristales / funerarios y rotos* (3-10). Los encabalgamientos van enlazando unos versos a otros para construir una composición poética caracterizada por la fluidez y el dinamismo. Puede decirse que Núñez engarza los versos al crear su poema de la misma manera que Teno modela y engasta los minerales y piedras preciosas cuando crea sus singulares esculturas:

Toda macla nos muerde
desde las convulsiones
radiales del diamante.
Yo beso esa estructura
que edificas tan vítrea.
El mundo, oh Teno, arrasas
de dioses como cóndores. (12-18, 3-50)

MEDITACIÓN EN VIANA es una silva compuesta por 54 versos heptasílabos y endecasílabos blancos con un marcado tono meditativo, al igual que sucedía en EL CAMINO, y con una marcada complacencia en remarcar el diseño, como hace también en PLAZA OCTOGONAL. En este caso, el escenario que desencadena la reflexión es el cordobés patio del Palacio de Viana con su armoniosa conjunción de elementos arquitectónicos y florales, su legado histórico y el recogimiento ambiental y sentimental que transpira:

Todo cuanto es memoria o lejanía
—añicos de la luz y la palabra—
conversa aquí, en la estricta
y noble certidumbre de ese patio,
donde el rosal y la palmera acatan
el patrimonio y vuelo de los arcos. (1-6, 351)

Este espacio híbrido de diseño humano (*patio, arcos, recinto palaciego, sobrio lienzo, cornisas, alcobas*) y elementos naturales (*rosal, palmera*) se ofrece a los ojos del poeta como testigo de todo ese legado *que tanta y clara estirpe prodigaron / en los anales y en los cancioneros* (40-41, 352). La memoria, término muy recurrente en toda la poesía del vate de Poley, se asocia una vez más al pasado dichoso, a la

plenitud, al esplendor, a la felicidad: *Nada es ya igual al tiempo / en que el amor obtuvo sus botones / de púrpura* (7-9); pero la esencia del entorno favorece la rememoración y actualización de ese pasado feliz cuyo recuerdo se perpetúa en el presente, porque *todo el recinto palaciego apuesta / al riesgo del amante que es devuelto / a la proeza y magia de sus días* (10-12) y propicia el encuentro gozoso *con la lectura grata de los clásicos* (25, 352), como de manera trascendente la reflexión sobre la vida incardinada en el tiempo y en el propio fluir temporal, al que el patio *sustrae dulce amistad que se mantiene erguida / aun a pesar de las adversidades / y el lento declinar de los sentidos* (49-51). La combinación de versos endecasílabos y heptasílabos (el propio título consta también de siete sílabas) favorece la *varietas* rítmica y, con su alternancia, el movimiento reflexivo y sentimental entre el pasado y el presente. Los encabalgamientos no solo aportan fluidez y dinamismo a tales movimientos, como queriendo achicar la distancia entre las fronteras que los alejan, sino que además reflejan el inexorable paso de la vida y del tiempo: *el fluir de la vida / y el peso de los años / alejan demasiado las fronteras* (35-37, 352). Las aliteraciones de sibilantes, por su parte, armonizan con el silencio que reina en el patio de Viana y que propicia esa meditación sobre el pasado, el amor, el fluir de la vida y del tiempo; mientras que las vibrantes reflejan la fuerza de lo que sobrevive al paso del tiempo y la sonoridad de la meditación hecha palabra.

La última composición de este conjunto, sin título, que comienza con el verso *En lo que se excede y canta*, es un breve romance que consta de diez versos. Presenta una estructura simétrica, pues se organiza en cinco oraciones, cada una de las cuales abarca dos versos, es decir, la misma extensión. En dicho poema, que podría considerarse una conclusión al anterior, se identifica la palabra con una rosa,

con la muerte⁸²⁹, con el perfume y con la mentira. La composición culmina con la identificación del verso y, por tanto, de la poesía, con la muerte y con la falsedad, idea que se repite constantemente en la obra literaria del escritor de Poley:

Abro rosas, cierro libros
y el perfume siempre miente.
Soy la lectura de un verso,
tan falso como la muerte. (7-10, 353)

La palabra, la rosa, la muerte, el perfume y la mentira tienen en común el carácter efímero, de ahí la identificación de dichas realidades. La utilización de términos cargados de connotaciones negativas para referirse a la poesía es un rasgo genuino del universo literario de Núñez (*muerte, mortaja, miente, falso*). Al aludir a la falsedad del verso⁸³⁰, se insiste en el componente ficticio de la literatura y se marca la distancia entre la vida real y la obra literaria, que no siempre refleja la realidad, de ahí la falsedad de la misma. El sujeto lírico se identifica con la lectura de un verso. En este sentido, no podemos olvidar que el escritor de Poley consagró su vida a la creación literaria, pues era plenamente consciente de que estaba predestinado a ella. Para él, la poesía lo apartaba de la vida y se debatía constantemente entre una y otra. No obstante, escribir y vivir eran una misma realidad, de ahí que resulte complicado trazar una línea divisoria entre ambas. La repetición de términos (*palabra, rosa, muerte*) traducen la obsesión del sujeto lírico

⁸²⁹ Francisco Javier Torres, "El gran sí", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), p. 101, afirma que "Vicente Núñez no quiso morirse nunca. Nunca contempló su propia disolución, el "gran sí", según Cioran, que supone aceptar de pleno la muerte". No obstante, "su obra, todos sus escritos, desde el más temprano (recuérdese la *Elegía a un amigo muerto*), hasta el último de ellos ("Soy la lectura de un verso / tan falso como la muerte" escribe en 1999), se muestran claramente familiares con esta idea. He aquí la paradoja inmensa".

⁸³⁰ Véase Marina Bianchi, "Vicente Núñez: un poeta exigente", *Nueva Grecia*, 2 (2013), p. 39. Bianchi incide en que a menudo "Núñez elige un léxico que remite a la ausencia, al hecho de no estar en el verso, a la falsedad, como sugiriéndole al lector que tiene que buscar más allá de lo que percibe. En el silencio se esconde un dolor, un conflicto interior que quiere salir y llegar al alma de quienes se acercan a Vicente [...]".

por la poesía (que se identifica con una rosa) y la muerte, dos temas cruciales en su creación literaria, obsesión que reiteran las estructuras bimembres antitéticas (*que ni vino y que ni vuelve; Abro rosas, cierro libros*), trasunto de la tensión interna en que el poeta se debate. La identificación metafórica de la palabra con la rosa que, por ser palabra, no huele como rosa, sino que *suen a muerte*, conecta temática y tonalmente con el primer poema que abre la serie intitulada *Poblaciones*.

6. 14. *Poblaciones: de presencias y ausencias*

Poblaciones engloba seis composiciones poéticas en verso libre caracterizadas por la brevedad y la polimetría. El tema por excelencia de las mismas es el amor, una de las temáticas más recurrentes en el universo poético de Vicente Núñez. Es el sentimiento amoroso y la presencia de la persona amada lo que da sentido a la vida del sujeto lírico. Así pues, el vate de Poley cierra su ciclo poético con el amor como auténtico protagonista. A este respecto, no hemos de olvidar que estos serán sus últimos poemas, dado que los años finales de su vida los consagró por entero a sus sofismas, breves reflexiones filosóficas que dejan entrever el ingenio y la perspicacia del ipagrense. En el poema I, que abre este conjunto, el amor se compara mediante un símil con una rosa impura. Al igual que esta, tiene un carácter efímero, en el que se hace hincapié en diversas composiciones, y acaba muriendo. Se suscita de este modo la contigüidad entre el amor y la rosa que acaba rendida a la muerte. Los términos *musgo*, *espuma* y *vuelo*, por un lado, y *rosa* y *satén escamoso*, por otro, entrañan sentidos existencialmente contrapuestos, remarcados sensorialmente por las percepciones visuales y táctiles que transmiten las realidades designadas, matizadas por la adjetivación:

No como musgo, mancha
tan tierna todavía.
No como espuma o vuelo
de un dios sobre el océano.
Como la rosa impura
de la humedad, rendida
al satén escamoso
del muro que muere. (1-8, 357)

Desde el punto de vista formal, esta composición consta de ocho versos heptasílabos distribuidos en dos mitades simétricas, también sintácticamente contrapuestas mediante la fórmula *No como B, sino Como B*. En la primera, constituida por los cuatro primeros versos, se establece la comparación con lo que ya no es (*no musgo, no espuma o vuelo*), mientras que en la segunda parte, integrada por los cuatro versos finales, el símil compara la realidad presente con una *rosa impura de la humedad* que, por impura, húmeda y rendida, concluye, como en propio poema, con el verbo *muere*. La fuerza estilística de los encabalgamientos, que remansa el musgo en una mancha aún tierna y la espuma o el vuelo divino sobre el océano, va acelerando la rapidez con que se precipita la rosa impura de la humedad hacia la muerte, atrapada en la circularidad que imponen las fórmulas comparativas, la reiteración de estructuras paralelas y el estatismo de la sintaxis nominal de toda la composición.

En el poema II, el sujeto lírico se compara a la persona amada en la misma medida que se disocia de ella: *Soy como tú, pero no siéndolo* (1, 358); y no lo es por ese momento de intimidad que se reserva *al uso de mi ensueño*. Desde el primer verso, en que la fórmula comparativa interrelaciona al yo en estado de ensoñación con un tú ausente, el poema se entreteje en la alternancia de la primera (*Soy, creo, abandono, Huelo, sigo, Tengo*) y segunda (*esperas, sigues*) persona del singular,

tanto en verbos como en pronombres personales (*tú, me, te, ti*) y determinantes posesivos (*mi, tu*). Como en otras ocasiones, la lluvia funciona como intermediaria que reafirma la certeza de quien se sabe esperado (*Llover es saber / que me esperas*, 4-5), tan física y activamente sentida que *Hasta mi piel sigues lloviendo* (8). En la poesía amorosa de Núñez, la lluvia es un motivo recurrente y en algunas ocasiones, como en la tesela XXXII, trae de vuelta a la persona amada, vinculándose así a la esperanza de su regreso. Asociado el tú, metafóricamente *roca o edén*, mediante una rica y sensorial imaginería a la lluvia, a las estrellas y al vacío refulgente, el estado de ensoñación y abandono del yo queda reforzado gracias al expresivo símil de la teja que, tendida sobre el tejado, puede recibir la lluvia, percibir el dulce olor de las estrellas que navegan *porque sigo tu nombre* (12) y sentir el vacío, aun inmenso, como una luz fulgurante que prolonga en la acción durativa del gerundio la fusión del amante y la persona amada en la primera persona del plural (*alumbrándonos*), aunque toda ocurra *al uso de mi ensueño*, materializado en poesía:

Como una teja, me abandono.
Huelo a lo que huelen las estrellas
dulces que navegan
porque sigo tu nombre.
Tengo de ti el inmenso
vacío que fulgura alumbrándonos. (9-14, 358)

La composición poética III, que consta de siete versos (heptasílabos y octosílabos), aborda también el tema del amor sensualmente expresado a través del lenguaje de las caricias. El amante, tras celebrar enfáticamente la tersura y la viveza de la persona amada, describe la reacción corporal que suscita la percepción táctil

en forma de un temblor⁸³¹ de dedos, comparada mediante delicados símiles vegetales, al de la *tierna hojuela* que *casi roza* bajo un alero *el latón de la fresca alcubilla*. Como en el poema anterior, pero recreando una situación real, el sujeto lírico interpela a la persona amada, articulándose la composición en torno a un yo (el amante, cuyas manos se comparan a una *tierna hojuela*) y a un tú (el amado, equiparado al *latón de la fresca alcubilla* que se roza). Esto explica la utilización del pronombre personal de segunda persona de singular, *tú*, el verbo ser en la misma persona y número del presente de indicativo, *eres*, así como los determinantes posesivos de primera persona del singular, *mi*, y del plural, *mis*. Todos los versos constituyen una sola unidad de sentido, un único período sintáctico extenso, que los encabalgamientos engarzan, reforzando la trabazón y el ritmo de la composición. De hecho, los versos van fluyendo con la misma ansiedad con que los dedos tiernos y temblorosos del amante quieren rozar la tersa y fresca piel de la persona amada:

Qué pueda arrugar mi amor
si tú eres lo terso y vivo
y mis dedos tiemblan
como la tierna hojuela
debajo del alero
que casi roza el latón
de la fresca alcubilla. (1-7, 359)

En el poema IV, compuesto por ocho versos de diferente medida que conforman una unidad sintáctica y de sentido, el sujeto lírico se dirige apelativamente al musgo que reptar por la cornisa durante el otoño (estación por antonomasia del amor en Núñez) y que refleja el abandono y el paso del tiempo

⁸³¹ Ese temblor amoroso recuerda al poema XIII de *Rojo y sepia*: “Qué aprendido traigo el temblor / qué largo edén sin ti / cuando te espero”.

(otro tema recurrente en su creación poética desde *Elegía a un amigo muerto*). El musgo, con su *terca hazaña de caracol del tiempo* (4, 360), es imagen que reitera cíclicamente su presencia, que recuerda al poeta, desde ese estado de *mancha tierna todavía* que ofrece en el poema I, *la herrumbre mía que tú elevas tan alta* (5), y que desencadena su actitud melancólica y creativa *sobre la encumbrada estilística / que hoy nos ha congregado en tu sombra* (7-8). El carácter descriptivo del poema explica la abundancia de adjetivos, que detallan los matices de los sustantivos a los que acompañan: *reptante cornisa, abandono tan íntimo, terca hazaña, herrumbre tan alta, tan oscura y violeta, y encumbrada estilística*. Las palabras *reptante, cornisa, elevas* y *encumbrada*, que denotan altura, encarecen los efectos de la realidad presente que el musgo le recuerda que a su vez ponderan los términos *dora, oscura, violeta* y *sombra*, reforzados por la plasticidad que aportan las percepciones visuales. Como el musgo en la *reptante cornisa*, los encabalgamientos reptan de un verso a otro hasta remansarse en la *encumbrada estilística* que converge en la sombra:

Repite ahí, oh musgo,
en la reptante cornisa que el otoño abate
y dora un abandono tan íntimo
tu terca hazaña de caracol del tiempo,
la herrumbre mía que tú elevas tan alta,
tan oscura y violeta sobre la edad del mundo,
sobre la encumbrada estilística
que hoy nos ha congregado en tu sombra. (1-8, 360)

El poema V, también de ocho versos de diferente medida, constituye una antítesis de lo expresado en el poema III, centrado en el lenguaje de las caricias; en este caso, por el contrario, el amante materializa el vacío de *lo intacto* en la

percepción olfativa que la privación ocasiona: *La atmósfera huele a ausencias* (3, 361). Aquella *tierna hojuela* con la que se comparaban los dedos temblorosos en el poema III, es ahora una *hoja* metafóricamente asociada a *un dedo, una cola amarilla, el pájaro, lo insomne de los muebles*, en hipálage superpuesta, que se resumen en *lo que se esfuma y duele* (7), con lo que la pasión producida por la ausencia y el dolor contiguo de *lo intacto* solo puede canalizarse en ese último verso que sintéticamente la encarna *como una palabra roja* (8)⁸³². La ausencia de *lo intacto* niega físicamente la presencia del tú, de ahí que tampoco esta segunda persona esté lingüísticamente presente en el poema y que toda la carga emocional se concentre en la primera, explicitada en el inicio mismo de la composición (*Yo no sabía*):

Yo no sabía
lo que era borrar me en lo intacto.
La atmósfera huele a ausencias.
Esa hoja es un dedo,
una cola amarilla, el pájaro,
lo insomne de los muebles,
lo que se esfuma y duele
como una palabra roja. (1-8, 361)

La composición poética VI, que se compone de doce versos de distintas medida, refleja el insomnio producido por el deseo (sin duda amoroso), en esas madrugadas en que su cuerpo yacía sobre el esterillo de lana. En correlato de imágenes, el deseo provocado por el mal de ausencia y materializado en sonoridad

⁸³² Véase Marina Bianchi, "Vicente Núñez: un poeta exigente", *Nueva Grecia*, 2 (2013), p. 40. Para Bianchi, "detrás de la hoja hay un dedo escribiendo: el del poeta insomne, que por efecto de la prosopopeya transfiere su falta de sueño a los muebles que le rodean, y cuyo dolor hace que lo bonito se esfume y quede la "palabra roja" como la sangre, como la pasión, como el sufrimiento por un amor perdido o por una relación secreta que no puede ser vivida en plenitud [...]".

por la fuerza del oxímoron, se agranda en su mundo interior como la lluvia infla el tinajón del patio. Las anáforas (*Ahora*) y los paralelismos de los versos 1, 4 y 8 traducen el estado obsesivo del sujeto lírico, la intensidad de su deseo, enmarcándolo en un contexto que los términos extraídos de la realidad inmediata (*esterillo, lana, tinajón, patio, infla, prenda, desuncida*) hacen aún más familiar, en tanto que la aliteración de sibilantes que abren y cierran el poema, se adecua a la situación psíquica del sujeto y al silencio propio de las madrugadas:

Ahora sí que sé qué son las madrugadas
tendidas sobre el esterillo
de lana urdida a medias.
Ahora sí que goza dentro
de sí el tinajón del patio,
que se infla de lluvia
como una floja prenda desuncida.
Ahora sí que suena mi deseo. (1-8, 362)

El conjunto de estos seis poemas agrupados bajo el título de *Poblaciones* se caracterizan por la brevedad y la polimetría, por la exquisita relación del poeta con la palabra, por su sentido del ritmo y la musicalidad, por la ambientación que recrea la variada gama de percepciones sensoriales activadas, por la adecuación contextual de aliteraciones y encabalgamientos al fluir de los estados anímicos, por el refuerzo que asimismo aportan las reiteraciones anafóricas y las estructuras paralelas, por la expresividad de símiles y metáforas, familiares por sacadas de la realidad más inmediata... Vicente Núñez, con estos poemas últimos, reafirma su honda capacidad poética para modelar un singular universo de perfiles y resonancias personales.

7. CONCLUSIONES

Una vez analizadas las teselas que integran el mosaico poético de Vicente Núñez, puede inferirse que su obra se caracteriza por ser temática y tonalmente heterogénea, variada métrica y estilísticamente, flexible en el diálogo con ricas y variadas tradiciones, y abierta receptivamente a lecturas plurales. Se trata de una poesía que escapa a cualquier intento de clasificación taxonómica al uso, historiográficamente hablando, por su originalidad y su inconfundible sello personal, pues Vicente Núñez, a la hora de la verdad, frente a la página blanca, se revela con pluma diferente, como indicó sobre los poetas del 27 Jorge Guillén. Esta diferencia se aprecia en la red de conexiones y recurrencias temáticas y formales, en sentido amplio, que entretejen su universo como un conjunto, sobre la heterogeneidad y variedad mencionadas, poéticamente unitario, articulado y coherente, donde las palabras en el verso, los versos en el poema, los poemas en el libro y los libros entre sí mantienen una relación armoniosa y solidaria. Recolectamos seguidamente, de manera sintética, las recurrencias más destacadas que hemos ido poniendo de relieve en el análisis de los diversos poemarios.

En lo concerniente a los temas predilectos de Núñez, cabe destacar que el amor⁸³³, “sentimiento en el que la sensación de vida alcanza el vértice cenital”, en palabras de Noelia Barberá⁸³⁴, y es puntal “a la vez placentero y doloroso, hermoso

⁸³³ Nos referimos al amor en cuanto sentimiento universal y también particularizado en personas concretas. En la entrevista concedida por Vicenta Márquez, esta afirma que la feminidad y la mujer ocupan un lugar muy importante en la poesía de su tío. En este sentido, todas sus amigas (Carmen Romero, Cristina Romero, Carmen Calvo) eran sus enamoradas y, como apunta Vicenta, “se hacían pareja entre comillas”. No puede desdeñarse que estas mujeres pudieran inspirarlo a la hora de crear poemas de temática amorosa. Del mismo modo, asegura que Núñez se inspiraba mucho en el Rojo, dado que Antonio Ruiz, que era muy amigo suyo, lo acompañó en una amistad de casi veinte años y, como recuerda su sobrina, “él estaba para las duras y las maduras”.

⁸³⁴ Noelia Barberá Pascual, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *op. cit.*, p. 88.

pero triste”⁸³⁵, según Juana Castro, se constituye en elemento primordial que cruza toda su trayectoria poética. Se trata en ocasiones de un amor que, como ocurre en Quevedo, sobrepasa las fronteras espacio-temporales y buscar pervivir más allá de la muerte. En el juego de las polaridades, la presencia de la persona amada colma de felicidad al sujeto lírico, mientras que su ausencia lo sumerge en un estado de tristeza, melancolía, desolación y abatimiento. A menudo, el amor forma parte del pasado y, desde la pérdida en el presente, se recuerda con nostalgia. En algunas ocasiones, la espera anhelante del ser amado enciende en el amante las ansias inflamadas del reencuentro, momento que aguarda con desazón y júbilo. Junto al amor heterosexual, aparece en diversas ocasiones el amor homosexual (sobre todo en *Los días terrestres*, en *Teselas para un mosaico* y en *Rojo y sepia*), algo que no es de extrañar si tenemos en cuenta la condición sexual del propio Vicente Núñez.

Hay ciertas composiciones poéticas cargadas de fuertes dosis de erotismo y sensualidad, reflejo de un amor más carnal. Esto se aprecia de una forma meridiana en *Teselas para un mosaico*, por la influencia de Catulo, así como en *Rojo y sepia* y en algunos poemas de *Los días terrestres*. En cambio, en otras ocasiones, nos hallamos ante un amor más puro y espiritual, de carácter idealmente platónico. En cualquier situación, el sujeto lírico no puede ni quiere renunciar al sentimiento amoroso, pues este lo impulsa a seguir viviendo. Francisco Chica ha apuntado muy acertadamente que “el amor entendido como único lugar de comunicación y realización personal, como espacio de encuentro fortuito en el que confluyen lo físico y lo metafísico, será el blanco central al que apunta su estrategia amatorio-literaria”⁸³⁶.

⁸³⁵ Juana Castro, “De repente, la vida”, *op. cit.*, p. 96.

⁸³⁶ Francisco Chica, “De la norma y sus desviaciones: la ciudad en llamas de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 21.

Junto al amor, otro tema clave es el de la vida, dado que, con frecuencia, sus experiencias vitales cristalizan entrañadas en sus versos. Particularmente cobran especial protagonismo las etapas de la infancia y de la primera juventud, paraísos perdidos asociados a recuerdos felices, a los que desea regresar con cierta reiteración, aunque solo pueda hacerlo mediante la memoria. Y es que, tal y como afirma Francisco Chica:

Su mundo poético gravita sobre la mirada infantil, de la que mana una fuente inagotable de reconocimiento. Frente a la realidad objetiva es el recuerdo del ámbito familiar, regido por la figura de la madre, lo que constituye la verdadera patria del poeta. En último término su escritura no hará sino dar cuenta una y otra vez de algo que nos implica a todos por igual: el fin del sueño adolescente, con toda la carga de promesas que convoca⁸³⁷.

En este sentido, recuerdos vinculados a su niñez en Aguilar de la Frontera al lado de su familia y amigos, a su paso por colegios e internados de Cabra, Lucena y Málaga, a su época de estudiante universitario en Granada, a sus milicias en Ronda y a su estancia en Málaga como colaborador en la revista *Caracola*, quedarán plasmados en poemas a modo de acuarelas, estampas, postales o fotografías de un álbum familiar, como sucede en LA PARROQUIA, VACACIONES, LAS COCINAS, PASEO DE LOS TRISTES, FINALES DE MAYO, EL VIEJO SOLLOZO, entre otros, de *Los días terrestres*; en los poemas I, VI y VIII de *Rojo y sepia* y en algunas composiciones de *Poemas ancestrales* (IN MEMORIAM y RESURRECCIÓN DE LA ESPERANZA), de *Epístolas a los ipagrenses* (EPÍSTOLA II y EPÍSTOLA IV) y de *Himnos a los árboles* (HIMNO III e HIMNO VIII). Al igual que Calderón de la Barca, identifica la vida con un sueño y, parodiando a Jorge Manrique en las COPLAS DEL AMOR Y ESPAÑA, asocia la vida a un tren que va a parar al amor, es decir, a la muerte.

⁸³⁷ *Id.*, p. 24.

Precisamente la muerte, es otro de los grandes temas de la poesía de Núñez. De hecho, está presente en toda su creación literaria desde su ópera prima, *Elegía a un amigo muerto*, en la que vierte el dolor profundo que conlleva la pérdida de un ser querido. La muerte, lejos de ser temida, se concibe como algo deseado, pues se vincula tanto a la liberación del sufrimiento, de las penas y del amor no correspondido, como a la paz y al descanso eterno, de ahí que en diversas composiciones el yo poético anhele la llegada de la Parca para poner fin a su dolor existencial. A menudo, como forma de trascender a la muerte, el sujeto lírico se funde con la naturaleza (símbolo de pureza y plenitud, de la esencia y armonía del cosmos, de lo eterno) y pervive en ella, en una suerte de comunión panteísta. Desde esta perspectiva, conviene precisar que la muerte no representa un punto final, sino un punto seguido, o unos puntos suspensivos, dado que supone “un renacer hacia otra nueva vida”⁸³⁸, según Noelia Barberá; digámoslo, desde otra óptica, con la reflexión del propio Núñez en uno de sus sofismas: *El mundo nunca es punto final; es siempre puntos suspensivos...*⁸³⁹

Otro tema que ocupa un lugar central en la obra del poeta ipagrense es el de la poesía, que considera “una huida del caos, de lo estentóreo, lo amorfo, lo espúreo”⁸⁴⁰ y con la que mantiene una relación de amor-odio a lo largo de su existencia, “una relación que se instala en el ámbito del fatalismo, entendido en el sentido clásico”⁸⁴¹, en palabras de Francisco Ruiz Noguera. La poesía, a la que él denomina “la Ramera”⁸⁴², descubierta con tan solo doce años en los baños del Carmen en Málaga, lo aparta de la vida, puesto que, cuando se consagra al acto de

⁸³⁸ Noelia Barberá Pascual, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *op. cit.*, p. 88.

⁸³⁹ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁴⁰ Vicente Núñez, “Poesía y muerte”, en Francisco Javier Torres (ed.), *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁴¹ Francisco Ruiz Noguera, “Residencia en Poley [y sombra, al fondo, del Paraíso]”, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁴² En uno de sus sofismas, Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, *op. cit.*, p. 118, escribe en tal sentido: “La poesía es rama auxiliar de la ramerología”.

la creación poética, se ve privado de disfrutar de experiencias vitales placenteras, incluida la propia experiencia amorosa, de ahí que la poesía le usurpe la existencia⁸⁴³. Como Núñez confesó a García Valdés, “cuando se está escribiendo se está llorando, por no estar en ese momento donde tendrías que estar”⁸⁴⁴. Si, como asegura en uno de sus sofismas, *Escribir es la consecuencia de no haber vivido*⁸⁴⁵, complementariamente, como afirma en otro, *Cantar es llorar en soledad*⁸⁴⁶. Esto justifica que en diversos poemas la poesía se identifique con la muerte en vida, con el fracaso, con la esclavitud, con la falsedad, con la mentira y con “la manifestación clara de una derrota personal”⁸⁴⁷, según el propio vate de Poley. Y es que, como asegura Francisco Javier Torres, “Poesía y Muerte llevan a lo mismo, son ambas lo mismo, igual de destructoras, por eso se identifican las dos. Y las dos están presentes de forma continua, y con total naturalidad, también, en la singular obra de Vicente Núñez”⁸⁴⁸.

Sin embargo, pese a sus intentos de huir de la poesía (“que le quita la vida dándosela” y que “es siempre algo peligroso y acechante, pero a lo que se abraza irremediabilmente cuando aparece, con la pasión del criminal”⁸⁴⁹, como recuerda María Rosal), no logra escapar de ella, pues se sabe predestinado a la misma al sentirse tocado por un don especial. Ese deseo de alejarse de la poesía explica, en parte, el largo período de silencio literario que transcurre entre la publicación de *Los días terrestres* (1957) y *Poemas ancestrales* (1980), así como su dedicación

⁸⁴³ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, op. cit., p. 350, a través de su sofisma “Aprende qué es la vida cuando sepas huir de la literatura”, vuelve a manifestar la idea de que la literatura lo aparta de la vida. Solo cuando se huye de la misma, se puede vivir.

⁸⁴⁴ Vicente Núñez en Olvido García Valdés, “Con Vicente Núñez”, op. cit., p. 48.

⁸⁴⁵ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, op. cit., p. 69.

⁸⁴⁶ *Id.*, p. 395.

⁸⁴⁷ Estas palabras proferidas por Vicente Núñez han sido recogidas por Vicente Tortajada, “El poeta suelto”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 42.

⁸⁴⁸ Francisco Javier Torres, introducción a *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, op. cit., p. 23.

⁸⁴⁹ María Rosal, “Vicente Núñez: paradoja de la ramera”, op. cit., p. 72.

prácticamente exclusiva a los sofismas a partir de la década de los noventa. En una entrevista concedida a Miguel Casado, Vicente Núñez alude a su silencio literario y expone su teoría de la Ramera:

Conseguí liberarme durante veinte años, quizás otros no lo hayan conseguido, liberarme veinte años de esa ramera de la poesía. A mí nunca me ha aportado nada, todo se lo aporté yo a ella. [...] Pero es que para nosotros enmudecer era vivir. [...] Era muy difícil evadirse y huir de la Ramera. Porque la Ramera es que te elige, ahí está lo tremendo [...] Yo no la elegí a ella, yo he huido, pero no he podido. ¿Por qué la llamo de esa forma? Tanto empeño en arrastrar lo puro hacia el contubernio no tiene más que ese nombre, *Ramera*; arrastrar la verdad de la vida, sosegada y arcaica y antigua, hacia el terror y el horror de la literatura, de la sintaxis, me parece que es un latrocinio propio de una señora macabra. Me arrebató de mis lares y de mi patio y de mi oficio, de mis vinos, de mi pureza, me llevó al contubernio de la literatura, al comercio de la palabra⁸⁵⁰.

María Rosal asegura que el escritor de Poley “hablaba de poesía, de La Ramera, como quien no quiere ni oír hablar de ella, pero al mismo tiempo no puede dejar de nombrarla”⁸⁵¹. Son numerosos los poemas que abordan, de forma directa o metapoética, la compleja relación de Núñez con la poesía, entre otros los titulados: LA POESÍA, LIBROS, FRACASO, VUELTA A LA POESÍA, UNA CARTA, FE DE ERRATAS, MISERERE, LA PALABRA, HIMNO Y la EPÍSTOLA III. Paradójicamente, pese a que la poesía se asocia a la muerte porque lo aparta de la vida y del amor como motor de la vida, gracias a la poesía logra trascender sus experiencias vitales y amorosas, así como su concepción misma de la muerte y la poesía. Como observa Elena Barroso, ante la incapacidad del lenguaje, “por sí mismo, de crear universos verdaderos”, el poeta ipagrense intenta “llevar al poema la vida. Esta se identifica

⁸⁵⁰ Vicente Núñez en Miguel Casado, “El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)”, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁵¹ María Rosal, “Vicente Núñez: paradoja de la ramera”, *op. cit.*, p. 71.

con el amor y ambos con la muerte. Proceso circular que termina enlazando poesía y muerte, tal como afirma en *El suicidio de las literaturas*, donde reconoce la condición ficticia de lo real, o real de lo ficticio⁸⁵², en la línea de las últimas tendencias artísticas modernas. Se produce, así, una marcada interrelación de amor, vida, poesía y muerte, los cuatro temas por excelencia del universo poético de Vicente Núñez.

La obsesión por el paso del tiempo, que a veces refleja una clara influencia quevedesca, también es una constante en la obra poética de Núñez y figura en sus diferentes poemarios, desde *Elegía a un amigo muerto* hasta *Rojo y sepia*, su publicación póstuma. No en vano, con frecuencia se abraza a la idea del eterno retorno, a la vuelta al pasado, al punto de partida, al origen, a “aquello que está en vías de volver”, según la cita de Michel Foucault que portica *Poemas ancestrales*. De hecho, sofismas como *En el futuro está siempre el porvenir del pasado* y *Mañana es volver al ayer*⁸⁵³ vienen a confirmar esta idea. Se trata de una concepción cíclica tanto de la vida como del universo. El yo poético se halla convencido “de que el pasado dichoso volverá en días venideros. Hasta entonces, la espera se torna angustiosa”, una continua espera “que supone la esperanza de un futuro consistente en lo mejor del pasado”⁸⁵⁴, al decir de Barberá Pascual. El presente está marcado por la soledad, la ausencia, la pérdida y la tristeza. En cambio, el pasado se asocia a la compañía de la familia y los seres queridos, a la correspondencia amorosa y a la felicidad plena. Ese contraste entre pasado dichoso y presente lamentable justifica el anhelo de regresar a la infancia y a la juventud, esos paraísos perdidos a los que

⁸⁵² Elena Barroso, “Poesía y modernidad: aproximación a la poética de Vicente Núñez”, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁵³ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, *op. cit.*, pp. 106 y 134, respetivamente.

⁸⁵⁴ Noelia Barberá Pascual, “El trastocado porvenir del pasado (Una nota sobre la poesía de Vicente Núñez)”, *op. cit.*, pp. 102 y 105, respetivamente.

hemos hecho referencia anteriormente, que perviven en su memoria y cuyo recuerdo puede reencarnarse en poesía.

La naturaleza es otro de los temas con una presencia recurrente en toda la obra poética de Vicente Núñez. Lejos de ser mero escenario y testigo mudo de los encuentros amorosos, participa como testigo cómplice, confidente o reflejo del estado anímico del sujeto. Con frecuencia, este hablante lírico manifiesta su deseo de fundirse con la naturaleza, pues esta representa la pureza, la plenitud, la armonía, la vida, la esencia del ser. A propósito de la esencia del ser, en sus dos obras más claramente metafísicas, *Epístolas a los ipagrenses* e *Himnos a los árboles*, insertas dentro de la tradición de la lírica meditativa y reflexiva de la literatura occidental, el yo poético emprende una búsqueda desazonada e incansable hacia la esencia del ser, algo que solo es posible en soledad, apartándose del mundanal ruido, viviendo una vida austera en una especie de comunión panteísta con la naturaleza e identificándose con los árboles⁸⁵⁵, seres puros e inocentes, que simbolizan la permanencia frente a la fugacidad, ajenos a la dispersión del ser que caracteriza a los humanos.

Asimismo, hemos de aludir a la importancia que el escritor de Aguilar de la Frontera concedió a la amistad en su poesía. Una buena muestra de ello son su *Elegía a un amigo muerto* y los muchos poemas que dedicó a algunos de sus más fieles y admirados amigos: EXILIO a Ricardo Molina, y TRES POEMAS y CONSEJO a Pablo García Baena, junto al HOMENAJE A JULIO AUMENTE, la ODA A MARIO LÓPEZ, el POEMA CRISTALOGRAFICO A JUAN BERNIER y el CANTO A BERNABÉ, que constituyen exaltados himnos a la amistad, entrañados homenajes y muestras de afecto a personas que formaron parte de su círculo más íntimo como fueron los miembros del

⁸⁵⁵ Uno de sus sofismas, incluido en Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, op. cit., p. 60, reza así: *El regreso a los bosques es una constante del ser.*

grupo *Cántico*, a los que estuvo estrechamente vinculado. Y es que para Vicente Núñez, al igual que para Epicuro, la amistad, “a la que se dio con generosidad y despreocupación”, es “uno de los dones más preciados que puede adornar un alma humana”, como advierte Portela Lopa⁸⁵⁶.

En cuanto a la métrica, Núñez, que huye de cualquier tipo de encorsetamiento, manifiesta una clara preferencia por el verso libre, pues este le ofrece una mayor libertad a la hora de dar rienda suelta a sus sentimientos y reflexiones más profundos. Sus versos fluyen como fluyen sus pensamientos. Por este motivo, el verso libre predomina en su creación poética. El uso del mismo se hace característico en *Elegía a un amigo muerto*, *Poemas ancestrales*, *Ocaso en Poley*, *Epístolas a los ipagrenses*, *Teselas para un mosaico*, *Himnos a los árboles y Rojo y sepia*, aunque en algunos casos este se combina con estrofas distintas, como ocurre, por ejemplo, en *Ocaso en Poley*. La polimetría se convierte en la nota dominante en su poesía. Si bien es cierto que el poeta de Ipagro muestra su predilección por el verso alejandrino, exclusivo en *Los días terrestres*, y por los versos de larga extensión, como ocurre en el grupo *Cántico*, también en su obra se alternan versos de diferente medida (desde bisílabos a versos de más de veinte sílabas). No obstante, junto a los alejandrinos, son los heptasílabos y los endecasílabos, asociados a la lírica culta y habitualmente a los tonos elegíacos, los que se repiten con más frecuencia.

Aparte del verso libre que, como hemos comentado, es el más cultivado, Núñez se decante por el soneto, forma estrófica vinculada a la tradición italianista, en *Sonetos como pueblos*, *La Gorriata* (*plaque* con tres sonetos en endecasílabos y uno en alejandrinos) y en algunas otras composiciones poéticas (HOMENAJE A JULIO

⁸⁵⁶ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, p. 61.

AUMENTE, EXPIRACIÓN, ODA A MARIO LÓPEZ). Asimismo, se decantará en otras composiciones por tipos de estrofas diversas, como coplas, cuartetos, romancillos, romance endecha, romances y otras varias combinaciones del arte menor. La alternancia de estrofas cultas y populares es un rasgo genuino de la poesía de Vicente, caracterizada por su heterogeneidad y versatilidad. Como Guillermo Carnero ha observado acertadamente, “su máquina de trovar es riquísima en registros y admite muy diversas opciones, obediente al gusto de quien desea hacer del verso un elemento activo dotado de eficacia estética propia”⁸⁵⁷. No cabe duda de que era un maestro en el dominio de la técnica del verso.

Con respecto a su estilo, conviene precisar que su obra poética evoluciona paulatinamente hacia una mayor complejidad. *Poemas ancestrales* marca un punto de inflexión; no obstante, serán sus *Sonetos como pueblos* y, sobre todo, las *Epístolas a los ipagrenses* y los *Himnos a los árboles* los poemarios en que el estilo más se eleva y la sintaxis tiende más a una estructura latinizante con abundantes hipérbatos de resonancias barrocas y, particularmente, gongorinas. Estos rasgos sobresalen principalmente en estos dos últimos poemarios, sus libros más logrados, que lo emparentan directamente con algunos de los mejores poetas tanto de la literatura española (Unamuno, Machado, Cernuda) como de la occidental (Hölderlin, Leopardi, Rilke). Como rasgo consustancial al estilo de Núñez hay que destacar la riqueza léxica en la línea mostrada por los poetas de *Cántico*, así como la abundancia de cultismos, herencia directa de su gran maestro Luis de Góngora de quien se declaraba admirador incondicional, que combina magistralmente con palabras coloquiales y con términos relacionados con el campo, con el mundo rural de Aguilar de la Frontera. A menudo, recurre a un léxico preciosista, de tintes

⁸⁵⁷ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, op. cit., p. 133.

modernistas. En toda su trayectoria, el poeta ipagrense se muestra como un gran orfebre de la palabra, seleccionada con cuidado exquisito. El resultado es una obra bella, original y sorprendente, que mezcla con singular naturalidad cultismos y términos populares en un polémico y sugerente diálogo que ramifica los efectos del sentido. A propósito de esa riqueza léxica de la que hacía alarde el poeta de Poley, Francisco Javier Torres sostiene lo siguiente:

Desde el principio ha manifestado Vicente su magnífica intuición lingüística; desde el principio encontramos siempre un léxico riquísimo, deslumbrante, en consonancia, como es sabido, con la solidez en ese aspecto del grupo Cántico, al que perteneció *in pectore* o más. Las palabras para él eran “seres de *su* predilección”, las buscaba incansablemente, se las apropiaba y nos las daba tersas y limpias. [...] Esta preocupación por el lenguaje ha sido, como digo, una constante en toda su obra⁸⁵⁸.

Rasgo asimismo genuino de la poética de Vicente Núñez es el empleo de una adjetivación precisa y sugerente, cromática y sensorial, tendente a la minuciosidad descriptiva de estirpe azoriniana. Hay que destacar igualmente la recurrencia a imágenes muy plásticas, así como a sinécdoques, símiles y metáforas sorprendidas, extraídas con frecuencia de la realidad más inmediata y familiar, que impregnan de belleza sus creaciones; el diestro uso de los encabalgamientos como recurso de engarce versal y, al tiempo, materialización rítmica de las tensiones íntimas que conduce; las frecuentes reiteraciones en forma de aliteraciones, anáforas, paronomasias y paralelismos que, además de reforzar el ritmo y musicalidad, traducen las preocupaciones, las obsesiones y los miedos del sujeto lírico; las contraposiciones, antítesis y oxímoros como trasunto del desasosiego y las zozobras íntimas; las interrogaciones retóricas, que centran la atención y el interés en

⁸⁵⁸ Francisco Javier Torres, “Vicente Núñez, hacia el fondo de las formas”, *op. cit.*, p. 80.

aspectos claves de los poemas; el empleo de figuras patéticas como las exclamaciones y las interjecciones para incrementar la fuerza expresiva y la elevación tonal de la comunicación poética.

Mención aparte merece la importancia de la sensorialidad en toda la poesía de Núñez, salpicada de sinestesias, que constituye un halago para los sentidos. El escritor de Poley es un maestro en el arte de pintar con palabras cualquier tipo de imágenes, sonidos, olores, sabores y texturas con la precisión de un pintor impresionista. Esto justifica que sus poemas sean cuadros, acuarelas, estampas, fotografías, que hacen partícipe al lector de un sinfín de sensaciones visuales, auditivas, olfativas, gustativas y táctiles. Ese deleite en lo sensorial obedece a “un único fin en el pensamiento epicúreo, y es el de la felicidad”⁸⁵⁹, según aprecia Portela Lopa. Pocos poetas como Núñez han sido capaces de captar esa amplia gama de matices, de lograr la sonora musicalidad que rezuman sus versos, y, en definitiva, de crear una obra que hace vibrar y estremecer sensorialmente a sus lectores.

Como hemos ido poniendo de relieve en el análisis de los poemas, en la obra de Vicente Núñez alternan los tonos reflexivos, elegíacos, tristes y melancólicos. La tristeza presente, frente a la felicidad pasada, hace que el sujeto lírico añore y rememore con nostalgia los dichosos instantes que forman parte de la infancia y la juventud, los paraísos perdidos a los que hemos aludido anteriormente, vinculados a la familia, a los amigos, al amor correspondido y a los momentos de plenitud gozosa. La sensación de pérdida, de ausencia y de soledad aflora en muchos segmentos de su trayectoria y alcanzan uno de sus puntos álgidos en el poema *LA CASA VACÍA*, de *Los días terrestres*, que, a juicio de Celia Fernández, “resulta la más contundente

⁸⁵⁹ Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, p. 59.

figuración de la inaccesibilidad de los objetos de deseo (el amor, la vida), de la soledad radical del sujeto y de la muerte. Todo ha sido ya consumado”⁸⁶⁰. Y es que, como apunta Manuel Molina, “si transitamos por la poesía de Vicente Núñez, lo haremos por el dolor del placer huido, que se expresa siempre en pasado, el dolor de la consciencia ante lo efímero, la certeza punzante de las pérdidas irre recuperables”⁸⁶¹.

Ese tono elegíaco y melancólico que impregna su creación poética contrasta con el optimismo, la energía y la vitalidad que rezuman los versos de *Teselas para un mosaico*, condimentados con una buena dosis de resabiada ironía, así como algunos poemas de *Ocaso en Poley* y de *Rojo y sepia*. De cualquier modo, pese al predominio del tono triste, el yo poético se aferra a la vida y al optimismo, y se mantiene fiel a las enseñanzas del filósofo Epicuro, para quien el dolor es signo de vida. Esta concepción epicúrea de la vida explica que, como ha apuntado Antonio Portela Lopa, “en los temas predilectos asome el hedonista que fue Vicente Núñez: la naturaleza, el amor, la amistad, el retiro y el intenso aroma de la vida”⁸⁶².

Otro elemento recurrente en la poesía de Núñez es Aguilar de la Frontera, bajo sus denominaciones romana (la Ipagro de la Bética) y árabe (la Poley del al-Andalus), como epicentro de su creación literaria⁸⁶³. Sobrepuesto a la relación un tanto compleja con su pueblo natal, al que estuvo estrechamente vinculado y del que no se alejó tras su regreso de Madrid en 1959, el poeta reconstruyó en él una especie de espacio mítico, que habitó físicamente y en sus composiciones poéticas.

⁸⁶⁰ Celia Fernández, “La casa vacía”, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁶¹ Manuel Molina González, “Vicente Núñez y la poesía: una lectura”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Espacios y geografías del ser en Vicente Núñez. Textos de las VI Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁶² Antonio Portela Lopa, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁸⁶³ Véase Beatriz Martínez Serrano, “El espacio en el universo poético de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Espacios y geografías del ser en Vicente Núñez. Textos de las VI Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, *op. cit.*, pp. 25-56. En dicho capítulo se incide en la relevancia de Aguilar de la Frontera, Ipagro y Poley en la poesía de Vicente Núñez.

Los días terrestres, *Ocaso en Poley*, *Sonetos como pueblos*, *Epístolas a los ipagrenses*, *Teselas para un mosaico* y *Rojo y sepia* son testigos fieles de esa presencia personal y poética. Como sostiene Leonor María Martínez, “Aguilar de la Frontera, donde Vicente Núñez tenía su atalaya impasible desde la que contemplar y pensar el mundo, [...] es una presencia ubicua en su obra”⁸⁶⁴. Aguilar, Ipagro, Poley, sin cuyo suelo se extraña y extravía, simbolizan el retorno a las raíces, al origen, al pasado glorioso, a los tiempos felices, a la plenitud.

Junto a Aguilar de la Frontera, se diseminan por su obra, como se observa asimismo en los poetas de *Cántico*, otras localidades de la provincia cordobesa (Córdoba capital, Lucena, Cabra, Moriles, Montilla, Monturque, Montalbán, Santaella, Fernán Núñez), así como otros lugares de la geografía andaluza (Ronda, Málaga, Granada) e incluso París (ciudad de la que deja constancia más precisa, tras la estancia pasada en ella, en su inédito diario parisino). Todos estos espacios jugaron un papel importante en la trayectoria vital de Vicente Núñez, de ahí su deseo de perpetuar su recuerdo en la poesía, algo que no le resultó complicado, ya que, según afirma Juan Lamillar: “como para las personas y las situaciones, Vicente tenía un don de síntesis para las ciudades: las atrapaba en una palabra, nos descubría un matiz inesperado, apresaba su arquitectura y su espíritu en una frase breve y luminosa”⁸⁶⁵.

También es un elemento recurrente en su obra poética la tendencia a encabezar sus libros con citas de autores frecuentados de su biblioteca personal: San Agustín en *Elegía a un amigo muerto*, Paul Valéry en *Los días terrestres*, Michel Foucault en *Poemas ancestrales*, Paul Verlaine en *Ocaso en Poley* y Jean Baudrillard en *Epístolas a los ipagrenses*. Esta inclinación se constata asimismo en

⁸⁶⁴ Leonor María Martínez Serrano, “Vicente Núñez, o el ejercicio lúcido de la crítica de arte”, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁶⁵ Juan Lamillar, “Aguilar era una fiesta”, *op. cit.*, p. 44.

la denominación de algunos poemas con títulos de obras de otros escritores como es el caso, por ejemplo, de CEMENTERIO MARINO, basado en Paul Valéry, ARIA TRISTE, inspirado en Juan Ramón Jiménez, y CARTA DE UNA DAMA, versión de *Retrato de una dama (Portrait of a Lady)*, de T. S. Eliot, que a su vez procede de una novela de Henry James que lleva el mismo título. Dichas citas suponen un muestrario personal de autores pertenecientes a distintas tradiciones, con los que declara su relación explícita, al mismo tiempo que marcan pautas de lectura de los libros que introducen y de los poemas que refieren.

Al respecto, como hemos podido apreciar en el capítulo dedicado a las influencias, en la obra de Núñez confluyen escritores de múltiples tradiciones literarias y filosóficas, épocas y nacionalidades. Desde Epicuro y Catulo a Pablo García Baena, pasando por San Agustín, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Luis de Góngora, Quevedo, Bécquer, Rubén Darío, Pablo Neruda, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, García Lorca, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Valéry, Rimbaud, Foucault, Jean Baudrillard, Wordsworth, Coleridge, Byron, Keats, Ezra Pound, Eliot, Hölderlin, Novalis, Rilke, Leopardi, Kavafis, por citar los más frecuentados y representativos. Estas influencias, más allá de la cita literal o la alusión reconocible *prima facie*, están perfectamente asimiladas y personalizadas, de ahí que no siempre resulte fácil la identificación de las mismas. En cualquier caso, la intertextualidad, manifiesta o secreta, sostiene un diálogo constante en la poesía de Núñez, como apunta Antonio Varo:

En Vicente todo poema nos conduce a otro, toda realidad poética a otra más sublime o si se quiere metarreal. Sus poemas nos llevan a él aunque él se esconda, se oculte tras sí mismo, pues Vicente no es un poeta unívoco, una sola voz, sino un poeta diverso, versátil, heterogéneo. Reconcilia la emoción, la

palabra y la realidad, [...] una realidad que contempla, que añora, con la que se apasiona o le resulta distante. [...] Lo que nos muestra es una poética del lenguaje, elevar el lenguaje a la categoría de objeto natural. El lenguaje es su morada y su residencia⁸⁶⁶.

Por otra parte, las referencias en su poesía a otras manifestaciones artísticas, al igual que ocurre tanto en sus sofismas como en sus textos críticos y ensayísticos, constituyen también un elemento recurrente de su poética. Así puede apreciarse en las menciones que hace a la pintura (SERIE CROMÁTICA, poema XIX de *Teselas para un mosaico* y poema II de *Rojo y sepia*), a la arquitectura (PLAZA OCTOGONAL, una de sus composiciones poéticas más logradas, y MEDITACIÓN EN VIANA), a la escultura (AURELIO TENO), al cine (poema XVI de *Rojo y sepia*, dedicado a María Callas, una de sus musas) y a la música (SERIE CROMÁTICA y poemas XVI y XXIII de *Rojo y sepia*), así como en el empleo de términos específicos relacionados con dichas artes. Atención especial merece el soneto LA GORRIATA, que integra en su marco de 14 x 14 (por ser catorce versos alejandrinos), la pintura, la arquitectura, la danza y la propia poesía. Y es que Núñez era un apasionado del arte y del conocimiento en general, como lo testifica la diversidad de obras que alberga su rica biblioteca.

A grandes rasgos, podemos decir que Vicente Núñez atesoraba una vasta erudición, fruto de sus incansables lecturas. Su curiosidad intelectual no conoció límites y ese amplio conocimiento adquirido le proporcionó una epicúrea felicidad. Aparte de ser un extraordinario escritor, según Juana Castro, “era un crítico, un sociólogo, un historiador, un lingüista, un filósofo”⁸⁶⁷; y, a juicio de Luis Antonio de Villena, “era lúcido y sabio y divertido y atrevido, como si fuese ingenuo. Jugaba con

⁸⁶⁶ Antonio Varo Baena, “El espacio literario de Vicente Núñez”, *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), p. 85.

⁸⁶⁷ Juana Castro, “Vicente Núñez: claroscuro de un poeta de raza”, *op. cit.*, p. 34.

la vida, sabiendo que la Vida está por encima de la vida”⁸⁶⁸. Hizo de la poesía su vida y de su vida, un extenso poema, un universo poético dotado de unas señas de identidad propias. Como el propio Vicente reconoció: “en los tejidos del poema hallé parte de mi vida; erróneos o no, a ellos ni quiero ni puedo renunciar. [...] como en Novalis, nuestra poesía nos convierte en poemas. Cada día soy más un poema que un poeta”⁸⁶⁹. Vicente Tortajada ha sido uno de los críticos que ha destacado la excelencia de la poesía de Núñez con juicio oportuno y certero:

La excelencia de la poesía de Vicente era para mí tan inimaginable como dar vida al amor mismo –no a su reflejo–, creando tensas fibras musculares con proteínas sintácticas, el axis de risa y amargura –eléctrico– de una neurona incontrolable y vencedora. Los vestidos, la piel en girones, estandartes de negro, el caliente temblor de la soberbia y la sabiduría y el humor sobre la piel en girones de los versos⁸⁷⁰.

El vate de Poley, en efecto, fue capaz de crear una obra poética heterogénea, variada e integradora, compleja, en permanente diálogo con escritores pertenecientes a ricas y diversas tradiciones literarias y filosóficas, caracterizada por su originalidad, por su inconfundible sello personal y por generar sentidos plurales. Esta pluralidad de sentidos, receptivamente hablando, se aviene con el deseo del propio autor de conceder un lugar privilegiado al lector en el acercamiento a su obra poética, sabedor de que, en esa apasionante tarea de interpretación, de reconstrucción y de reescritura del texto poético, donde entran en juego las experiencias personales y el bagaje cultural de los lectores, se va enriqueciendo esta singular creación artística. En este sentido, viene a cuento recordar, con el matiz que aporta la ironía, el sofisma siguiente: *Cualquier lectura de un texto es*

⁸⁶⁸ Luis Antonio de Villena, “El día en que conocí a Vicente Núñez. Retrato cubista”, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁶⁹ Vicente Núñez, “Poesía y muerte”, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁷⁰ Vicente Tortajada, “El poeta suelto”, *op. cit.*, p. 41.

válida. Excepto la de su autor⁸⁷¹. Quería sugerir con ello “que, si todas las lecturas son posibles, ninguna es mejor que las otras”⁸⁷², según entiende Miguel Casado. De este modo, al decir de Fernando Romo Feito, “cada lectura escribe un nuevo texto”⁸⁷³. En esta intersección, resulta imposible separar al poeta del filósofo y acaso entender al poeta sin el filósofo, pues, como el propio Vicente reconocía en otro de sus sofismas, *La filosofía y la poesía son fronteras de un solo país inconquistable*⁸⁷⁴. En definitiva, además de ser un brillante poeta, era un gran filósofo “que reflexionaba acerca del ser, de sus orígenes y de la esencia; un lingüista que estudiaba el lenguaje y su funcionamiento; un hombre amante de la vida, irónico e histriónico”⁸⁷⁵, según Marina Bianchi. La calidad de su obra poética, impregnada de reflexiones metapoéticas y filosóficas, nos resulta indudable, de ahí que Vicente Núñez haya logrado superar las barreras del tiempo y alcanzar la categoría que corresponde a un clásico de la literatura.

⁸⁷¹ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, op. cit., p. 191.

⁸⁷² Miguel Casado, “Una lectura de los *Sofismas* de Vicente Núñez”, op. cit., p. 7.

⁸⁷³ Fernando Romo Feito, *Hermenéutica, interpretación, literatura*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 227.

⁸⁷⁴ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, op. cit., p. 118.

⁸⁷⁵ Marina Bianchi, “Palabras de Vicente Núñez”, *Quaderni Ibero Americani*, 2 (2012), p. 3.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1. Fuentes primarias

8.1.1. Obras de Vicente Núñez

A) Poesías y sofismas

NÚÑEZ, Vicente, *Elegía a un amigo muerto*, Málaga, Colección A quien conmigo va, 1954.

-----, *Los días terrestres*, Madrid, Rialp, Colección Adonais, 1957.

-----, *Poemas ancestrales (1955-1970)*, prólogo de Pablo García Baena, Sevilla, Calle del Aire, 1980.

-----, *Ocaso en Poley*, César Viguera (ed.), Sevilla, Renacimiento, 1982.

-----, *Cinco epístolas a los ipagrenses*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984.

-----, *Teselas para un mosaico*, Córdoba, Diputación Provincial, 1985.

-----, *Sonetos como pueblos*, Fernán Núñez, Cuadernos de Ulía, 1989.

-----, *Himnos y texto*, Córdoba, Fundación Cultura y Progreso, Colección literaria "Paralelo 38", 1989.

-----, *La Gorriata*, Colección Luz de la atención, Málaga, 1990.

-----, *Rojo y sepia*, prólogo de Antonio Varo, Madrid, Visor, 2007.

-----, *Poesía y sofismas I. Poesía*, Miguel Casado (ed.), Madrid, Visor, 2008.

-----, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, Miguel Casado (ed.), Madrid, Visor, 2010.

B) Recopilaciones antológicas

NÚÑEZ, Vicente, *Antología poética*, Rafael Ballesteros (ed.), Málaga, Colección Puerta del Mar, 1987.

-----, *El fulgor de los días*, Juana Castro (ed.), Córdoba, CajaSur, 2002.

-----, *La cometa*, Málaga, Newman/Poesía, 1989.

-----, *La realidad invisible*, Córdoba, Calambur y Diputación de Córdoba, 2016.

-----, *Mío amor*, edición, selección y prólogo de Vicente Tortajada y epílogo de Juan Lamillar, Sevilla, Renacimiento, 2003.

-----, *Plaza octogonal. Poesía reunida (1951-2002)*, Miguel Casado (ed.), Málaga, Colección "Ciudad del Paraíso", 2007.

-----, *Poemas*, introducción de Miguel Casado, Córdoba, Cuadernos de la posada, 1993.

-----, *Poesía (1954-1990)*, prólogo de Guillermo Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, 1995.

-----, *Sofisma*, Celia Fernández Prieto y Carlos Castilla del Pino (ed.), Sevilla, Renacimiento, 1994.

-----, *Viaje al retorno*, Ángel Luis Vigaray (ed.), prólogo de Miguel Casado, Madrid, Signos, 2000.

8.1.2. Otros autores

ANDRÉS CATENA, Víctor, *Elegía a un amigo*, Granada, 1953.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y declaraciones poéticas*, Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 2000.

CATULO, *Poemas*, edición, traducción y comentario de Ana Pérez Vega y Antonio Ramírez de Verger, Huelva, Fundación El Monte, 2005.

CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

-----, *Ocnos*, Juan Lamillar (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2014.

CRUZ, San Juan de la, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002.

EPICURO, *Obras completas*, José Vara (ed.), Madrid, Cátedra, 2001.

GALA, Antonio, *Poemas de amor*, Pere Gimferrer (ed.), Barcelona, Planeta, 1997.

GARCÍA BAENA, Pablo, *Poesía completa (1940-2008)*, introducción de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2008.

GARCÍA LORCA, Federico, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Andrew A. Anderson (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1988.

-----, *Obras II. Poesía 2*, Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Akal, 1989.

GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, Castalia, 1988.

HERNÁNDEZ, Miguel, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.

-----, *El rayo que no cesa*, José María Balcells (ed.), Madrid, Sial, 2002.

-----, *Poesías completas*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Madrid, Aguilar, 1979.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Cantos*, Antonio Pau (trad. e introd.), Ourense, Linteo, 2010.

-----, *Poesía completa*, Federico Gorbea (trad.), Barcelona, Ediciones 29, 2002.

HORACIO, *Epístola a los Pisones*, Helena Valentí (ed.), Barcelona, BOSCH, Casa Editorial, 1961.

-----, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Baladas de primavera*, Antonio Piedra (ed.) y prólogo de Claribel Alegría, Madrid, Visor, 2008.

-----, *Arias tristes*, Antonio Piedra (ed.) y prólogo de Aurora Luque, Madrid, Visor, 2010.

-----, *La soledad sonora*, Antonio Piedra (ed.) y prólogo de Joan Margarit, Madrid, Visor, 2007.

-----, *Dios deseado y deseante*, en *Poesía escogida VI (1942-1954)*, Antonio Piedra (ed.) y prólogo de Benjamín Prado, Madrid, Visor, 2009.

-----, *Una colina meridiana*, en *Poesía escogida VI (1942-1954)*, Antonio Piedra (ed.) y prólogo de Benjamín Prado, Madrid, Visor, 2009.

La Biblia, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972.

LEÓN, Fray Luis de, *Poesía completa*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1990.

LEOPARDI, Giacomo, *Cantos*, M^a de las Nieves Muñiz Muñiz (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 1998.

-----, *Poesías*, Miguel Romero Martínez (trad.) y Gabriele Morelli (introd.), Sevilla, Renacimiento, 2013.

MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla*, Geoffrey Ribbans (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.

-----, *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1995.

MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, María Morrás (ed.), Madrid, Castalia, 2003.

MARCIAL, *Epigramas completos*, Dulce Estefanía (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 1991.

NERUDA, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Gabriela Morelli (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.

OVIDIO NASÓN, Publio, *Amores. Arte de amar*, Madrid, Cátedra, 1993.

-----, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1995.

Poesía de Cancionero, Álvaro Alonso (ed.), Madrid, Cátedra, 1995

PROPERCIO, *Elegías*, introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez Verger, Madrid, Gredos, 1989.

QUEVEDO, Francisco de, *Antología poética*, José María Pozuelo Yvancos (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

RILKE, Rainer Maria, *El libro de horas*, Federico Bermúdez-Cañete (ed.), Madrid, Hiperión, 2007.

-----, *Elegías de Duino*, Jenaro Talens (ed.), Madrid, Hiperión, 1999.

-----, *Las elegías del Duino*, Otto Dörr (ed.), Madrid, Visor, 2002.

-----, *Nuevos poemas*, Federico Bermúdez-Cañete (ed.), Madrid, Hiperión, 1991.

-----, *Poesía*, Jordi Llovet (ed.) y José María Valverde (trad.), Castellón, Ellagos, 2007.

TORRE, Esteban, *33 poemas simbolistas*, Madrid, Visor, 1995.

VEGA, Lope de, *Poesía (antología)*, Miguel García Posada (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

8.2. Fuentes secundarias

AAVV, *“Dime que te quiero” (Homenaje a Vicente Núñez)*, proemio de Antonio Perea Torres, Córdoba, Ateneo de Córdoba, 2004.

AGUILERA BAENA, Rafael, "Perfumes: hacia una interpretación de los dibujos de Vicente Núñez", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, crítico de arte y literatura. Textos de las III Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2014, pp. 47-61.

ALBADALEJO, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.

ALBÁS Y DE LANGA, Antonio Luis, "Naturaleza muerta", *Renacimiento*, 43-44 (2004), p. 57.

-----, "Tres dibujos de Vicente Núñez", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), pp. 11-15.

ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978.

ANDRÉS GALLEGO, José, *España en el siglo XX (1900-1978)*, Madrid, Anaya, Biblioteca Iberoamericana, 1988.

ASENSI, Alfredo, "La cultura andaluza despide a Vicente Núñez", *El Día de Córdoba*, 24 de junio de 2002, pp. 2-3.

ATOCHÉ NAVARRO, Aurora, "Cántico, una hermosa historia que no cesa", presentación a Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coord.), *Cántico. Hojas de poesía*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba. Delegación de Córdoba y Fundación CajaSur, 2007, p. XV.

AUMENTE, Carmen, "La Diputación publica las obras completas del poeta cordobés Vicente Núñez", *Córdoba*, 5 de noviembre de 1988, p. 20.

BALLESTEROS, Rafael, "Notas a la poesía de Vicente Núñez", en Vicente Núñez, *Antología poética*, Málaga, Colección Puerta del Mar, 1987, pp. 9-17.

BALMASEDA MAESTU, Enrique, *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992.

BARBERÁ PASCUAL, Noelia, “Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 73-92.

-----, “Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 86-90.

-----, “El trastocado porvenir del pasado (Una nota sobre la poesía de Vicente Núñez)”, *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), pp. 102-106.

BARROSO, Elena, “Poesía y modernidad: aproximación a la poética de Vicente Núñez”, *Bazar*, 2 (1995), pp. 7-15.

BEJARANO, Francisco, “Recuerdo de Vicente Núñez”, *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), pp. 52-53.

BIANCHI, Marina, “El silencio de la palabra en Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, poeta y filósofo universal. Textos de las II Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2013, pp. 35-56.

-----, “Vicente Núñez: un poeta exigente”, *Nueva Grecia*, 2 (2013), pp. 39-43.

-----, “Palabras de Vicente Núñez”, *Quaderni Ibero Americani*, 2 (2012), p. 3.

-----, *Vicente Núñez: parole come armi*, Barcelona, Smasher, 2011.

BROWN, Gerald G., “La literatura posterior a la guerra civil”, en R. O. Jones (dir.), *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 217-218.

CALVO POYATO, Carmen, “Lo que adorna el universo: el pensamiento de Vicente Núñez sobre lo femenino”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Lo femenino en el universo literario de Vicente Núñez. Textos de las V Jornadas*

científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2018, pp. 11-27.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.

CANO, José Luis, *Historia y poesía*, Barcelona, Anthropos, 1992.

-----, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.

-----, “Los años irreparables de Rafael Montesinos”, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, pp. 127-131.

CANO AGUILAR, Rafael, *Introducción al análisis filológico*, Madrid, Castalia, 2000.

CARNERO, Guillermo, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, 2009.

-----, “Significado de *Cántico* en los años 40, 70 y 90”, en Celia Fernández y Joaquín Roses (ed.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, 2003, pp. 29-38.

-----, “Vicente Núñez o el reino de este mundo”, prólogo a Vicente Núñez, *Poesía (1954-1990)*, Córdoba, Diputación Provincial, 1995, pp. 7-14.

CASADO, Miguel, “Los sofismas de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, patrimonio vivo de Aguilar de la Frontera. Textos de las I Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2012, pp. 29-57.

-----, “Plaza octogonal: notas para una lectura pendiente”, *Duende*. Suplemento virtual de *Quaderni Ibero Americani*, 2 (2012), pp. 17-19.

-----, "Una lectura de los *Sofismas* de Vicente Núñez", en Vicente Núñez, *Poesía y sofismas II. Sofismas*, Madrid, Visor, 2010.

-----, "Sobre la poesía de Vicente Núñez", introducción a Vicente Núñez, *Poesía y sofismas I, Poesía*, Madrid, Visor, 2008, pp. 7-26.

-----, *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004.

-----, "Deriva: sintaxis del deseo", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004, pp. 47-65.

-----, "El castillo de arena (entrevista con Vicente Núñez)", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004, pp. 79-80.

-----, "Exilio en Poley", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004, pp. 23-28.

-----, "La intensidad y el fracaso", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004, pp. 41-46.

-----, "La persistencia del perfume", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004, pp. 11-21.

-----, "Poética del exceso", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004, pp. 37-40.

-----, "Tres notas sobre los sofismas de Vicente Núñez", en *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004, pp. 81-95.

-----, "Versos de púrpura extranjera", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 58-64.

-----, "Deriva: sintaxis del deseo", *Bazar*, 2 (1995), pp. 27-35.

-----, "Una poética del fracaso", en Vicente Núñez, *Poemas*, Córdoba, Cuadernos de la posada, 1993, pp. 13-14.

CASADO, Miguel, MESTRE, Juan Carlos y ROBÉS, José Antonio, *Vicente Núñez: la realidad invisible*, Córdoba, Calambur y Diputación de Córdoba, 2016.

CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2009.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, "Vicente Núñez: una semblanza", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 24-30.

-----, "Vicente y su invento", *Bazar*, 2 (1995), pp. 16-17.

CASTRO, Juana, "De repente, la vida", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 94-103.

-----, "Vicente Núñez: claroscuro de un poeta de raza", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 33-35.

-----, presentación a Vicente Núñez, *El fulgor de los días*, Córdoba, CajaSur, 2002, pp. 5-7.

CARZORLA SÁNCHEZ, Antonio, *Miedo y progreso: los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*, Madrid, Alianza, 2016.

-----, *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista, 1938-1953*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

CHICA, Francisco, "De la norma y sus desviaciones: la ciudad en llamas de Vicente Núñez", *Bazar*, 2 (1995), pp. 18-26.

CLEMENTSON, Carlos, "Poesía cordobesa de posguerra", en Rafael Bonilla Cerezo (ed.), *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2011, pp. 13-29.

DEBICKI, Andrew P., *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.

DÍAZ PÉREZ, Eva, "Muere Vicente Núñez, el poeta exquisito", *El Mundo*, 23 de junio de 2002, p. A14.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.

DUQUE, Aquilino, "Vicente Núñez, poeta y espectáculo", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 20-21.

EGIDO, Aurora, "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.

ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, "La proyección del Simbolismo en el ámbito hispánico (Apuntes sobre su asimilación en la poesía modernista)", en *La poesía simbolista. Antología bilingüe*, Córdoba, HIKMA, 2004, pp. 211-219.

-----, "Pablo García Baena: Córdoba", en Peter Fröhlicher, Georges Güntert, Rita Catrina Imboden, Itziar López Guil (eds.), *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 475-490.

-----, "Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII", en Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996, pp. 261-292.

-----, "El significado de las formas en *San Manuel Bueno, mártir*", *Stvdia Zamoensia. Philologica* VIII (1987), pp. 83-95.

ÉTIENVRE, Jean Pierre (ed.), *Les quatre éléments dans les littératures d'Espagne (XVIe. et XVIIe. siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV-Sorbonne, 2004.

FERNÁNDEZ, Luis M., "Vicente Núñez deleitó en un recital de poemas místicos de Santa Teresa", *Córdoba*, 31 de enero de 1985, p. 16.

-----, "El poeta Vicente Núñez será nombrado hijo predilecto", *Córdoba*, 24 de octubre de 1984, p. 21.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, "Un lugar de vida y escritura llamado Vicente Núñez", *Campo de Agramante*, 20 (2014), pp. 91-102.

-----, "Sobre la discontinuidad en la obra de Vicente Núñez", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, patrimonio vivo de Aguilar de la Frontera. Textos de las I Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2012, pp. 15-27.

-----, "La casa vacía", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 105-114.

-----, "Prólogo" a *Vicente Núñez oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 9-11.

-----, "Aquellas hojas de poesía a 6 pesetas", *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, 2003, pp. 9-11.

----- y Carlos CASTILLA DEL PINO, Carlos, introducción a Vicente Núñez, *Sofisma*, Sevilla, Renacimiento, 1994, p. 10.

----- y Joaquín ROSES (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Actas del seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2003.

FERRI COLL, José María, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Alicante, 1995.

GAHETE, Manuel, "El poeta llega a Fuenteobejuna", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), pp. 39-42.

GARCÍA, Alejandro V., "Poeta en el paraíso", *El País*, 11 de septiembre de 1988.

GARCÍA BAENA, Pablo, "Nacimiento de Cántico", en Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcobilla (coord.), *Cántico. Hojas de poesía*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba. Delegación de Córdoba y Fundación CajaSur, 2007, pp. XVII-XVIII.

-----, "Prosas de Vicente Núñez", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 15-17.

-----, prólogo a Vicente Núñez, *Poemas ancestrales (1955-1970)*, Sevilla, Calle del Aire, 1980, pp. 7-10.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de 1935 a 1975, I, De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1992.

-----, *La poesía española de 1935 a 1975, II, De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid, Cátedra, 1987.

GARCÍA MANZANO, Juan Manuel, "Vicente Núñez: notas biográficas", *Bazar*, 2 (1995), pp. 96-103.

-----, "Notas bio-bibliográficas", en Vicente Núñez, *Antología poética*, Rafael Ballesteros (ed.), Málaga, Colección Puerta de Mar, 1987, pp. 123-133.

GARCÍA VALDÉS, Olvido, "Con Vicente Núñez", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 47-56.

GARRIDO MORAGA, Antonio, "Naturaleza representada como perspectiva universal en los *Himnos*", *Bazar*, 2 (1995), pp. 76-83.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989.

GÓMEZ, Mar, "La muerte de Núñez deja un vacío en la cultura", *El Día de Córdoba*, 23 de junio de 2002, pp. 56-57.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, "Felizmente romano: Vicente Núñez", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2016, pp. 13-40.

-----, "Eros, latín y heterodoxia", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 81-85.

-----, introducción a Publio Ovidio Nasón, *Amores. Arte de amar*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 7-111.

GONZÁLEZ LANDA, M^a del Carmen, *Estudio del "Cancionero y romancero de ausencias" de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1992.

GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, en José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, vol. 8, Barcelona, Crítica, 2014.

GURMÉNDEZ, Carlos, "Sofismas, de Vicente Núñez", *Bazar*, 2 (1995), pp. 92-95.

HEFFERMAN, J. A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, 2004.

ISER, Wolfgang, "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 215-243.

JAUSS, Hans Robert, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59-85.

JIMÉNEZ-CLAVERÍA, Luis, "La poética de la comunicación", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez oralista, poeta, sofista. Actas del congreso nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 115-121.

JURADO CABAÑES, Isabel, "Vicente Núñez: recuerdos en el tiempo y aproximación a sus dibujos", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez: crítico de arte y literatura. Textos de las III Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2014, pp. 39-45.

LAMILLAR, Juan, "Las sílabas del mundo", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 122-129.

-----, "Aguilar era una fiesta", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 44-46.

-----, "Divagaciones sobre Cántico", *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, Sevilla, Renacimiento, 2000, pp. 55-58.

-----, *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, Sevilla, Renacimiento, 2000.

-----, "El desorden del canto", *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, Sevilla, Renacimiento, 2000, pp. 79-82.

-----, "Palabras en el premio Vicente Núñez", *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, Sevilla, Renacimiento, 2000.

-----, "Una impostura exquisita: la poesía de Vicente Núñez", *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, Sevilla, Renacimiento, 2000.

-----, "La impostura exquisita de Núñez", *Córdoba*, 24 de octubre de 1985, p. 22.

LARA RALLO, Carmen, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Anejo 63 de *Analecta Malacitana*, 2006.

LIÉBANA, Ginés, "Humor de fondo", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 18-19.

LINARES, Abelardo, prólogo a Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coord.), *Cántico. Hojas de poesía*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba. Delegación de Córdoba y Fundación CajaSur, 2007, pp. XXI-XXVII.

LITVAK, Lily, "Las flores en el modernismo hispanoamericano", *Creneida*, 1 (2013), pp. 134-159.

LÓPEZ BUENO, Begoña, "El canon epistolar y su variabilidad", en Begoña López Bueno (ed.), *La epístola*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 11-26.

-----, "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género", en Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996, pp. 133-166.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación", en Begoña López Bueno (ed.), *La epístola*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 27-60.

LÓPEZ CASTRO, Armando, *Poetas españoles del siglo XX*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996.

LUQUE, Aurora, prólogo a Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes*, Madrid, Visor, 2010, pp. 7-21.

LUQUE REYES, Rosa, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, Sevilla, Alfar, 2011.

-----, "La voz a sí debida. Vicente Núñez, el poeta que hizo de su vida la mejor obra", *Córdoba*, 24 de abril de 1994, pp. 5-6.

M. L., "Dos nuevos libros presentados ayer en el Palacio de Viana", *Nuevo Diario de Córdoba*, 7 de mayo de 1989, p. 6.

M. R. V., "Madrid se vuelca en el homenaje a Vicente Núñez", *Córdoba*, 30 de noviembre de 2000, p. 78.

MAINER, José Carlos, "La vida cultural (1939-1980)", en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, al cuidado de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 5-6.

MARGARIT, Joan, prólogo a Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora*, Madrid, Visor, 2007, pp. 7-28.

MARTÍN PUYA, Ana Isabel y MORENO DÍAZ, María del Carmen, *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013.

MARTÍNEZ, Jesús A. (coord.), *Historia de España siglo XX 1939-1996*, Madrid, Cátedra, 2003.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, "Himnos a los árboles", *ABC*, 30 de septiembre de 1989, p. 6.

-----, "Antología poética", *ABC*, 14 de noviembre de 1987, p. 8.

MARTÍNEZ SERRANO, Beatriz, "El espacio en el universo poético de Vicente Núñez", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Espacios y geografías del ser en Vicente Núñez. Textos de las VI Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2018, pp. 25-56.

-----, "Lo femenino universal en Vicente Núñez: T. S. Eliot y "Carta de una dama"", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Lo femenino en el universo literario de Vicente Núñez. Textos de las V Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2018, pp. 67-73.

-----, "Vicente Núñez, o el ejercicio lúcido de la crítica de arte", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, crítico de arte y literatura. Textos de las III Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2014, pp. 63-86.

-----, "El sentido de la alteridad en Vicente Núñez", *Nueva Grecia*, 2 (2013), pp. 44-46.

MARTOS PÉREZ, María D., *Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2008.

MAURER, Karl, "Formas de leer", en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 245-280.

MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.

MESTRE, Juan Carlos, "Poeta es el que se borra", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 131-134.

MOLINA, Ricardo, "Magia y poesía en Vicente Núñez", *Córdoba*, 24 de octubre de 1985, p. 19.

MOLINA GONZÁLEZ, Manuel, "Vicente Núñez y la poesía: una lectura", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Espacios y geografías del ser en Vicente*

Núñez. *Textos de las VI Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2018, pp. 57-70.

MORA, Vicente Luis, "Poéticas fragmentarias de Vicente Núñez", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 135-143.

MORELLI, Gabriele, introducción a Giacomo Leopardi, *Poesías*, Miguel Romero Martínez (trad.) y Gabriele Morelli (introd.), Sevilla, Renacimiento, 2013, pp. 7-104.

MORENO AYORA, Antonio, "En su ausencia, presente", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), pp. 74-75.

MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

MOYA, Francisca y PUCHE, Carmen, introducción a Propertio, *Elegías*, ed. Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 7-102.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995.

NÚÑEZ, Vicente, *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, Francisco Javier Torres (ed.), Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2003.

NÚÑEZ RIVERA, J. Valentín, "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento", en Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996, pp. 167-213.

ORTIZ, Fernando, "Un personaje de fábula en su adorada Poley", *Córdoba*, 24 de octubre de 1985, p. 21.

-----, *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Calle del Aire, 1981.

OTERO, Luis Enrique, "El ingreso de España en la Comunidad Europea. La apuesta definitiva por la modernización de la economía española (1986-1996)", en

Jesús A. Martínez (coord.), *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 386.

PALACIOS, José Manuel, “Vicente Núñez inaugura un instituto que lleva su nombre”, *Córdoba*, 18 de noviembre de 1989, p. 13.

PALOMO, M^a del Pilar, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

PAULINO AYUSO, José, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983.

PÉREZ ESTRADA, Rafael, “El oralista (Vicente Núñez)”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 22-27.

POETA, Salvatore, *La elegía funeral española. Aproximación a la ‘función’ del género y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

PORTELA LOPA, Antonio, “Vicente Núñez, un andaluz epicúreo”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2016, pp. 41-65.

-----, “El mito irradiado. El cine y su espectador en la obra de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, poeta y filósofo universal. Textos de las II Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2013, pp. 57-74.

PRIETO, Jesús, “Muere en Aguilar Vicente Núñez, Premio Nacional de Poesía y descubridor de Cernuda”, *ABC*, 23 de junio de 2002, p. 46.

PUJANTE, David, *Manual de retórica*, Madrid, Castalia, 2003.

PULIDO MUÑOZ, Francisco, presentación a Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coord.), *Cántico. Hojas de poesía*, Córdoba,

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba. Delegación de Córdoba y Fundación CajaSur, 2007, p. XIII.

QUILES, J. A., "Vicente Núñez, entre candilejas", *La Campiña Alta*, 15 de marzo de 1989, p. X.

R. R., "El Ateneo reconoce la labor creativa y personal del poeta Vicente Núñez", *ABC*, 3 de mayo de 2002, p. 40.

Redacción del *Córdoba*, "Promueven crear en Aguilar la fundación Vicente Núñez", *Córdoba*, 28 de mayo de 2002, p. 61.

-----, "Vicente Núñez inaugura el Ateneo Universitario", *Córdoba*, 7 de octubre de 1987, p. 24.

RICHARS, Michael, *Un tiempo de silencio. La Guerra Civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1939-1945*, Barcelona, Crítica, 1999.

RICO, José Manuel, "La epístola poética como cauce de las ideas literarias", en Begoña López Bueno (ed.), *La epístola*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 395-423.

RIVERS, Elias L., "The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature", *Hispanic Review*, XII (1954), pp. 175-194.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio, "El poeta Vicente Núñez fallece en Aguilar tras una larga enfermedad", *Córdoba*, 23 de junio de 2002, p. 59.

-----, "Ocaso en Poley veinte años después", *Córdoba*, 23 de junio de 2002, p. 61.

-----, "El filósofo de Ipagro", *Córdoba*, "Cuadernos del Sur", 16 de febrero de 1995.

-----, "El Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera homenajea a Vicente Núñez", *Córdoba*, 29 de enero de 1989, p. 7.

-----, "La poesía como constancia, y la literatura como un alumbramiento", *Córdoba*, 24 de octubre de 1985, p. 20.

-----, "La poesía de Vicente Núñez es una obra de amor apasionado", en *La sociedad secreta de los poetas: estéticas diferenciales de la poesía española contemporánea*, Barcelona, Carena, 2017, pp. 455-460.

ROMERO BAREA, José de María, "Vicente Núñez: la otredad ubicua", *Feria Real*, Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera, 2016, p. 40.

ROMO FEITO, Fernando, *Hermenéutica, interpretación, literatura*, Barcelona, Anthropos, 2007.

ROMOJARO, Rosa, "Fundamentos simbólicos en la poesía de Manuel Altolaguirre", en *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 373-384.

ROSAL NADALES, María, "Con la fuerza que pudo vencer a la Ramera", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Lo femenino en el universo literario de Vicente Núñez. Textos de las V Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2018, pp. 29-41.

-----, "Vicente Núñez: paradoja de la ramera", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 70-77.

ROSES, Joaquín, "Cántico: el ángel de la poesía", en Celia Fernández y Joaquín Roses (ed.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, 2003, pp. 13-17.

ROSSETTI, Ana, "La emoción a ti debida", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 30-32.

ROSSO, María, "En el jardín de Manuel Altolaguirre", *Creneida*, 1 (2013), pp. 160-178.

ROTHER, Arnold, "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea", en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 13-27.

RUBIO, Fanny, "Las revistas contemporáneas (Homenaje a la revista *Cántico*)", *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, 2003, pp. 55-64.

-----, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, "Los símbolos modernistas", en *Rubén Darío*, Madrid, Síntesis, 2002.

RUIZ NOGUERA, Francisco, "Vicente Núñez y la revista *Caracola*: los comienzos del poeta", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, poeta y filósofo universal. Textos de las II Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2013, pp. 13-34.

-----, "Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 144-153.

-----, "Residencia en Poley [*y sombra, al fondo, del Paraíso*]", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 65-69.

-----, "La poesía de Vicente Núñez", *Córdoba*, "Cuadernos del Sur", 16 de noviembre de 1995, p. 34.

RUIZ PÉREZ, Pedro, "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía", en Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996, pp. 317-368.

SANZ VILLANUEVA, Santos, en Francisco Rico (dir.), *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1985.

SENABRE, Ricardo, *Claves de la poesía contemporánea (de Bécquer a Brines)*, Salamanca, Ediciones Almar, 1999.

SIERRA, José, "Aguilar despide al poeta Vicente Núñez de forma sencilla y emotiva", *Córdoba*, 24 de junio de 2002, p. 53.

-----, "Vicente Núñez lee sus versos en Aguilar", *Córdoba*, 28/4/2002, p. 64.

STIERLE, Karlheinz, "¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?", en P. Bürger [et al.], *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 87-143.

TORRES, Francisco Javier, "Crítica y clínica en Vicente Núñez (diagnóstico reservado)", en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, crítico de arte y literatura. Textos de las III Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2014, pp. 17-37.

-----, "Itinerarios de Vicente Núñez", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 155-163.

-----, "Vicente Núñez, hacia el fondo de las formas", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 78-80.

-----, "El gran sí", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), pp. 99-101.

-----, "El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez", *Bazar*, 2 (1995), pp. 36-43.

TORRES, Rosa, presentación a Miguel Álvarez Bernal, Antonia Osorno y Diego Ruiz Alcubilla (coord.), *Cántico. Hojas de poesía*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba. Delegación de Córdoba y Fundación CajaSur, 2007, p. XI.

TORTAJADA, Vicente, "El poeta suelto", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 41-43.

VALENZUELA, Alfredo, “Un lenguaje hecho añicos, qué maravilla”, *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 9-14.

VALLECILLO, Miguel R., “Cultura concede a Vicente Núñez el premio Góngora de las Letras”, *Córdoba*, 26 de junio de 2002, p. 60.

VALVERDE CANDIL, Mercedes, “Vicente Núñez: dibujos”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 167-182.

VARO BAENA, Antonio, “Una interpretación sartriana de los *Himnos a los árboles* de Vicente Núñez”, en Leonor María Martínez Serrano (ed.), *Espacios y geografías del ser en Vicente Núñez. Textos de las VI Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Montilla, Fundación Vicente Núñez, 2018, pp. 11-23.

-----, *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina, 2013.

-----, “El espacio vital y literario de Vicente Núñez”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina, 2013, pp. 13-38.

-----, “Epílogo (una mirada personal)”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina, 2013, pp. 77-83.

-----, “Homenaje a Vicente Núñez”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina, 2013, pp. 55-67.

-----, “Proemio del libro *Rojo y sepia*”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina, 2013, pp. 39-46.

-----, “Vicente Núñez”, en *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina, 2013, pp. 73-76.

-----, prólogo a Vicente Núñez, *Rojo y sepia*, Madrid, Visor, 2007, pp. 7-13.

-----, "El espacio literario de Vicente Núñez", *Ánfora Nova*, 55-56 (2003), pp. 82-86.

VILLENA, Luis Antonio de, "Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural", en Celia Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 33-45.

-----, introducción a Pablo García Baena, *Poesía completa (1940-2008)*, Madrid, Visor, 2008, pp. 7-35.

----- (ed.), *El fervor y la melancolía. Los poetas de "Cántico" y su trayectoria*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

-----, "El día en que conocí a Vicente Núñez. Retrato cubista", *Renacimiento*, 43-44 (2004), pp. 36-40.

-----, "Teatral y lúcido", *El Mundo*, 24/6/2002, p. 6.

VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971.

VRANICH, S. B. (ed.), *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro. Antología*, Esquíó, El Ferrol, 1981.

YNDURÁIN, Domingo, *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1981.

ANEXO

Transcripción de la entrevista realizada a Vicenta Márquez Núñez en El Tuta

(8 de septiembre de 2017)

Beatriz Martínez Serrano: ¿Quién es el amigo que inspira su *Elegía a un amigo muerto*?

Vicenta Márquez Núñez: No tenemos datos, porque todos sus amigos de aquella época ya no están.

BMS: ¿Conoció a Víctor Andrés Catena?

VMN: Sí.

BMS: ¿Quién era Carmen Soto, a la que se hace referencia en algunos poemas?

VMN: Carmen Soto entró a trabajar en mi casa con doce años para cuidarlo a él. Entró de tata y fue tal el vínculo familiar que se creó, que hasta su muerte se quedó allí. Hay varias anécdotas de mi tío, porque mi tío era muy travieso de pequeño. Y era tan travieso, tan travieso, y tan nervioso, tan nervioso, que sus padres lo llevaron al psiquiatra porque no podían con él. Y entonces le dijo el psiquiatra: “pues usted no se preocupe, porque su hijo es listísimo”. Y a la pobre de Carmen Soto, como la quería también muchísimo, claro está, le dedicó un poema y le jugó de pequeño muy malas pasadas. Una de ellas, por ejemplo, que se tiró a una fuente en Málaga. No sé en qué lugar precisamente, en qué calle. Y tuvo ella que llevarlo en brazos, y ya era casi medio mocito. Y tal era el cariño y el vínculo, que recuerdo que ella esperaba a mi tío Vicente, como su tata, hasta la hora a la que viniese a cenar. Si venía a las doce, a las una, a las dos... Ella estaba allí, impertérrita en la cocina, en su cocina, con su delantal de cuadros, que todavía conservamos, esperando que

llegara su niño, su niño ya... para hacerle la tortilla francesa, que era lo que le gustaba a mi tío, o una sopa, que es lo que solía cenar, y ahí esperaba ella.

Mis abuelos se fueron a Málaga. Tenían una fábrica de jabón y aquello sucumbió en el intento. Una serie de problemas familiares y se fueron a vivir a Málaga, y tuvieron una tienda de mercería que en aquella época era muy reconocida. Tenía tres o cuatro trabajadores, en fin..., estaba muy bien. Ellos vivían en la plaza del Obispo. Alquilaban un piso y allí estuvieron viviendo bastante tiempo hasta que murió mi abuela. Y se vino para Aguilar porque mi madre se casó con mi padre. Mi madre se vino a Aguilar y, en el momento en que murió mi abuela, pues la familia mi padre la amplió. Vino mi madre, se vino la Carmen, se vino mi tío Vicente y se vino mi abuelo, es decir, que en la casa, en vez de dos, entraron cinco, y hasta la muerte. Desde el momento en que regresa, en calle Vicente Núñez 14, Gutiérrez Cámara, como le llamaban.

BMS: ¿Qué representaba para Vicente Núñez su madre?

VMN: Una maternidad y una complicidad, como mujer, como madre, como amiga, como protectora, como vigilante, como todo. Porque ten en cuenta que también mi tío sufrió muchísimo porque entre comillas lo obligó su padre a estudiar Derecho y eso para él también era algo que él llevaba muy mal. Entonces hubo muchos aspavientos con su padre respecto a ese tema. Los libros que si se los iba a quemar, que poetas hay muchísimos, que en eso no se triunfa, que en fin... lo normal que pasa con los padres, que te quieren encauzar en algo concreto, vía a tener un futuro. Y como poeta, pues la verdad es que eso no da de comer. Eso está claro. Entonces su madre era pues para ello. Y a raíz de morir mi abuela Vicenta, fue mi madre la que asumió totalmente ese papel. Mi abuelo de Valladolid era verdad que, como castellano, no llevaba tan bien las letras. Luego mi tío también era una

persona bohemia, una persona que pensaba no todo materialmente como se suele decir. Tenía otros esquemas desde joven ya muy determinados, que eso, quieras o no quieras, te enfrenta no simplemente a su padre, sino al mundo.

BMS: ¿Qué tipo de relación mantenía Vicente Núñez con Carmen Romero, con Cristina Romero y con Concha Lagos?

VMN: Yo creo que Concha Lagos era una persona pudiente que acogía a poetas en su casa de Madrid y allí se veían, hablaban... Carmen Romero empezó a leer a Vicente Núñez y se enamoró de la poesía de Vicente Núñez, no como en otras revistas se ha comentado. Y, a raíz de ahí, pues vino a visitarlo y fue ya un comienzo de una gran amistad. Y Cristina Romero creo que incluso más. Llegaron a extremos. Llegó hasta el extremo. Era adoración. La verdad es que era adoración. Todo el que se acercaba a él irradiaba como una luz tan especial que lo acogía y lo abrazaba y, si él no quería, ya no salías de esa luz. Era un poder de atracción tremendo.

BMS: ¿Quiénes eran los verdaderos amigos de Vicente Núñez?

VMN: Los verdaderos amigos de Vicente Núñez, entre comillas y con mayúsculas, eran Pablo García Baena, Carlos Castilla del Pino y Carmen Calvo. Carmen Calvo es una incondicional desde que lo conoció y, tengo que decirlo también, desde que es Presidenta de la Fundación. El apoyo incondicional es incomparable. Es una hermana. Miguel Casado y Celia Fernández también. Y Olvido García Valdés por lo que respecta a Miguel y Miguel por lo que respecta a Olvido.

BMS: El amor ocupa un lugar fundamental en toda la obra poética de Vicente Núñez y es uno de sus temas recurrentes que aborda con más frecuencia. ¿Quién fue o quiénes fueron los grandes amores de Vicente que pudieron inspirar esas bellas composiciones poéticas?

VMN: Yo no te puedo decir a ti si te refieres a si él tuvo una mujer especial. Él tuvo novia, una novieta que hay unas fotografías muy bonitas de ella, pero aquello no prosperó. Y que yo recuerde no tengo conocimiento de una persona en concreto que él estuviese enamorado, pero sí la feminidad y la mujer ocupa un lugar muy importante en la poesía de mi tío. Entonces todas sus amigas digamos que eran todas sus enamoradas: Carmen Romero, Cristina Romero, Carmen Calvo... Se hacían pareja entre comillas. Desde el punto de vista estético, ellas pudieron inspirarlo.

BMS: ¿Qué personajes célebres visitaron a Vicente Núñez?

VMN: Carmen Romero. Sí te puedo decir que aquí en la taberna de El Tuta existe un libro que lo tiene el dueño donde están recogidas todas las personalidades que han pasado por aquí: Antonio Gala, por ejemplo, Tico Medina [...]

El primer contacto que tiene con el mundo literario y la poesía es a través de mi tío, el hermano de mi abuela Vicenta, Paco Casado López, que le descubrió el mundo y ahí empezó todo, porque mi tío ha sido prácticamente autodidacta.

BMS: ¿Y con qué edad surgió esa pasión por la poesía?

VMN: Pues yo no sé cuántos años tendría cuando escribió *Elegía a un amigo muerto*, pero yo creo que tendría unos veintitantos.

BMS: Aparte de con Cernuda, Prados, Vicente Aleixandre y Sebastián Kerr, ¿hubo algún escritor o escritora de reconocido prestigio con el que mantuviese algún tipo de intercambio epistolar?

VMN: Sí, pero no de tanto peso. Hay cuatro cajas que hay en casa de unas cinco mil cartas aproximadamente que están clasificadas, por cierto, por años y donde aparecen todas las personas que le han escrito a él, pero, claro, son actuales, por ejemplo: Juan Carlos Mestre, Nicolás Ramos, en fin, Rafael Pérez Estrada, que es

muy importante, Rafael Ballesteros, María Victoria Atencia, su marido... Hay dos tipos de cartas: las literarias y las de los amigos íntimos. Amigo íntimo era Joaquín Bermúdez. Esas cartas son diferentes. Ricardo Sola [...] Hay cartas desde mil novecientos cincuenta y tantos. Esas son las primeras. También las de Pepe Valverde y la de Pablo García Baena. [...]

BMS: ¿Cuáles eran las verdaderas fuentes de inspiración de Vicente?

VMN: En el Rojo. Eso lo dijo Pablo García Baena. Él se inspiraba mucho en el Rojo, porque su amigo Antonio Ruiz lo acompañó en una amistad de casi veinte años. Entonces era muy amigo suyo. Él estaba para las duras y las maduras.

BMS: ¿Tenía algún momento del día a la hora de escribir en el que se inspirase más?

VMN: Normalmente por la mañana muy temprano. Él despertaba y a lo mejor a las nueve de la mañana se bajaba a escribir. Hacía un borrador en casa y luego perfeccionaba el poema. Lo trabajaba. Él solía decir que cuando ya acababa un libro y salía el libro editado, decía: “yo ya tengo a mi hijo”. Decía esa expresión. Y entonces a él ya no le interesaba [...] Cuando él tenía el esquema del poema, ahí iba mejorándolo, pero no empobreciéndolo, es decir, que él ya lo tenía claro. Yo no he visto nunca a mi tío titubear a la hora de escribir. El manuscrito era un adjetivo, un punto, una coma, una palabra que buscase él, pero darle vueltas a otra cosa no.

BMS: ¿Quiénes eran sus escritores predilectos?

VMN: Bécquer, Rimbaud, los poetas alemanes... Él, cuando lo comparaban con los poetas alemanes, se sentía muy orgulloso, halagado. Rilke, también. Rimbaud es el que tiene en la sala. Él tiene una fotografía de Rimbaud que preside la biblioteca. [...] Y luego él también admiraba mucho y quería mucho a Pablo García Baena. [...] Góngora, Ricardo Molina, los poetas de *Cántico*, Jorge Manrique... Pero que no solo

leyó poesía, porque hay poesía, pero hay política, filosofía, ética, antropología, temas desde el punto de vista religioso [...] Yo creo que no los leía todos. Él compraba el libro o se lo regalaban y ya de ahí extraía él lo que a él le interesaba.

BMS: ¿Por qué solía comenzar sus libros con citas de otros autores?

VMN: Porque serían para él punto de referencia, claro. [...]

BMS: ¿Cuáles fueron los motivos reales de su silencio literario durante veintitrés años?

VMN: La Ramera, la Ramera, que se hartó de la Ramera, porque le cobraba el esfuerzo, le cobraba la creación y lo que quería era despedirla ya y mandarla a freír espárragos. [...]

BMS: ¿Por qué se exilió voluntariamente en Aguilar de la Frontera tras su regreso de Madrid?

VMN: Porque aquí estaba su casa. Aquí estaba mi madre, mi madre ha sido digamos la sombra de que mi tío Vicente haya sido un poeta. Porque tenía todos los condicionantes para poder escribir y tener plena libertad en todo, de no tener normas de ningún tipo de convivencia en la casa, que es muy fuerte. Hay la parte tierna, dulce, y la parte de poeta, de la persona de fuerte carácter, también de la persona cariñosa, es decir, era un compendio de muchas cosas y en casa éramos todos unos satélites que giraban alrededor del planeta. [...] Él decía: “si hubiera un helicóptero para ir a París desde Aguilar...” [...]

BMS: ¿Qué crítico o qué críticos han entendido mejor la obra de Vicente Núñez?

VMN: Indiscutiblemente, Miguel Casado, porque es el que le ha dedicado mayor atención. [...] Cuando le hicieron la entrevista Miguel Casado y Olvido [...], empezaron por la mañana y era la noche y no les había contestado a ninguna pregunta. [...]

BMS: ¿Hay alguna anécdota de su vida que todavía no se haya contado y que merezca la pena ser recordada?

VMN: Hay un vídeo que todavía no ha salido a la luz, que es muy cortito, que se llama “La barbería del sur”, que es donde aparece en el patio con una gallina y el gato. Ese es muy bonito. Ya lo pondremos en algún congreso o en algún sitio donde se preste a estudiar eso. Era un gran amante de la naturaleza y de las plantas. [...] En la salita en la que él solía estar todo el día, se ve el patio principal de la casa y mi madre tenía la costumbre de que las macetas más bonitas que se iban criando en los demás patios se las ponía a él: una hortensia, una albahaca [...]

BMS: ¿Cuál era la rutina de tu tío?

VMN: La rutina era ponerse un café de aguachirri, como le solía decir él en casa, de agua y nescafé, no café café, sino de nescafé, una aspirina (solía tomar en aquella época una aspirina) y poner su radio. A primera hora era Radio Clásica, pero podíamos escuchar Radio Olé, podíamos escuchar muchas cosas, con bastante volumen. [...] Y abría la correspondencia con un abrecartas de plata muy bonito que tiene y la que interesaba la ponía en lo alto del bombo y la que no, iba al suelo. También era muy curioso cuando lo invitaban a ser miembro de un jurado de poesía o lo que sea. Venían las cajas y él de la primera hoja no pasaba, es decir, iban al suelo directamente. [...] Y cuando ya veía algo diferente, digamos entre comillas, entonces ya me llamaba [...] A mí también me enseñó a leer. [...] Ten en cuenta que yo nací después de estar tres años casados mis padres. Entonces yo llegué como oro en paño. Y a mi tío que le gustaban mucho las niñas, pues, claro, el cariño fue *in crescendo* y, por ser la mayor, por estar en casa, por interesarme muchísimo también este mundo, pues, claro, nosotros nos hicimos también casi uña y carne, y

los últimos años de su vida, los dos añitos que estuvo malito, pues yo era su enfermera, su secretaria y su todo. Entonces yo pues a mi tío lo quiero muchísimo.

Después de escuchar la radio y de abrir la correspondencia, se preparaba y se venía al Tuta. Luego tenía también que, si lo dejaban, venir a casa a almorzar. Almorzaba, dormía la siesta en verano, se acostaba un poco y luego ya a lavarse la cabeza todos los días del año y tres horas con el secador, tres horas, y afeitarse, igual. Eso era un ritual todos los días. [...] Eso lo solía hacer por la tarde, ya cuando se iba a venir al Tuta empezaba [...] Él se acostaba temprano ya a última hora, pero, si había tercio, no había nada que hacer. [...] En casa todos madrugamos. Tenía una vida muy ordenada y disciplinada. Y luego estaba rodeado de cosas bellas: las antigüedades, las alhajas, la ropa, a mí, sin ir más lejos [...]

BMS: ¿Es cierto que *Epístolas a los ipagrenses*, *Sonetos como pueblos e Himnos a los árboles* son proyectos no acabados?

VMN: De ese tipo de poesía él podía hacer lo que le diese la gana, porque es que lo dominaba. Entonces, llegó a no interesarle. Por eso empezó con los sofismas. No es que no estuviesen acabados [...]

BMS: ¿Por qué no publicó *Rojo y sepia* en vida?

VMN: Porque él, si no venía nadie a insistirle y eso, la verdad es que no se empeñaba. [...] A él le gustaba mucho cuando escribía un poema o terminaba un libro leérselo a sus amigos. Eso le gustaba mucho. [...] Yo me acuerdo que en el primer recital que estuve sobre mi tío Vicente, pues, claro, se me cayó el mundo, porque escucharlo nada más es un placer. [...] Tú lo escuchas a él y tú dices: “madre mía”.

BMS: ¿Queda todavía algún poema inédito que no haya sido recogido?

VMN: Bueno, ten en cuenta que regalaba muchos. Son poemas dedicados a amigos. Tampoco tienen una trascendencia. Son buenos. Todo lo que escribe es bueno, pero vamos... [...] Antoñito Rodríguez tiene las servilletas con los sofismas [...] Nosotros no tenemos los originales [...]

BMS: ¿Qué reconocimiento de los que recibió le hizo más ilusión?

VMN: Hombre, yo creo que el Premio Nacional de la Crítica es el que ya le dio el impulso de un reconocimiento que él no tenía. [...] También la Medalla de Plata de la Junta Andalucía y el de Hijo Predilecto de Aguilar. [...]

BMS: ¿Él era consciente de que se había convertido en un poeta de prestigio?

VMN: Sí, pero era muy humilde, era muy humilde. Tenía una humildad..., como suele ser en los grandes artistas, que son muy humildes [...] Tenía discípulos: Nicolás Ramos, Paco Torres, Mestre, etc.