

«VACÍO GIMIENTE DE TU AUSENCIA EN MI PECHO»:
Elegía a un amigo muerto de Vicente Núñez

BEATRIZ MARTÍNEZ SERRANO
Universidad de Córdoba

Recepción: 16 de septiembre de 2019 Aceptación: 8 de febrero de 2020

Resumen: El presente artículo arroja luz sobre las relaciones intertextuales que se vislumbran en *Elegía a un amigo muerto*, la ópera prima de Vicente Núñez. Asimismo, un análisis minucioso de este poemario pone de manifiesto la perfección formal que rezuman los versos de esta obra arquitectónica, con la que el poeta aguilarense demuestra ser un gran orfebre de la palabra.

Palabras clave: Vicente Núñez, elegía, muerte, amistad, intertextualidad.

Abstract: This article sheds light on the intertextual relationships that can be glimpsed in *Elegía a un amigo muerto*, Vicente Núñez's first work. Likewise, a meticulous analysis of this poetry collection reveals the formal perfection inherent in this architectural work, which reveals the poet from Aguilar to be a great craftsman.

Keywords: Vicente Núñez, Elegy, Death, Friendship, Intertextuality.

Introducción

Vicente Núñez Casado (1926-2002) es un escritor de Aguilar de la Frontera (Córdoba) que colaboró activamente con la revista malagueña *Caracola* y que mantuvo una estrecha relación con los miembros del grupo cordobés *Cántico*. Su universo literario, dotado de unas señas de identidad propias y de un marcado

[119]

sello personal, se caracteriza por la heterogeneidad, el eclecticismo y la originalidad, de ahí que escape a cualquier intento de taxonomía. Núñez inicia su carrera poética con *Elegía a un amigo muerto*, plaquette publicada en 1954¹, en Málaga, dentro de la colección “A quien conmigo va”², con prólogo de Vicente Aleixandre y prólogo de Alfonso 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! (Bianchi, 2011: 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 (2011: 78):

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 mano.

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” (1995: 11). Asimismo, Carnero incide en su originalidad y en la “carga de irracionalismo visionario” (2009: 128), debida

[...] a la asunción de la escritura, de tradición surrealista, 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 Núñez (2009: 129).

¹ Este libro aparece fechado por el autor en 1951, aunque no vio la luz hasta 1954 (Casado, 2008: 11).

² Esta colección fue fundada por Muñoz Rojas en 1950 (Ruiz Noguera, 2009: 149).

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 qué pervive la naturaleza y desaparece el ser amado, cuando son idénticos y consustanciales, y cuando el segundo es el alma del primero (2009: 130).

Canto a la muerte y a la amistad

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 Guizado, 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» (1969: 9). 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... (1996: 261-292).

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* poemático, o solicitado como cómplice o como destinatario de la *consolatio* si es un destinatario real, extrapoemático (1996: 136).

De lo ya expuesto, resulta evidente que, como observa 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» (1996: 176); de ahí que «la actitud del yo enunciativo se defina por el *status* miserable y doloroso, de queja continua, en que se emplaza» (Núñez Rivera, 1996: 176). 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)» (2013: 23). 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 impreca 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» (Núñez, 2008: 27)³, de manera semejante a Machado tras la muerte de su amada Leonor: «Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería...» (1991: 178). 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 panteísmo⁴. 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 muerte⁵, 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.

(Núñez, 2008: 31)

³ A la hora de citar los versos de la elegía del poeta ipagrense, nos basaremos en la edición de Casado (2008). Francisco Javier Torres 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» (1995: 38).

⁴ El panteísmo adquiere una gran relevancia en *Epístolas a los ipagrenses* y en *Himnos a los árboles*, dos de las obras más logradas de Núñez.

⁵ Barberá Pascual (2004: 43-44) apunta que en *Elegía a un amigo muerto* encontramos el primer contacto de Núñez con el tema de la muerte.

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», v. 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», vv. 22-23). El vacío y la 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 misma: «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» (vv. 40-43). 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 otros⁶.

Asimismo, el amigo fallecido se encuentra en los ríos que desembocan en los mares («Tú estás en la corriente de todos los ríos / que descienden furiosos hacia mares nutridos», vv. 65-66), y en el propio otoño («Porque el otoño a ti se ha ido ahora, delgada línea viva», v. 83; «yo invoco en ti al otoño», v. 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 (2009: 374)⁷.

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 recuerdo⁸. 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

⁶ Camacho Guizado (1969: 361-374) aporta numerosos ejemplos sobre este particular. Tras la muerte, el fallecido continúa viviendo una nueva vida, gozando de la plenitud.

⁷ Cfr. Rosso (2013: 160-178).

⁸ Noelia Barberá Pascual 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» (2003: 102).

travesura que era siempre narrar que te morías? / ¿Recuerdas que eras niño y medías el tiempo según costumbre tuya?» (Núñez, 2008: 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 arrebato 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.

(Núñez, 2008: 32)⁹

El sujeto lírico 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 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.

(Núñez, 2008: 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, incluso más hondo:

⁹ 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.

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.

(Núñez, 2008: 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», vv. 138-140.

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.

(Núñez, 2008: 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», vv. 149-151)¹⁰. Cuando ya parecía que había

¹⁰ 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

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», 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» (Barberá, 2003: 103). 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 «aquello que está en vías de volver» (Núñez, 2008: 81), cita de Michel Foucault que introduce *Poemas ancestrales*. De hecho, sofismas como «En el futuro está siempre el porvenir del pasado» (Núñez, 2010: 106) y «Mañana es volver al ayer» (Núñez, 2010: 134) 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» (Barberá, 2003: 102); pero, en la misma medida, esa continua espera «supone la esperanza de un futuro consistente en lo mejor del pasado» (Barberá, 2003: 105).

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» (Barberá, 2004: 88)¹¹. No hemos de perder de vista que, como aseguraba en uno de sus sofismas, «El mundo nunca es punto final; es siempre puntos suspensivos...» (Núñez, 2010: 180). 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 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,

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.

¹¹ Desde un plano metafísico, conviene recordar la idea de Unamuno, animada por su agónica sed de eternidad: «llamo al morir desnacer y la muerte es otro parto» (1971: 182), concepción que, según indica Ángel Estévez, le permite «el juego ficcional de nacer para desnacer y volver a nacer... en eterno retorno» (1987: 93).

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 natural (Barberá, 2004: 86-87).

Barberá hace hincapié en que, en esta composición, la muerte se halla justificada por el ciclo de la existencia, de la vida (2009: 74-75). 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» (2009: 74-75). En la misma línea, Carnero afirma que el amigo muerto «ingresa, transfigurado en paisaje, en la eternidad impersonal de los cuatro elementos» (1995: 11).

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 común¹². 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 partes, 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

¹² Antonio Portela Lopa 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)» (2016: 62).

de los 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» (1995: 11). 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», v. 7; «la luz de los habares», v. 15), pasando por el alejandrino («las venas gobernantes del vaivén de tus manos», v. 16; «recorriendo sin cese todas las extensiones», v. 43; «húmedos de tu tacto por mis dedos sentido», v. 71; «semejante a los gallos tercos de las peleas», v. 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», v. 5; «cual cortinas de flecos velándote los polvos tan manchados de viento», v. 29; «puesto que ya conoces el ritmo del que cruza su carga de destinos», v. 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», v. 82)¹³. La cláusula heptasilábica, además de las combinaciones referidas, comparte verso en otras muchas ocasiones con otros metros, dando lugar a una amplia variedad de esquemas métricos: de 5 + 7 («ya sin tus dedos sagitales y duros», v. 106), de 7 + 9 («sobre sus lomos fresa llegas a los jardines míos», v. 68), de 7 + 11 («los ríos, todavía, son de una desganada hermosura», v. 18), de 11 + 7 («y porque eras el aire que se mete en pulmones extraños», v. 42), de 11 + 7 + 7 («Pobre luna que te abría las puertas y alumbraba tus raptos por casi nada nada», v. 103), de 7 + 7 + 6 + 7 («pero di cosas bellas en las tardes que tengas de largos paseos, montaña tras montaña», v. 143), etc¹⁴. Hemos visto la combinación de heptasílabos y

¹³ 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.

¹⁴ Conviene, no obstante, distinguir las combinaciones que favorecen la armonía rítmica (heptasílabo con pentasílabo, eneasílabo o endecasílabo, por ejemplo) de aquellas otras en que

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», v. 24; «Qué soledad las recuas; la vacada», v. 34; «torre viva trepada impunemente», v. 50; «sobre los ojos huecos y marchitos», v. 102¹⁵. 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 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 un obstáculo para que alterne el léxico culto («congojas», «guijo», «candidez», «gredales», «vigor», «sagittales», «sepelio», «ceresina») con el popular («palo», «saltimbanqui», «macetas», «chabolas»). Carnero destaca «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—)» (1995: 11). 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

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.»

¹⁵ 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).

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.

(Núñez, 2008: 32-33)

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 sibilantes 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.

(Núñez, 2008: 36)

Por otro lado, conviene precisar que nos encontramos ante una obra que transpira sensorialidad¹⁶. 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

¹⁶ A lo largo de todo el poema, aparecen referencias al sentido de la vista («Qué bien te va lo verde bajo los olivares», v. 27; «Qué azul la lejanía, la sierra, las ermitas», v. 32; «que cubre el trigo verde con su dormida indiferencia», v. 61); del oído («ruido tuyo olvidado entre mis huecos», v. 24; «y en los humilladeros a voz pelada buscándote te llamo», v. 114); del tacto («húmedos de tu tacto por mis dedos sentido», v. 71; «Las frutas se antojaban al reclamo del tacto», v. 122); del gusto («cuyas moras de vino inflamaban tus labios», v. 59); y del olfato («allí donde no llegan las levísimas cañas del olfato», v. 57).

surrealista podría explicar la dinámica de acumulación y aceleración sensorial que lo alimenta»¹⁷. Dicha sensorialidad se ve reforzada por la musicalidad:

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

(Núñez, 2008: 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), anáforas («No») y 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.

La intertextualidad en *Elegía a un amigo muerto*

Siguiendo a José Enrique Martínez Fernández, entendemos por intertextualidad «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» (2001: 10). 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 Iglesias (2016: 20), son varios los antecedentes de esta elegía. En español, destaca los nombres de Federico García Lorca y de Miguel Hernández, así como

¹⁷ Casado (2004: 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 del viento» (vv. 27-29).

los grandes poemas elegíacos del Siglo de Oro¹⁸. Por lo que atañe al 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» (González Iglesias, 2016: 21), que figura, en latín y sin traducción, encabezando el poema:

*Ecce abstulisti hominem de hac vita, cum vix
explevisset annum in amicitia mea, suavi mihi
super omnes suavitates illius vitae meae*
(Núñez, 2008: 29).

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» (2016: 21), concluyendo: «El texto de San Agustín funciona como sinónimo y precedente de Vicente Núñez» (González Iglesias, 2016: 22) 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» (González Iglesias, 2016: 22).

Los paralelismos entre ambos poetas son varios. Así, por ejemplo, Agustín «se dirige a Dios lamentando que le arrebatara a su amigo» (González Iglesias, 2016: 22) y Vicente también menciona a Dios como responsable de la separación de su amigo («Ya me ha borrado Dios de tus orillas», v. 1). Además, en los dos casos asoma una «amistad extrema que alcanza la plenitud» (González Iglesias, 2016: 23) 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 modificado, poetizado, superado de algún modo, nuevo en definitiva» (2016: 23). Retomando la imagen genettiana del palimpsesto, bien puede asegurarse que el texto agustiniano funciona como *i* 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» (2008: 11). Piensa, claro está, en Miguel Hernández, y su *Elegía a Ramón Sijé*¹⁹, compuesta en

¹⁸ Recordemos que, en la “Égloga 1” de Garcilaso de la Vega, Nemoroso se lamentaba ya de la pérdida de su amada Elisa: «¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte» (vv. 260-262).

¹⁹ Cfr. Hernández (2002: 119-123). Los versos que se reproducen de Miguel Hernández han sido extraídos de dicha edición.

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» (2008: 11). 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», vv. 8-9), el amargo llanto que provoca la pérdida («lloro mi desventura y sus conjuros / y siento más tu muerte que mi vida», vv. 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», vv. 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», vv. 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 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 escritura (2008: 11-12).

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*²⁰ (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!» (vv. 53-57); el tono de tristeza y el carácter conmovedor: «Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos» (vv. 219-220); el poema como catarsis literaria para los dos escritores y como cauce para inmortalizar al amigo muerto; la sensorialidad²¹; la hierba asociada a la

²⁰ Los versos que se plasman de la elegía del poeta granadino proceden de García Lorca (1998: 283-308).

²¹ 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», v. 3; el oído: «Huesos y flautas suenan en su oído», v. 35; el olfato: «¿Qué dicen? Un

muerte: «Ya los musgos y la hierba / abren con dedos seguros / la flor de su calavera» (vv. 123-125)²²; 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 sangre dura de Ignacio! / ¡Oh ruiñeñor de sus venas!» (vv. 143-137). 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, [...]» (vv. 208-209).

También Pablo García Baena compuso una “Elegía para un amigo muerto”, 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 composición²³, 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», vv. 39-40), el recuerdo de los ratos compartidos («azul como las flores de aquel prado / que vimos juntos», vv. 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», vv. 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», vv. 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» (2009: 35), sostiene que a esa misma época y con un título muy similar pertenece otra plaquette de un escritor coetáneo 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, Catena aboga en su *Elegía*

silencio con hedores reposa», v. 167; el gusto: «Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca», v. 215; y tacto: «Las heridas quemaban como soles», v. 45.

²² 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» (vv. 27-29).

²³ En la elegía de Pablo García Baena (2008), figuran alusiones al sentido de la vista: «queda el azul de tu mirar», v. 16; el oído: «cuando el ciprés gotea, monótono, en tu mármol», v. 32; el olfato: «que hasta su nariz llegue de nuevo aquel perfume», v. 27; y el tacto: «y que a tu carne llega el frío de la lluvia», v. 31.

a un amigo²⁴ por la polimetría y apostrofa a su joven amigo («Pero tú, amigo muerto, no pudiste saberte hombre», v. 5), cuyo dulce recuerdo le produce tristeza («¡Qué triste y dulcemente tu recuerdo, amigo!», v. 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» (v. 2); «ni ser río que se desborda en viriles riegos», (v. 6); «ni siquiera escribir un verso de amor» (v. 33); las anáforas: «y lo desnuda, / y que jamás se cansa de caer la lluvia / y la nieve», (vv. 27-29); los paralelismos entre «un día por otro día» (v. 165) y «un recuerdo por otro recuerdo» (v. 166); el despliegue sensorial²⁵, 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» (vv. 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 categoría que corresponde a un clásico. La clave radica en haber asimilado y personalizado todas las influencias que recibe, hasta tal punto que en ocasiones resulta complicado descifrar los ecos que subyacen tras la misma. Esta intertextualidad no le resta originalidad a su obra, sino que le aporta un valor añadido, dado que, como sostiene 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*”» (1989: 495).

A modo de conclusión

Elegía a un amigo muerto es un canto triste, 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» (1995: 38). Ese cúmulo de sentimientos provocados por la muerte de un ser querido hermana a los hombres de todos los tiempos y lugares, pues, según Salvatore Poeta, se trata «de un estado de ánimo universal ante un

²⁴ Cfr. Víctor Andrés Catena (1953).

²⁵ En la elegía de 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.

fenómeno no menos global» (2013: 27). 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 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» (1969: 16). 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» (1996: 368).

A pesar de tratarse del primer libro de Vicente Núñez, *Elegía a un amigo muerto* es todo un ejemplo de dominio formal, madurez y perfección. No en vano, el tema, el tono y la forma 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 Francisco Javier Torres: «el sentimiento amoroso, la superación de la muerte, el ansia de plenitud y conocimiento, el contraste entre realidad e idealidad» (1995: 39), por citar 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» (Núñez, 2003: 38). Muerte, amor, vida, amistad, soledad y naturaleza se dan la mano en esta conmovedora composición poética, cuyos versos rezuman una entrañada emoción.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS CATENA, V. (1953): *Elegía a un amigo*, Granada.
- BARBERÁ PASCUAL, N. (2003): «El trastocado porvenir del pasado (Una nota sobre la poesía de Vicente Núñez)», *Ánfora Nova*, 55-56, pp. 102-106.
- (2004): «Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte», *Renacimiento*, 43-44, pp. 86-90.
- (2009): «Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez», en C. Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Renacimiento, Sevilla, pp. 73-92.
- BIANCHI, M. (2011): *Vicente Núñez: parole come armi*, Smasher, Barcelona.

- CAMACHO GUIZADO, E. (1969): *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid.
- CARNERO, G. (1995): «Vicente Núñez o el reino de este mundo», prólogo a V. Núñez, *Poesía (1954-1990)*, Diputación Provincial, Córdoba, pp. 7-14.
- (2009): *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Visor, Madrid.
- CASADO, M. (2004): «Versos de púrpura extranjera», *Renacimiento*, 43-44, pp. 58-64.
- (2008): «Notas sobre la poesía de Vicente Núñez», en V. Núñez, *Poesía y sofismas 1. Poesía*, Visor, Madrid, pp. 7-26. Edición de M. Casado.
- ESTÉVEZ, A. (1987): «El significado de las formas en *San Manuel Bueno, mártir*», *Studia Zamorensia. Philologica*, VIII, pp. 81-95.
- ESTÉVEZ MOLINERO, A. (1996): «Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII», en B. López Bueno (ed.), *La elegía*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 261-292.
- GARCÍA BAENA, P. (2008): *Poesía completa (1940-2008)*, Visor, Madrid. Edición de L. A. de Villena.
- GARCÍA LORCA, F. (1988): *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Espasa Calpe, Madrid. Edición de A. A. Anderson.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos*, Taurus, Madrid. Traducción de C. Fernández Prieto.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2016): «Felizmente romano: Vicente Núñez», en L. M. Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Fundación Vicente Núñez, Montilla, pp. 13-40.
- HERNÁNDEZ, M. (2002): *El rayo que no cesa*, Sial, Madrid. Edición de J. M. Balcells.
- LÓPEZ BUENO, B. (1996): «De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género», en B. López Bueno (ed.), *La elegía*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 133-166.
- MACHADO, A. (1991): *Campos de Castilla*, Cátedra, Madrid. Edición de G. Ribbans.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid.
- NÚÑEZ, V. (1954): *Elegía a un amigo muerto*, Málaga. Colección A quien conmigo va.

- (2003): «Nacimiento último de Vicente Aleixandre», en F. J. Torres (ed.), *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, Ediciones de Aquí, Benalmádena, pp. 37-38.
- (2008): *Poesía y sofismas I. Poesía*, Visor, Madrid. Edición de M. Casado.
- (2010): *Poesía y sofismas II. Sofismas*, Visor, Madrid. Edición de M. Casado.
- NÚÑEZ RIVERA, J. V. (1996): «Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento», en B. López Bueno, *La elegía*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 167-213.
- POETA, S. (2013): *La elegía funeral española. Aproximación a la "función" del género y antología*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- PORTELA LOPA, A. (2016): «Vicente Núñez, un andaluz epicúreo», en L. M. Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Fundación Vicente Núñez, Montilla, pp. 41-65.
- ROMOJARO, R. (2009): «Fundamentos simbólicos en la poesía de Manuel Altolaguirre», en *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 373-384.
- ROSSO, M. (2013): «En el jardín de Manuel Altolaguirre», *Creneida*, 1, pp. 160-178.
- RUIZ NOGUERA, F. (2009): «Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje», en C. Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Renacimiento, Sevilla, pp. 144-153.
- RUIZ PÉREZ, P. (1996): «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», en B. López Bueno (ed.), *La elegía*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 317-368.
- TORRES, F. J. (1995): «El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez», *Bazar*, 2, pp. 36-43.
- UNAMUNO, M. DE (1971): *Cómo se hace una novela*, Alianza, Madrid.
- VILLENA, L. A. DE (2009): «Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural», en C. Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Renacimiento, Sevilla, pp. 33-45.