

EL LEGADO POÉTICO ANDALUZ EN VICENTE NÚÑEZ: GÓNGORA, BÉCQUER Y CERNUDA

Marina Bianchi

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Intertextualidad.
Poesía andaluza.
Vicente Núñez.
Luis de Góngora.
Gustavo Adolfo Bécquer.
Luis Cernuda.

En la trayectoria poética de Vicente Núñez (Aguilar de la Frontera, Córdoba, 1926 - 2002) se percibe la herencia intertextual de algunos de los grandes maestros andaluces; por razones de espacio y de tiempo analizaremos una parte muy reducida del fenómeno, limitándonos al legado de Góngora, Bécquer y Cernuda. Entre otros hallazgos interesantes, intentaremos demostrar que el origen de la alegoría de los *Himnos a los árboles* (1989) de Núñez procede a nuestro juicio de un soneto de Góngora.

ABSTRACT

KEYWORDS

Intertextuality.
Andalusian Poetry.
Vicente Núñez.
Luis de Góngora.
Gustavo Adolfo Bécquer.
Luis Cernuda.

In the poetic career of Vicente Núñez (Aguilar de la Frontera, Córdoba, 1926 - 2002) we can perceive the intertextual legacy of some of the great Andalusian masters; for reasons of space and time we will analyse a very reduced part of the phenomenon: the inheritance of Góngora, Bécquer and Cernuda. Among other interesting findings, we will try to demonstrate that the origin of the allegory of the *Himnos a los árboles* (1989) by Núñez proceeds in our opinion from a sonnet by Góngora.

Excmo. Director, Dr. D. José Cosano Moyano,
Ilmos. Académicos y Académicas,
Queridos Amigos y Amigas,
Señores y Señoras:

Estoy inmensamente agradecida por el nombramiento de Académica Correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Para mí es un gran honor estar vinculada a una corporación de tal renombre que se dedica con asiduidad al fomento de la investigación y a la difusión de conocimiento, actividades a las que dedico mi vida, centrándome

en la poesía española en general y con mayor cariño y entrega en la cordobesa.

Por supuesto, un agradecimiento especial va dirigido a los suscriptores de la propuesta, Ilmos. Dres. D. Manuel Gahete Jurado, D. Antonio Cruz Casado, D. Joaquín Criado Costa y, por su apoyo incondicionado, a la Ilma. Dra. D.^a María José Porro Herrera. Igualmente, les agradezco a los Ilmos. Académicos y Académicas la aceptación y la votación de la propuesta.

Desde siempre, Córdoba y su provincia son la patria de grandes poetas: baste con citar a Luis de Góngora o, en la época contemporánea, a Leopoldo de Luis, a los miembros del grupo *Cántico*, a Vicente Núñez, a Concha Lagos, a Manuel Gahete, a Elena Medel, entre muchos otros. Sus nombres pueblan mis trabajos científicos y no hubiera podido esperar un reconocimiento más alto que ser Académica Correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.

BREVE PREMISA

Nos centraremos aquí en la influencia intertextual de algunos de los maestros cuya herencia se percibe en las obras de Vicente Núñez (Aguilar de la Frontera, Córdoba, 1926 – 2002), entre los que sobresalen excelentes andaluces como Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca o los miembros del grupo *Cántico*, entre otros. Por razones de espacio y de tiempo analizaremos una parte muy reducida del fenómeno, limitándonos al legado de Góngora, Bécquer y Cernuda, aunque el mismo se podría rastrear a lo largo de la entera trayectoria creativa del aguilarensis y ampliando la nómina de los antepasados. De hecho, pese a la indudable originalidad y a la singular cosmovisión de Núñez que confieren innovación a sus versos, como en todo poeta de calidad, su escritura genera un espacio textual múltiple que se comprende a fondo sólo estudiando la reelaboración de los antepasados que en él confluyen. En el recorrido por su trayectoria literaria que él mismo propone en «Viaje al retorno», Núñez deja patentes algunas de estas deudas literarias:

Oh Rubén, y Amado, y Pablo;
 cómo recuerdo vuestro abrazo de pedernal y colibríes,
 el café tan amargo en los tugurios
 de Nueva York y de Río,
 el vino de la concordia en el México ácido
 de Emilio y de Cernuda,
 que nos sabía a Berceo
 en el cáliz doliente de Vallejo y de Bécquer.

¿Y Federico y Gabriela con bufandas de anémona;
 y Juan Ramón y Borges,
 semejantes a inmensas obsidianas de Whitman?
 [...]
 Me preguntabas por mis hermanas,
 por las tiendas de Córdoba,
 por Granada e Ipagro.
 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.
 [...]
 Porque en la sabiduría de las estrellas
 estaba el único camino. Y desde su campamento
 oí la voz inextinguible de los míos.¹

Desde luego, por un lado, toda obra literaria es un producto cultural de un *hic et nunc* determinado, puesto que integra la configuración lingüística del texto, la influencia del contexto, la transmisión de conocimiento, la intencionalidad del autor y su personal visión e interpretación del mundo, a los que se suma la perspectiva del lector, quien también genera sentido en el ejercicio de su actividad². Por otra parte, el legado de los predecesos-

¹ Vicente Núñez, *Poesía y sofismas. I. Poesía*, ed. Miguel Casado, Madrid, Visor, 2008, pp. 299-300. Desde ahora en adelante, para las citas procedentes de este volumen se indicará en el texto el número de página entre paréntesis.

² Por supuesto, nos referimos a las distintas ramas que conforman la actual teoría de la literatura; entre ellas: la estilística (Spitzer, Leo, «La interpretación lingüística de las obras literarias», en Kart Vossler, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Col. de Estudios Estilísticos, 1931, pp. 91-148), la nueva retórica (Perelman, Chaim y Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958), la pragmática (Austin, John L., *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962; Searle, John R., *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969), la semiología (Morris, Charles, *Signs, Language and Behaviour*, New York, Prentice Hall, 1946; Lotman, Jurij, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978) y la semiótica (Kristeva, Julia, *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1981; Greimas, Algirdas Julián y Courtés, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979), la sociocrítica (Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970), la estética de la recepción (Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974; Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982) y la hermenéutica (Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962; Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Mila-

res influye en el código presente —entendido como conjunto de unidades de significación, con sus reglas combinatorias y su estructura— y deja huellas en el contenido: toda obra literaria de calidad establece un diálogo constante con las demás, puesto que la *auctoritas* reside en lo antiguo revivido desde la visión actual, como recuperación de los textos consagrados de la historia de la literatura cuya resonancia ha contribuido a formar la individualidad del sujeto poético. En este sentido, los artistas progresan en el trayecto construido por sus predecesores, de acuerdo con las teorizaciones sobre el dialogismo, la dimensión social del lenguaje y la polifonía de Mijaíl Bajtín,³ sobre el lenguaje ya nombrado y el código previo de Roland Barthes,⁴ y sobre la intertextualidad de Julia Kristeva;⁵ por ende, el poeta tiene que ser ante todo un buen lector, para luego arrojar nueva luz y sentido sobre lo heredado.

Escritor extravagante y carismático, sin duda Núñez confiere innovación al legado recibido, formulando una poética original e inédita: es autor de versos y aforismos que no admiten reglas preestablecidas y su teoría literaria se basa en el engaño deliberado del metalenguaje, en un mosaico donde los libros son teselas necesarias a la visión global que se construye mediante la superposición de diferentes niveles de mentira. Por ende, con frecuencia el léxico remite a la ausencia y a la falsedad, sugiriendo que el silencio esconde un conflicto interior que quiere llegar al lector atento.

UNA POÉTICA PARA REAFIRMAR EL AMOR: LOS PRIMEROS LIBROS DE NÚÑEZ

Como hemos señalado en distintas ocasiones, Núñez estructura su teoría poética sobre la relación entre vida, muerte, amor y poesía⁶. Ya hemos demostrado⁷ que en el libro que abre su trayectoria creativa, *Elegía a un amigo muerto*⁸, el autor descubre que los primeros dos elementos no exis-

no, Bompiani, 1979; Ricoeur, Paul, *Temps et récit. II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984), la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, Itamar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, I, 1-2, 1979, pp. 287-310).

³ Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 15, 67-68 y 279-282.

⁴ Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 17.

⁵ Kristeva, Julia, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁶ Cfr. Bianchi, Marina, *Vicente Núñez. Parole come ami*, Barcellona Pozzo di Gotto, Edizioni Smasher, 2011, pp. 89-151.

⁷ Cfr. Bianchi, Marina, «Vicente Núñez: el disfraz es secuaz de la verdad», *El Maquinista de la Generación*, 17, primavera-verano 2009, pp. 94-107.

⁸ Núñez, Vicente, *Elegía a un amigo muerto*, Málaga, Imprenta Dardo, col. A Quien Connigo Va, 1954.

ten el uno sin el otro, mientras que en *Los días terrestres*⁹ entiende que no hay vida sin amor, aunque éste supone sufrimiento y tristeza, porque el tiempo aleja inevitablemente a la persona querida¹⁰. Escribe Núñez en «La despedida» que cierra su segunda colección (p. 76):

Y si amo el instante que de ti me separa
y cedo a la delicia de su ingrata hermosura,
que expirará mañana entre humo y abrazos;
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 sólo porque debo perderme totalmente
y arrojar la amargura tan dentro de mí mismo
que por ella, algún día, sepa al fin que he vivido.

El sentimiento se vuelve razón de vida y merece la pena pese al dolor que provoca, concepto que tiene entre sus antecedentes literarios a Bécquer, quien fundamenta su poesía en el recuerdo del amor y en la angustia que éste conlleva; lo corrobora el final de la rima «LVI»:

¡Ay, a veces me acuerdo suspirando
del antiguo sufrir!
Amargo es el dolor, ¡pero siquiera
padecer es vivir!¹¹

Al parecer, el epílogo del citado poema de Núñez fusiona la amargura de la rima «LVI» de Bécquer que hacía que el sujeto lírico se sintiera vivo en su temprana edad, ahora perdida, y el cierre de «Si el hombre pudiera decir lo que ama», de otro de sus maestros predilectos, Cernuda, donde se reafirma el amor como justificación de la existencia:

Tú justificas mi existencia:
si no te conozco, no he vivido;
si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido¹².

⁹ Núñez, Vicente, *Los días terrestres*, Madrid, Rialp S.A., col. Adonais, 1957.

¹⁰ De acuerdo también con la teoría de otro excelente miembro de la Generación del 27 que no consideraremos aquí: Vicente Aleixandre, autor de *La destrucción o el amor* (Madrid, Signo 1935) en cuyo título la conjunción disyuntiva no denota diferencia o alternativa, sino equivalencia.

¹¹ Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 155.

¹² Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza, 2005, p. 77.

Núñez reformula desde una perspectiva inédita los últimos dos versos de Cernuda, agregándoles los de Bécquer: la vida trae consigo el sufrimiento por la pérdida del ser querido, debido al tiempo que pasa; sin embargo, el sujeto lírico confiesa amar y elegir deliberadamente el dolor que, guardado en lo más hondo del alma, le recordará que ha vivido en el día de su muerte. Para encontrar en Cernuda, digno heredero de Bécquer, la misma idea del sentimiento que provoca penas que, pese a ello, no merman su valor, hay que hacer referencia a otros poemas, como «Noche del hombre y su demonio»:

Por si alguno pretende que me quejo: es más digno
sentirse vivo en medio de la angustia
que ignorar con los grandes de este mundo,
cerrados en su limbo tras la puerta de oro¹³.

Hasta aquí, se ha visto el paralelismo de Núñez con dos poetas sevillanos; sin embargo, hay un insigne cordobés que escribió algo relacionado con la misma concepción, unos siglos antes que los citados. Góngora considera que el sentimiento es engañoso, por efímero, sometido al *tempus fugit* como todo lo mundanal, lo que queda patente en sonetos como «La dulce boca que a gustar convida», donde el «Amor está de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpe escondida», y al final «sólo del Amor queda veneno»¹⁴. Tanto la visión negativa y el desencanto del vate del Siglo de Oro acerca del sentimiento como su invitación al *carpe diem* son conocidos, pero quizás lo sea menos la actitud que él recomienda frente a las penas amorosas, en el soneto «A Don Luis Gaytán de Ayala, Señor de Villafranca de Gaytán»:

No enfrene tu gallardo pensamiento
del animoso joven mal logrado
el loco fin, de cuyo vuelo osado
fue ilustre tumba el húmido elemento.

Las dulces alas tiende al blando viento
y, sin que el torpe mar del miedo helado
tus plumas moje, toca levantado
la encendida región del ardimiento.

Corona en puntas la dorada esfera
do el pájaro real su vista afina,
y al noble ardor desátese la cera,

¹³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁴ Góngora, Luis de, *Sonetos*, Madrid, Cátedra, 2019, p. 409.

que al mar, do tu sepulcro se destina,
 gran honra le será, y a su ribera,
 que le hurte su nombre tu rüina¹⁵.

El atrevido vuelo de Ícaro¹⁶, símbolo recurrente de las aspiraciones amorosas en la época de Góngora y aún más en el anterior siglo XVI¹⁷ —cuyo significado deslindan aquí «la encendida región del ardimiento» y el «noble ardor»—, conlleva inevitablemente el desastre de la caída, aunque a la vez otorga la gloria y, con ella, la inmortalidad. El insigne corrobés invita entonces a superar los temores, a no abandonar la empresa y a confiar en el seguro éxito, pese al presagiado fracaso.

El culterano por antonomasia, el padre de la poesía hispana moderna, el más intimista e intenso de los miembros de la Generación del 27 y Núñez, que nosotros consideramos el más deslumbrante poeta del medio siglo español, concuerdan entonces sobre la necesidad de sufrir para vivir plenamente y para ser recordados tras la muerte, como veremos.

¿VIVIR O ESCRIBIR?: LA SEGUNDA ETAPA CREATIVA DE NÚÑEZ

Como anuncia «La despedida» (p. 76), después de la publicación de *Los días terrestres*, Núñez se esconde en un silencio que se interrumpe sólo en 1980 con *Poemas ancestrales*¹⁸, donde explica que, si vida y poesía son

¹⁵ *Ibid.*, p. 431.

¹⁶ Dédalo, inventor y artista ateniense desterrado en la corte del rey Minos por haber matado por celos a su sobrino Talo, tuvo un hijo con una joven esclava: Ícaro. Minos le comisionó el conocido laberinto para encarcelar al Minotauro. Como Teseo mató al Minotauro gracias a su consejo, referido por Ariadna, Minos encerró a Dédalo y a Ícaro en la misma cárcel en la que el monstruo había estado preso. Puesto que volar era la única manera para escaparse, Dédalo construyó dos pares de alas y las fijó con cera, diciéndole a Ícaro que no se acercara demasiado al sol. Extasiado por la libertad del vuelo, Ícaro ignoró las recomendaciones de su padre: el sol derretió el pegamento y se precipitó al mar, donde murió. Aunque inmensamente triste, Dédalo llegó a salvo a Campania, a Cumas, donde levantó un templo en honor de Apolo y entregó sus alas (cfr.: Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosis*, Venezia, Antonio Zatta qu. Giacomo, 1800, Libro VIII, tomo II, pp. 237-267; Publio Ovidio Nasone, *I tre libri dell'Arte amatoria ed il libro de' Rimedi d'amore*, Piacenza, Torchi del Maino, 1811, Libro II, pp. 53-56).

¹⁷ Cfr. Turner, John H., «Góngora y un mito clásico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 23, n. 1, 1974, p. 94. Además, lo confirma el mismo Góngora en el siguiente incipit de uno de sus romances: «¿Callaré la pena mía / o publicaré el dolor? / si la callo, no hay remedio, / si lo digo, no hay perdón. / De cualquier suerte se pierden / alas de cera. ¿Es mejor / que las humedezca el mar / o que las abraze el sol? // ¿Qué me aconsejas, Amor?» (*Romances*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 572).

¹⁸ Núñez, Vicente, *Poemas ancestrales*, Sevilla, Calle del Aire, 1980.

inconciliables, sólo la ausencia de la palabra escrita posibilita la verdadera existencia, como se lee en «Himno» (p. 94):

¿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.

Lo esencial de la existencia, el amor, no puede darse cuando el poeta escribe: éste tiene que desaparecer, para que viva el hombre. Cernuda corrobora la tesis tanto en la final contundente afirmación de «La gloria del poeta» —«la muerte únicamente, / puede hacer resonar la melodía prometida»¹⁹— como en «Noche del hombre y del demonio », donde el diablo declara en su tercera intervención: «Ha sido la palabra tu enemigo: / por ella de estar vivo te olvidaste»²⁰. El antecedente del escritor de la Generación del 27 se encuentra de nuevo en Bécquer, en la segunda de las *Cartas literarias a una mujer*, donde el autor explica su concepción del proceso creativo:

Yo no niego nada, pero por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; éstas ligeras y ardientes, hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica²¹.

Las relaciones evocadas en los versos no son más que recuerdos, sueños rotos, nostalgias de seres ya imposibles de alcanzar; por el contrario, la vivencia de un amor presente se inclina por el lenguaje del silencio, como en Góngora, quien escribe en el cierre de su romance «En lágrimas salgan mudos»:

Entretanto, la lisonja
 me hurta la emulación
 que, a una deidad, el silencio
 mudo es adulator²².

¹⁹ Cernuda, Luis, *op. cit.*, p. 123.

²⁰ *Ibid.*, p. 231.

²¹ Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras completas II*, Madrid, Turner, 1995, p. 353.

²² Góngora, Luis de, *Romances*, cit., p. 613.

El cordobés del Siglo de Oro recupera el concepto del «hablar callando» de la tradición del amor cortés y de la lírica trovadoresca para volverlo elemento central de su retórica, como aclara Antonio Carreño en la nota a los versos 30-40 del citado romance²³; unos siglos más tarde, Bécquer, Cernuda y Núñez asientan sus poética sobre reelaboraciones innovadoras que surgen del mismo concepto.

Hasta este momento, en la estela de los ilustres genios que lo han precedido, Núñez ha marcado una separación entre la vida que es amor y corresponde al silencio, y la poesía que coincide con la muerte por la falta del sentimiento; sin embargo, desde *Ocaso en Poley*²⁴, las dos vertientes se unen y se confunden entre sí, como avalan los versos de «Una carta» (p. 155):

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.

O como confirma la composición titulada «Un poema» (p. 164):

¿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.

La poesía de Núñez es entonces el canto de las penas de amor que terminan inevitablemente con la muerte, es decir, con la escritura: las cuatro dimensiones llegan a la coincidencia total, se funden en los versos y se vuelven indisolubles. Como consecuencia, en *Cinco epístolas a los ipagrenses*²⁵, la destrucción total es la única conclusión posible, como ratifica el epílogo de la epístola «IV» (pp. 178-179):

Y así nos preparamos indefensos
 hacia los derroteros infinitos,
 a la casa del ser,
 a las vastas praderas
 del total crecimiento.
 Donde no hay llanto ni memoria. Donde
 todo lo que alimenta
 destruye para siempre.

²³ En *Ibid.*, pp. 613-614.

²⁴ Núñez, Vicente, *Ocaso en Poley*, Sevilla, Renacimiento, 1982.

²⁵ Núñez, Vicente, *Cinco epístolas a los ipagrenses*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984.

Ya ni siquiera la memoria es salvífica: el olvido tras la muerte es el único destino posible, lo que, una vez más, deja patente el legado de Góngora, de Bécquer y de Cernuda. Aun sin citar explícitamente el final del recuerdo, el primero de los tres a menudo establece un paralelismo entre la muerte y la nada, típicamente barroco, como ocurre en el último terceto del conocido soneto «Mientras por competir con tus cabellos»:

no sólo en plata o en víola truncada
se vuelva, más tú y ello justamente
en tierra, en humo, en polvo, en nada.²⁶

En su turno, Bécquer explicita el significado de la nada gongorina y nombra abiertamente la consecuencia de la muerte, en los versos finales de la rima «LXVI» —«donde habite el olvido, / allí estará mi tumba»²⁷—, luego recuperados por Cernuda en el poema cuyos incipit y cierre reformulan la sentencia del autor tardo-romántico:

donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
disuelto en niebla, ausencia,
ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;
donde habite el olvido²⁸.

LA TREGUA: EL CARPE DIEM Y LA INMORTALIDAD DE LA PALABRA ESCRITA

Prosiguiendo en la trayectoria creativa de Núñez, sólo la última composición de *Cinco epístolas a los ipagrenses* presenta una variante al pesimismo y una reconciliación con la existencia desde el *carpe diem* horaciano²⁹:

²⁶ Góngora, Luis de, *Sonetos*, cit., p. 340.

²⁷ Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, cit., p. 153.

²⁸ Cernuda, Luis, *op. cit.*, pp. 95-96.

²⁹ Como es sabido, los tópicos del *tempus fugit* y del *carpe diem* se vuelven motivos recurrente de la poesía española en el Renacimiento –en su versión optimista y relacionada con la sensualidad– y en el Barroco –como expresión de la fugacidad interpretada desde el pesimismo y el desengaño–; sin embargo, están presentes ya en la Biblia (*Génesis*, 3, 19) y en la cultura clásica grecolatina, de la que se retoman en el Siglo de Oro. Por supuesto, nos referimos a la conocida oda n. 11 del primer libro de los *Carmina* de Horacio (*60 odas de Horacio, con su traducción en verso castellano*, Madrid, Pueyo, 1940, p. 25) y a «De rosís nascentibus», atribuido a Ausonio en el ámbito latino, pero también al epigrama griego helenístico de Asclepiades de Samos, quien escribe en la *Antología Palatina*: «Entre los vivos los goces de Afrodita; que en ultratumba, / doncella, yaceremos, huesos y ceniza». (en Brioso, Máximo, *Antología de la Poesía Erótica de la Grecia Antigua*, Sevilla, Ediciones El Carro de Nieve Brioso, 1991, p. 221). Como el Horacio de

puesto que la vida, aunque efímera, es nuestra única certeza, más vale disfrutarla sin titubeos o, en palabras de nuestro vate, «No salgáis de prestado, / ¡no apisonéis la luz de las estrellas! » (p. 181). Sobra decir que el tópico abunda tanto en Góngora como en Bécquer y en Cernuda, y en sendos poemas de gran fama: baste con mencionar el «Goza cuello, cabello, labio y frente»³⁰ del ya citado soneto «Mientras por competir con tu cabello» del primero; el «no volverán»³¹ de la rima «LIII» del segundo; el «Antes que la sombra caiga, / aprende cómo es la dicha»³² de «Los espinos» del tercero.

La superación del contraste a la que llega Núñez ocasiona las *Teselas para un mosaico*³³, donde la poesía se identifica con el amor; en el libro, las composiciones que remarcan su primacía se alternan con las metapoéticas que abordan el tema de la creación, a menudo mezclando ambas facetas. Por lo tanto, en la tesela «XXIV», escribir es darle voz al más noble de los sentimientos (p. 210):

Quienes por un designio fatal fuimos llamados
al desorden del canto;
los que incesantemente al amor elegimos,
¿a qué infiernos tendremos que ascender todavía?
Nunca de mí te alejes, Livio, Livio.

Pese a las secuelas, Núñez ya no quiere alejarse de la escritura: serle fiel es el objetivo de su existencia y, por ende, le pide a Livio, el sumo representante de la poesía, que no lo abandone. No sólo el verso canta el amor: ofrece además la oportunidad de realizar y de mantener eterna la unión con la persona deseada, imposible en la realidad, como se afirma en *Sonetos como pueblos*³⁴, en el nuevo poemario, donde el sentimiento guarda su superioridad, lo terrenal está destinado a acabar, pero el verso es inmortal y ofrece al autor la oportunidad de vivir eternamente en sus obras. Por un lado, la lejanía de quien se ama sigue evocando la «nada» final del citado soneto de Góngora «Mientras por competir con tus cabellos»³⁵, que en Núñez se representa mediante un sujeto lírico que sucumbe frente al abandono y a la ausencia, en el segundo terceto de «Nada» (p. 250):

los *Carmina* y el Ovidio del *Ars amatoria*, entre los dos placeres de Epicuro, muchos poetas españoles eligen el más hedonista: el cinético o móvil -categoría a la que pertenece el *Eros*-, frente al catástemático o estable de la ausencia de dolor y de turbamientos.

³⁰ Góngora, Luis de, *Sonetos*, cit., p. 340.

³¹ Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, cit., p. 145.

³² Cernuda, Luis, *op. cit.*, p. 222.

³³ Núñez, Vicente, *Teselas para un mosaico*, Córdoba, Diputación Provincial, 1985.

³⁴ Núñez, Vicente, *Sonetos como pueblos*, Córdoba, Cuadernos de Ulía, Fernán Núñez 1989.

³⁵ Góngora, Luis de, *Sonetos*, cit., p. 340.

¿Qué quedará de mi en las avenidas
de la muerte sin él, si fueron vanos
los sueños? Sombras, sombras, sombras... Nada.

Por otro, la poesía sobrevive al *tempus fugit*, queda eternamente inmutada y, con ella, también lo que canta, como corrobora el cierre de «Lluvia sobre Poley»: «Pero una cosa queda que se salva: / la vana y loca risa de la lira» (p. 248). Una vez más, se trata de la reelaboración de conceptos aprendidos de los maestros del pasado: de Góngora, en cuyas *Soledades* tenemos el auspicio de que la palabra escrita prolongue la memoria más allá de la existencia, en la lectura de los desengaños que dieron breves frases al epitafio de los novios —«cuya lámina cifre desengaños, / que en letras pocas lean muchos años»³⁶—; de Bécquer, según quien, aclara en la rima «IV», «podrá no haber poetas, pero siempre / habrá poesía»;³⁷ de Cernuda, que escribe en «El poeta y la bestia» que «Palabra de poeta refleja sombra viva».³⁸

Como todos ellos, inspirado también por los dictados de Horacio³⁹ según quien el autor encuentra la inmortalidad en el verso, Núñez está convencido de que el poema resiste intacto en el tiempo, sin deteriorarse y sin alcanzar el estado de ruina; de este modo, la escritura garantiza la supervivencia del sentimiento tras el fallecimiento de los amantes.

LOS HIMNOS A LOS ÁRBOLES: ¿UNA ALEGORÍA DE INSPIRACIÓN GONGORINA?

Núñez se reconcilia así con la poesía, tregua que se mantiene en *Himnos a los árboles*⁴⁰: las plantas, representación de los ipagrenses —así de-

³⁶ *Ivi*, p. 115. Otra fundamental referencia al poder de salvación de la escritura se encuentra al comienzo de la «Soledad primera», donde el gemido del peregrino se compara con la lira de Arión, emblema del poeta lírico de gran fama y fortuna, salvado por su poesía tras ser arrojado al mar: «náufrago, y desdeñado sobre ausente / lagrimosas de amor dulces querellas / da al mar; que condolido, / fue a las ondas, fue al viento / el mísero gemido, / segundo de Arión dulce instrumento» (Góngora, Luis de, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 76).

³⁷ Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, cit., p. 113.

³⁸ Cernuda, Luis, *op. cit.*, p. 355.

³⁹ Nos referimos al conocido poema de Horacio, el *Carmen* n. 30 del tercer libro, «A Melpómene», que se abre con una clara afirmación del poder del verso: «Terminé un monumento más perenne que el bronce» y, más adelante: «No moriré del todo: una gran parte de mí / se salvará de Libitina. Creceré en los que vengán / tras de mí con gloria siempre nueva» (*op. cit.*, p. 147).

⁴⁰ Núñez, Vicente, *Himnos y texto (Himnos a los árboles; El suicidio de las literaturas)*, Córdoba, Cultura y Progreso, col. Paralelo 38, 1989.

nomina el autor a los aguilarenses—, constituyen el enlace con los orígenes y le permiten superar la separación entre la realidad y el verso, entre la vida y la muerte, adelantando al presente la fusión con la naturaleza que en otros libros reside en el más allá. El escritor logra vencer su mayor conflicto gracias a los árboles, aunque estar con ellos implica someterse a sus leyes, encerrarse en la soledad de su pueblo natal y renunciar —por lo menos aparentemente— a la libertad reivindicada por Cernuda en «Si el hombre pudiera decir lo que ama»⁴¹; el vate inventa entonces el lenguaje del silencio para comunicar sin que lo entiendan.

Las majestuosas plantas personificadas que pueblan el metafórico bosque de la Poley natal de Núñez, aunque aquí reinterpretadas desde su original poética, también proceden de sus progenitores líricos. En este caso, tras investigar durante años posibles fuentes literarias, creemos que un soneto de Góngora podría ser la inspiración primaria de la alegoría sobre la que se rigen los *Himnos a los árboles* y buena parte de la teoría poética de Núñez: nos referimos a la «Alegoría de la primera de sus *Soledades*»⁴², soneto que se sitúa en la polémica surgida alrededor de las *Soledades*⁴³. En los cuartetos de esta composición, Góngora exhorta su obra mayor a que vuelva a su origen, es decir, al silencio del que ha salido, a la selva con la que la Soledad se identifica; tras ver la luz, ésta se mueve ahora entre personas que no la entienden e intenta en vano ganarse su alabanza, mientras que su lugar ideal en el que encontraría la libertad sería el verde bosque, pisado por los peregrinos —vocablo que alude, además, al protagonista de las *Soledades*— más que por los animales autóctonos. En los tercetos, el sujeto lírico que con su voz ha incitado la vuelta a la selva se vuelve una tórtola viuda que aconseja el retiro desde la vieja encina; del otro lado nadie escucha: la soledad es sorda como el desierto. Leamos el soneto de Góngora:

⁴¹ Cernuda, Luis, *op. cit.*, pp. 76-77. Reza el poema: «Si el hombre pudiera decir lo que ama, / si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo / [...] / yo sería aquel que imaginaba; / aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos / proclama ante todos los hombres la verdad ignorada, / la verdad de su amor verdadero» (*op. cit.*, pp. 76-77).

⁴² Góngora, Luis de, *Sonetos*, cit., p. 1226.

⁴³ Éste no es el lugar adecuado para detenernos en la exégesis del texto y en sus distintas interpretaciones: para ello, remitimos al artículo «De nuevo ante el soneto de Góngora 'Restituye a tu mudo horror divino'». El texto en su verdadero contexto» (*Bulletin Hispanique*, 115-2, 2013, pp. 725-748) de Begoña López Bueno, con cuyo análisis estamos totalmente de acuerdo, y a las anotaciones al soneto de Juan Matas Caballero (en Góngora, Luis de, *Sonetos*, cit., pp. 1227-1229), que añaden detalles que corroboran nuestra tesis.

Restituye a tu mudo horror divino,
amiga Soledad, el pie sagrado,
que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.

Prudente cónsul, de las selvas dino,
de impedimentos busca desatado
tu claustro verde en valle profanado
de fiera menos que de peregrino.

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto.⁴⁴

Notemos que en el primer terceto la arboleda se describe como insegura, un lugar que provoca incertidumbre y donde nadie hace caso a la melancólica queja de la tórtola, imagen cuyo simbolismo explica Begoña López Bueno:

Desde la literatura grecolatina, y continuando en las interpretaciones cristianas, este animal pasa por ser ejemplo extremo de castidad y fidelidad, pues tras la muerte de su compañero, se retira de los lugares habitados a gemir, siempre posando sobre árboles secos, en los yermos y en los desiertos. De ahí que sea igualmente símbolo de la existencia solitaria⁴⁵.

La selva de Góngora sería entonces un lugar de soledad y retiro donde habita el silencio, y sin embargo «incierto», al que acuden peregrinos, y que es para el poeta y su obra una vuelta a los orígenes; algo muy parecido se detecta en Núñez, para quien el retorno a su pueblo se transfigura en la entrada en la tribu de los *Himnos a los árboles* cuyas plantas son los interlocutores simbólicos de un monólogo que no escuchan y al que no contestan. Debido a que el sujeto lírico se confunde con el autor real, como para el soneto del maestro, para la exégesis del libro del aguilarenses hay que remitir a unos aspectos biográficos. Tras la muerte de la madre en 1958 y una breve temporada en Madrid cuya vida frenética no aguanta, hacia finales de 1959, Núñez vuelve a Aguilar de la Frontera, donde se siente amparado, lejos del grande público que no entiende sus versos; allí,

⁴⁴ Góngora, Luis de, *Sonetos*, cit., p. 1226.

⁴⁵ López Bueno, Begoña, *op. cit.*, pp. 738-739.

recobra el estado anterior a la experiencia poética: el pueblo natal sustituye a la madre perdida, que representaba su único contacto con la realidad, con su estado natural de ser humano y con la vida que la escritura le roba. El vate se mueve entre su casa y el bar del Tuta, donde crea, se dedica a la correspondencia y recibe la visita de los amigos que aprecian su escritura – los peregrinos. Aunque sumido en el ambiente tranquilo y familiar, el poeta se mantiene alejado del estilo de vida del pueblo, en una exclusión voluntaria que tiene como consecuencia la soledad en la que se siente libre. Las plantas de los *Himnos a los árboles*⁴⁶, imponentes depositarias del ser, son los habitantes de Aguilar que deberían acoger al sujeto lírico como a un hermano y que, sin embargo, se demuestran incapaces de comprenderlo y de aceptarlo, lo que evoca el «bosque incierto» de Góngora y su «pájaro ladino» que, en palabras de Juan Matas Caballero:

Puede ser una alusión a los latinismos que caracterizan el estilo gongorino y por los que fue tan atacado: es un pájaro que habla en latín, con lo que al mismo tiempo se convierte en atracción y en objeto de envidia para los palurdos del poblado; también puede entenderse como «el que habla con elegancia y pureza nuestra lengua» (Salcedo Coronel, 1644: 617), ‘persona entendida en su arte’ (Alemany)⁴⁷.

Escritor incomprendido que se vuelve atracción del pueblo, Núñez lamenta entonces el desdén de los árboles (p. 264):

Yo era vuestro ansiado,
el que debía consumarse en el rango
de las ocultas evidencias,
quien vestiría la túnica
de la desnudez y el desposorio.
Y habéis huido, oh padres.
[...]
Y me repudiáis en las praderas
con la agreste zampona
de los atribulados dioses.

Pese a ello, los vegetales constituyen el enlace con los orígenes y le devuelven al escritor el sentido de pertenencia que había perdido: «Mis padres murieron hace ya muchos años, / y vuestro lecho debe ahora alimentar mis insomnios» (p. 267); Núñez se siente parte de la tribu, puesto que los árboles guardan los recuerdos de su niñez: «¿Qué osáis dormidos / sobre el tejado de mi infancia?» (p. 271). Por ende, en el penúltimo him-

⁴⁶ Núñez, Vicente, *Himnos y texto...*, cit.

⁴⁷ En Góngora, Luis de, *Sonetos*, cit., p. 1227.

no, Núñez elige superar el conflicto con las plantas y obedecer a sus leyes para estar con ellas, renunciando a lo que tiene para encerrarse en la soledad (p. 274):

Pero con qué obediencia acudo
a vuestra vana risa y despilfarro.
Erais los poseedores y los cobijadores,
y he aquí que os sorprende enredados
en una tribu de rufianes.
Tendí mi nombre y ropa a vuestro amparo,
[...].
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.

El anhelado ingreso en la tribu se ha cumplido; junto con los árboles, recluido en un exilio voluntario, Núñez supera el mayor conflicto de sus versos: la irreductible antinomia de vida y muerte; sin embargo, el pacto supone que, para estar entre ellos, él renuncie a la libertad de la palabra: en lugar de dejar de transcribir el amor, el aguilarenses construye así su intrincada teoría poética basada en el silencio y en la mentira⁴⁸.

LA MUERTE DE LA POESÍA Y LA CONFESIÓN FINAL

En el último poemario de Núñez publicado en vida, *La gorriata*⁴⁹, la positiva visión panteísta deja paso al pesimismo cósmico: si amor, vida, muerte y poesía coinciden, tal y como el verso es una imagen engañosa, cualquier esperanza en la existencia real es pura ilusión: nada es eterno. Lo corrobora el soneto final «A lo divino», cuyo sentido es incuestionable ya desde el íncipit (p. 282):

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.

Mientras tanto, desde 1987, nuestro vate se dedica a los *Sofismas*⁵⁰, unos aforismos filosóficos que marcan la inseparable unión de oralidad y escritura en frases breves y sencillas que expresan las bases del complejo

⁴⁸ Cfr. Bianchi, Marina, *Vicente Núñez. Parole come armi*, cit., *passim*.

⁴⁹ Núñez, Vicente, *La Gorriata*, Antequera - Málaga, Luz de la atención, 1990.

⁵⁰ Núñez, Vicente, *Poesía y sofismas. II. Sofismas*, Madrid, Visor, 2010.

universo de su teoría literaria. El propósito declarado del nuevo género es contradecir cualquier expectativa del lector: el vocabulario inusual y la sintaxis alterada dan vida a una dimensión en la que el significante no puede alcanzar la designación y el silencio dice más que las palabras; lo verdadero y lo falso se entremezclan y las mentiras se anulan mutuamente. En una poética construida sobre distintos niveles de engaño, el lector atento entenderá que la oscuridad oculta un mensaje encubierto acerca del amor y que, contrariamente a lo que el autor repite incansable, el verso canta la vida y sus emociones, mintiendo u omitiendo detalles si es necesario, pero sin dejar de ser autobiográfico.

La confesión explícita sobre lo que acabamos de enunciar se encuentra en la obra póstuma *Rojo y sepia*⁵¹, en cuyas páginas Núñez aclara que es diferente de las demás: ya no surge de la deformante perspectiva del lenguaje del silencio, y en ella el «abrazo estéril» (p. 338) ya no se esconde en la clandestinidad. En otras palabras, en una reformulación del planteamiento cernudiano, la trayectoria creativa del aguilareense se desarrolla sobre la posibilidad de transcribir secretamente el amor para que se vuelva imperecedero, para que los versos regalen la inmortalidad tanto al autor como a sus amantes, lo que queda patente en la composición «XVIII» de *Rojo y sepia* (p. 322):

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.

Como de costumbre, se pueden rastrear en la idea las herencias de los antepasados, por lo menos en los dos sevillanos que hemos usado como paradigma. Bécquer parece sugerir el poder de la palabra que posibilita el conocimiento de seres jamás encontrados, otorgándoles la inmortalidad, en la contundente sentencia final de la rima «LXXV», donde, tras preguntarse si es verdad que en el momento último el espíritu abandona la cárcel del cuerpo y reconocer que no sabe si eso es pura ilusión, declara: «Pero sé que conozco a mucha gente / a quienes no conozco»⁵². En un planteamiento aún más cercano al de Núñez, Cernuda indica la escritura como medio que garantiza la supervivencia del sentimiento tras el fallecimiento o, lo que en su poética es lo mismo, que vuelve eterna la realización del deseo, como aclara en «A un poeta futuro»:

⁵¹ Núñez, Vicente, *Rojo y sepia*, Madrid, Visor, 2007.

⁵² Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, cit., p. 164.

Cuando en días venideros, libre el hombre
del mundo primitivo al que hemos vuelto
de tiniebla y de horror, lleve el destino
tu mano hacia el volumen donde yazcan
olvidados mis versos, y lo abras,
[...].

En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
tendrán razón al fin, y habré vivido⁵³.

Finalmente, en Núñez como en Cernuda, el *Eros* que da sentido a la existencia, atrapado en el verso, será recordado y logrará liberarse de la amenaza del vacío del *Tánatos*, volviendo eterno el anhelo compartido por ambos de cantar libremente el amor.

BREVE RECUESTO Y UNA SUGERENCIA

Como se ha comprobado, por un lado Góngora ejerce su influencia sobre Bécquer y, aún más sobre Cernuda y sobre Núñez, quienes comparten con el autor del Siglo de Oro tanto la insumisión al mundo al que pertenecen como el anhelo de fusión con la naturaleza y una gran sensibilidad hacia sus elementos, que, en ocasiones, se personifican en los versos. Por otro, como es de suponer, los tres escritores más recientes se parecen bastante más entre sí por estructurar sus teorías poéticas a partir del discurso amoroso en primera persona, del sentimiento como pasión, del dolor como fuente de conocimiento, de la imposibilidad de alcanzar al ser anhelado, de la fugacidad de la unión que se cumple en el instante y en el *carpe diem*, pero no dura, y de la oscilación entre la pasión efímera y el desengaño. Desde otra perspectiva, Góngora, Cernuda y Núñez participan en la misma desilusión por sentirse incomprendidos, solos, no aceptados por la sociedad en la que viven que los quisiera silenciar. Finalmente, en el soneto de Góngora «Alegoría de la primera de sus *Soledades*»⁵⁴ parece residir el origen de la alegoría de los *Himnos a los árboles*⁵⁵ de Núñez, cuyo fundamento queda ahora manifiesto.

En esta misma línea de rastreos intertextuales, el legado de Cernuda llega además a un grupo tan cercano a Núñez como los poetas de la revista cordobesa *Cántico*, razón por la que sería interesante averiguar las innumerables coincidencias entre ellos y el aguilarense, lo que dejamos para futuras ocasiones.

⁵³ Cernuda, Luis, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁴ Góngora, Luis de, *Sonetos*, cit., p. 1226.

⁵⁵ Núñez, Vicente, *Himnos y texto...*, cit.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXANDRE, Vicente, *La destrucción o el amor*, Madrid, Signo, 1935.
- ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- AUSTIN, John L., *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas II*, ed. y prólogo de Ricardo Navas Ruiz, Madrid, Turner, 1995.
- _____, *Rimas*, ed. de Rafael Montesinos, Madrid, Cátedra, 2014.
- BIANCHI, Marina, «Vicente Núñez: el disfraz es secuaz de la verdad», *El Maquinista de la Generación*, 17, primavera-verano 2009, pp. 94-107.
- _____, *Vicente Núñez. Parole come armi*, Barcellona Pozzo di Gotto, Edizioni Smasher, 2011.
- BRIOSO, Máximo, *Antología de la Poesía Erótica de la Grecia Antigua*, Sevilla, Ediciones El Carro de Nieve, 1991.
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza, 2005.
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- _____, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, I, 1-2, 1979, pp. 287-310.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de John Beverly, Madrid, Cátedra, 2009.
- _____, *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2013.
- _____, *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- GREIMAS, Algirdas Julián y COURTÉS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- HORACIO FLACO, Quinto, *60 odas de Horacio, con su traducción en verso castellano*, trad. de Bonifacio Chamorro, Madrid, Pueyo, 1940.
- ISER, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- JAUSS, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. de Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.

- LÓPEZ BUENO, Begoña, «De nuevo ante el soneto de Góngora 'Restituye a tu mudo horror divino'. El texto en su verdadero contexto», *Bulletin Hispanique*, 115-2, 2013, pp. 725-748.
- LOTMAN, Jurij, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- MORRIS, Charles, *Signs, Language and Behaviour*, New York, Prentice Hall, 1946.
- NÚÑEZ, Vicente, *Elegía a un amigo muerto*, prólogo de Vicente Aleixandre, prólogo de Alfonso Canales, Málaga, Imprenta Dardo, col. A Quien Conmigo Va, 1954.
- _____, *Los días terrestres*, Madrid, Rialp S.A., col. Adonais, 1957.
- _____, *Poemas ancestrales*, prólogo de Pablo García Baena, Sevilla, Calle del Aire, 1980.
- _____, *Ocaso en Poley*, Sevilla, Renacimiento, 1982.
- _____, *Cinco epístolas a los ipagrenses*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984.
- _____, *Teselas para un mosaico*, Córdoba, Diputación Provincial, 1985.
- _____, *Sonetos como pueblos*, Córdoba, Cuadernos de Ulía, Fernán Núñez, 1989.
- _____, *Himnos y texto (Himnos a los árboles; El suicidio de las literaturas)*, Córdoba, Cultura y Progreso, col. Paralelo 38, 1989.
- _____, *La Gorriata*, Antequera - Málaga, Luz de la atención, 1990.
- _____, *Rojo y sepia*, proemio de Antonio Varo Baena, Madrid, Visor, 2007.
- _____, *Poesía y sofismas. I. Poesía*, ed. Miguel Casado, Madrid, Visor, 2008.
- _____, *Poesía y sofismas. II. Sofismas*, ed. Miguel Casado, Madrid, Visor, 2010.
- OVIDIO NASONE, Publio, *Metamorfosis*, ed. de Giovanni Andrea dell'Anguillara, Venezia, Antonio Zatta qu. Giacomo, libro VIII, tomo II, 1800.
- _____, *I tre libri dell'Arte amatoria ed il libro de' Remedi d'amore*, trad. de Cristoforo Boccella, ed. de Patrizio Lucchese, Piacenza, Torchi del Maino, libro II, 1811.
- PERELMAN, Chaim y OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- SEARLE, John R., *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- SPITZER, Leo, «La interpretación lingüística de las obras literarias», en Kart Vossler, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*, trad. y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, Buenos Aires, Col. de Estudios Estilísticos, 1931, pp. 91-148.
- TURNER, John H., «Góngora y un mito clásico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 23, n. 1, 1974, pp. 88-100.