

NADA EN TRES SONETOS: UNA VINDICACIÓN DE LAS HUMANIDADES

José Manuel Rico García

1

A Lope de Vega quando vino de Castilla el año de 1602.

Vengas, Lope, con bien, Vega apacible.

P. ¿Quién es Vega? R. Un sujeto con llaneza.

P. ¿Qué es llaneza? R. Lo opuesto de aspereza.

P. ¿Quién hace los opuestos? R. Lo invencible.

P. ¿Quién ha hecho invencibles? R. Lo imposible.

P. ¿Quién ha visto imposible? R. La pobreza.

P. ¿Qué es pobreza? R. Retrato de vileza.

P. Menos que nada y más que lo insufrible

P. ¿El nada qué es? R. Será lo que no es algo.

P. ¿Qué es algo? R. Solo Dios por maravilla.

P. ¿No es nada este soneto? R. No, ni aún llega.

P. ¿En efecto, que hay nada? R. Y en Sevilla.

P. ¿Seréis el nada vos? R. Punto más valgo.

P. ¿El nada quién es? R. Lope de Vega.

2

Francisco de Quevedo

Al repentino y falso rumor de fuego

Verdugo fue el temor, en cuyas manos

Depositó la muerte los despojos

De tanta infausta vida. Llorad, ojos,

Si ya no lo dejáis por inhumanos.

¿Quién duda ser avisos soberanos,

Aunque el vulgo los tenga por antojos,

Con que el cielo el rigor de sus enojos

Severo ostenta entre temores vanos?

Ninguno puede huir su fatal suerte;

Nada pudo estorbar estos espantos;

Ser de nada el rumor, ello se advierte.

Y esa nada ha causado muchos llantos,

Y nada fue instrumento de la muerte,

Y nada vino a ser muerte de tantos.

José Hierro
Vida

Después de todo, todo ha sido nada,
 A pesar de que un día lo fue todo.
 Después de nada, o después de todo
 Supe que todo no era más que nada.
 Grito “¡Todo!”, y el eco dice “¡Nada!”
 Grito “¡Nada!”, y el eco dice “¡Todo!”
 Ahora sé que la nada lo era todo,
 Y todo era ceniza de la nada.
 No queda nada de lo que fue nada.
 (Era ilusión lo que creía todo
 Y que, en definitiva, era la nada)
 Qué más da que la nada fuera nada
 Si más nada será, después de todo,
 Después de tanto todo para nada.

Se han transcrito tres sonetos de distintas épocas e inspirados en acontecimientos muy distintos, pero tienen en común la recreación de un motivo cuyas raíces se hunden en uno de los textos fundacionales de la literatura occidental, la *Odisea*. Las páginas que siguen quieren exponer las circunstancias que los originaron y explicar cómo sus autores aprovecharon el motivo clásico para nuevos designios.

El primero de los tres sonetos transcritos se copió en el folio 83 de un cancionero poético manuscrito perteneciente al Fondo Rodríguez Marín de la Biblioteca Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el códice RM 3857, conocido como Cartapacio de Palomo, apellido de uno de sus antiguos propietarios, don Francisco de Borja Palomo, catedrático derecho de la Universidad de Sevilla. Este manuscrito presenta varias letras todas cursivas de finales del XVI o principios del XVII. Las copias de los distintos cuadernillos y su agrupamiento en volumen debieron ser realizados en Sevilla, como delatan tanto el trasfondo ambiental de la mayoría de las composiciones, como el reflejo gráfico del ceceo y seseo característicos de la pronunciación andaluza. Destaca sobremanera el carácter satírico y burlesco de la mayoría de los poemas. Esta es la razón por la que el soneto que se presenta y gran parte de las composiciones que conforman el cancionero se transmitieron sin indicación de su autoría. No es de extrañar, pues, que se hayan recogido en este manuscrito cuatro sonetos¹ que escribieron unos resabiados ingenios sevillanos contra Lope de Vega durante su estancia en Sevilla entre 1602 y 1604. La permanencia de Lope en la ciudad fue fecunda y estuvo jalonada por algunos hitos importantes de su trayectoria literaria: la *Segunda parte de las Rimas*, la

¹ La serie de sonetos ha sido estudiada por José Manuel Rico García y José Solís de los Santos, “La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo (Biblioteca Central del C.S.I.C., ms. RM 3857)”, *Anuario Lope de Vega*, 2008, XIV, pp. 235-268.

preparación y publicación de *El peregrino en su patria*, la redacción² de parte de la *Jerusalén*, o la composición de algunas comedias como *El arenal de Sevilla*.³ También fue 1604 el año de publicación de la *Parte primera* de las comedias.⁴ A esta arrolladora feracidad artística acompañaba la plenitud en lo personal al gozar ya sin trabas ni miramientos de sus amores con la comedianta Micaela de Luján, la Camila Lucinda de su ficción literaria⁵: no otro fue el auténtico motivo de sus largas temporadas en Sevilla. El repertorio documental conocido que abarca esos años ha permitido a los biógrafos del poeta reconstruir, aunque sea de forma sumaria y a jirones, lo esencial de su etapa en tierras andaluzas,⁶ pero entre las incógnitas que rodean la estancia de Lope en Sevilla siguen sin despejarse las causas de su desencuentro con algunos ingenios sevillanos de nacimiento o adopción y todavía se debate la identidad de esos autores. El propio poeta proporcionó la noticia de su malestar en la epístola a Gaspar de Barrionuevo,⁷ escrita desde Sevilla en 1603, cuando ultimaba la publicación de las *Rimas* y de *El peregrino en su patria*, que salieron ese año de las prensas de Clemente Hidalgo. En ella se lamentó de un encarnizado conjunto de sonetos en el que se ponía en solfa su obra, su personalidad y su propia vida privada. En esos versos de la citada epístola, Lope se muestra ante su amigo como la víctima perpleja de una campaña de descrédito orquestada por algunos poetas sevillanos, inspirados, a su juicio, por la envidia y la mera maledicencia. No aporta en ella más indicios sobre las causas ni sobre la identidad de sus hostigadores. Siempre habla de ellos de forma genérica e indeterminada, y los tilda de *nevios*, de *caterva*, o aparecen animalizados como plagas de mosquitos, chinches, ratones, sapos o cuervos (vv. 310-327). Con orgullo, desdén e indiferencia confiesa a su amigo toledano que no lee esas sátiras, pero sí que las leía, como todas las que le escribieron, con una mezcla de fruición vanidosa, rencor y mala idea que hicieron de Lope el gran polemista de nuestra literatura áurea.

² Véase sobre el particular Luis Gómez Canseco, “Lope de Vega y el humanismo sevillano. El Cantar bíblico en la *Jerusalén conquistada*”, en P. Bolaños, M. De los Reyes, A. Domínguez Guzmán (coords.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, 2 vols., II, pp. 617-634.

³ El Arenal de Sevilla fue compuesto entre 28 de febrero y 17 de mayo de 1603, véase J. H. Arjona, “Apunte cronológico sobre *El Arenal de Sevilla* de Lope”, *Hispanic Review*, V (1937), pp. 344-346.

⁴ Los entresijos de la edición de la *Parte primera* de las comedias fue analizada con detalle por Patrizia Campana, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón, “La *Parte primera* de comedias: historia editorial”, en *Lope en 1604*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2004, pp. 33-42.

⁵ Véase Américo Castro, “Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, V (1918), pp. 256-292.

⁶ Ofrecen un ajuste de los datos conocidos Américo Castro, Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Ediciones Anaya, S. A., Madrid, 1969, pp. 138-145. Las menciones y descripciones del título hispalense de Felipe II en algunas comedias de Lope han sugerido una estancia o visita en 1598 a Manuel Cornejo, “La funcionalidad del espacio urbano en *El amante agradecido* de Lope de Vega”, en Carlos Mata, Miguel Zugesti, eds., *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, 2 vols., Eunsa, Pamplona, 2005, I, pp. 487-500 (p. 497, n. 16).

⁷ Sobre la vida y las obras dramáticas de Gaspar de Barrionuevo, véase el artículo de Abraham Madroñal Durán, “El contador Gaspar de Barrionuevo (1562-c. 1624), poeta y dramaturgo toledano amigo de Lope de Vega”, *Voz y Letra*, IV/2, 1989, pp. 105-127.

El soneto que hemos escogido de la serie comienza con el irónico saludo de bienvenida de tantas cancioncillas populares “Vengas, Lope...” Sin solución de continuidad, se encadena la salutación con la sátira poética a través de la dilogía de Vega y la ecuación estilística *Lope-llaneza*: “¿Quién es Vega? Un sujeto con llaneza” (v. 2). Sería una temprana formulación de lo que al cabo llegará a ser un lugar común en las guerras literarias sobre la lengua poética del XVII, punto crucial de la polémica fijado en el verso “con razón Vega por lo siempre llana” del soneto gongorino “Patos del aguachirle castellana”.⁸

El soneto se sirve de una fórmula muy eficaz para ridiculizar la vanagloria del poeta: el elogio de la nada, tópico de la poesía adoxográfica que sirve para coronar un soneto construido mediante la concatenación de preguntas y respuestas, recurso muy apreciado por los poetas satíricos del momento. Los tercetos desarrollan un juego conceptual basado en el poliptoton, por el cual se emplea el término *nada* como sustantivo y pronombre indefinido. Como en el texto número 2, obra de Quevedo, y en otros elogios de *Nihil*, en los versos del soneto contra Lope aparece la repetición léxica machacona de *nada* y la relación de opuestos en clave jocosa entre la nada y Dios. Pero su autor dio una vuelta de tuerca más y construyó la paradoja de las paradojas cruzando el elogio de la *nada* y de *Nemo, nadie*, porque tras *nada* se hallaba la persona de Lope.

Rodrigo Cacho⁹ ha rastreado las huellas del elogio de la nada en las literaturas clásica, medieval y renacentista, latinas y romances, para explicar el soneto quevediano de 1631 *Al repentino y falso rumor del fuego* (texto 2). El soneto de Quevedo es la crónica de un terrible suceso acaecido en la Plaza de Madrid. El 7 de julio de 1631 se declaró un incendio en la Plaza Mayor que causó numerosos estragos. Después de su restauración, el día 28 de agosto se celebró un espectáculo taurino. Una falsa alarma desencadenó el terror pánico en el público y varias personas murieron en la avalancha que se produjo. La crónica tenía para Quevedo su evaluación moral: tanto dolor lo había provocado *nada*.

En el canto IX de la *Odisea*, Ulises, cautivo de Polifemo proyecta su huida y le dice “Nadie es mi nombre” (v. 366). Tras dejar ciego al cíclope, este pide socorro al grito de “Nadie me mata” (v. 408). El resto de los cíclopes no lo auxilian porque *nadie* le hace daño. El ardid de Ulises jugando con el valor sustantivo y pronominal de *nadie* había tenido éxito. Y el recurso se recreará y prolongará en la literatura universal hasta nuestros días. En el siglo XIII el monje Radulfo de Anjou compuso un sermón elogiando las virtudes de San Nemo; el alemán Jörg Schan, en el siglo XVI, compuso dos poemas sobre *Nemo: Niemand* y *Die wohlbredente Niemand*; a principios del mismo siglo Ulrich von Hutten publicó el poema latino más difundido sobre el asunto, *Nemo*. A partir del Renacimiento, junto con el tema de Nemo se desarrolla el de *Nihil*, la Nada. Entre los ejemplos más sobresalientes están el *De Nihilo. Hecatodia plane aurea* (1562) de Matteo Frigillano y el poema de Jean Passerat titulado *Nihil* (1587). Con todo, en la tradición literaria española, el más influyente de todos los elogios de la *nada* fue el *Capitolo di Noncovelle* de Francesco Coppetta. Su huella se deja ver en una de las obras más representativas de la prosa de ideas de nuestro Renacimiento, el *Scholástico* de Cristóbal de Villalón. En la mejor novela alegórica de la tradición europea, el *Criticón* de Baltasar Gracián, se describe la cueva donde mora *Nada*,

⁸ Escrito con ocasión de la andanada de Lope después de las justas de San Isidro (1620), según E. Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, pp. 326-327.

⁹ *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 2003, pp. 217-228.

metáfora de la vanidad de la vida cortesana.

Los ejemplos aportados son suficientes para ilustrar la fertilidad de un tópico que se ha seguido explotando en la literatura hasta nuestros días. Su eco llega hasta el tercero de los textos, un soneto que cierra el volumen de José Hierro *Cuaderno de Nueva York* (1998), verdadero testamento lírico y vital del poeta. El soneto es una ingeniosa reflexión sobre la ambigüedad de la existencia, sobre la ilusión y el desengaño en que consiste vivir, inspirada también en el tópico de *Nihil*.

Los textos no pueden ser leídos sin tener en cuenta las convenciones retóricas o temáticas que rigen la creación en el tiempo que fueron creados. La propia naturaleza de la poesía áurea, de la que se han ofrecido dos ejemplos, ha sido la coraza más recia contra el asedio de arcanas conjeturas, porque su comprensión exige un lector competente, avezado en las disciplinas integradas en la Filología. Las mayores dificultades para leer a fray Luis, Ercilla, Lope, Quevedo o Góngora no están en la captación certera de sus fórmulas retóricas, ni en sus audacias verbales, sino en la lectura del pasado que se repliega bajo sus versos e ilumina el sentido de las palabras que forman su trama. La poesía del Siglo de Oro y de cualquier época reclama la lectura lenta que Nietzsche vindicaba como esencia de la Filología en el prólogo de *Aurora*: “Filólogo significa maestro de la lectura lenta [...] Este arte enseña a leer bien, es decir, a leer despacio, con profundidad”. En la caligrafía de los versos de Lope o Quevedo están rotulados los rasgos del tiempo que los engendró, pero también se entrevé en ellos el oculto proceso de su creación, las huellas de las fuentes, de las referencias internas gestadas en la tradición, que deben tutelar la búsqueda de sentidos e interpretaciones. La lectura de los poemas de *Cuaderno de Nueva York* es mucho más plana, banal, si no se reconocen los vestigios y homenajes que sus versos encierran a Rubén Darío, a Juan Ramón, a Antonio Machado y, sobre todos, a Lope. En consecuencia, el acceso a la densidad significativa de la poesía necesita de la educación, porque ella permite recibir la historia y restituir el escenario en cuya presencia se originó el poema. El conocimiento y la realidad solo podemos hacerlos nuestros mediante los instrumentos intelectuales y de sensibilidad que la cultura, entendida como memoria de los siglos, nos proporciona. La reducción y marginación de las humanidades en los planes de estudios suponen la privación de la instrucción y de la sensibilidad que permiten comprender un texto literario, especialmente los antiguos, y la privación de los requisitos para entender la realidad y representarla con palabras de forma inequívoca.

La crisis de las Humanidades, fruto de la consagración del utilitarismo y, en España, de un delirante furor legislativo, está privando, ciertamente, a las jóvenes generaciones del conocimiento de la mejor poesía de nuestra historia literaria. Ni siquiera la institución académica les brinda adecuadamente esa oportunidad, porque la literatura ha sido degradada en el Bachillerato a un mero instrumento subsidiario del aprendizaje de la lengua, porque leyes de ida y vuelta han ido arrinconando los saberes filológicos en confusos programas universitarios, o haciendo de las filologías modernas la prolongación de las escuelas e institutos de idiomas. Ante el panorama actual, la reflexión sobre el sentido público de la investigación en este dominio adquiere un aire de drama pirandelliano: al especialista le acechan preguntas sobre dónde, cómo y para quién editar y estudiar la poesía hoy. Estas son cuestiones que, por sus implicaciones educativas y culturales, deben someterse a un continuo debate corporativo, “antes que el tiempo muera en nuestros brazos”.