

Canta sola a Lisi como cancionero petrarquista

Santiago Fernández Mosquera
Universidad de Santiago

Dos conceptos de petrarquismo se mezclan en la consideración teórica de *Canta sola a Lisi*¹ como cancionero petrarquista: 1) el que aplica un modelo directamente derivado del *Canzoniere* y 2) aquel que parte de una base más alejada del texto italiano pero más flexible y no menos petrarquista. Esta línea fue inaugurada por el propio editor de Quevedo, González de Salas, que fundamenta su concepto de cancionero petrarquista en el nombre de la amada (y establece el paralelismo Laura=Lisi); una sola historia de amor; la presencia de sonetos aniversario y amor que permanece después de la muerte con los consiguientes poemas *in morte*.

Abordaremos el estudio de *CSL* desde la primera perspectiva, representada teóricamente por Gorni. Esta es su definición de cancionero:

La storia della forma «canzoniere» si riduce ad esser quella dei singoli canzoniere, libri di poesia (solitamente in piú metri, con netta prevalenza del sonetto) in cui sia evidenzabile, a uno o piú livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia. [Gorni, 1984: 508]

Porque existen otros trabajos, especialmente los últimos de Cabello Porras [1981] y Walters [1984b,1985,1988] que manejan unos criterios particularmente rígidos que niegan a *CSL* su carácter de cancionero petrarquista.

Si aplicamos estrictamente las características del *Canzoniere* a *CSL* apenas encontramos coincidencias. La génesis del *Canzoniere* es una labor del propio de Petrarca. El nacimiento de *CSL* es, por el contrario, mucho menos conocido, por no decir desconocido

¹ Consideramos el corpus de *Canta sola a Lisi* compuesto por los poemas que aparecen estrictamente en el *Parnaso* de 1648 y en su mismo orden. Por lo tanto, citaremos con el ordinal de esta edición pero añadiendo la numeración de Bleuca [1985] del que tomamos el texto. Las diferencias con Bleuca [1985] se centran en la exclusión de los textos de *Las Tres Musas* (1670) y en el diferente ordenamiento de las composiciones finales. A partir de la composición 492 (LI) la numeración de Bleuca que corresponde al *Parnaso* (1648) son y con este orden: 507 (Madrigal), 390 (Idilio, I), 509 (Idilio, II), 510 (Idilio, III) y 508 (Idilio, IV).

totalmente. Si hemos de creer a Salas, a él se debe la ordenación del texto. Si es de Quevedo tampoco lo podemos asegurar tajantemente aunque nosotros lo creamos. En cualquier caso, el texto no se fue construyendo, sino que se elaboró *a posteriori*, en un momento final en el que se distribuyeron distintos poemas de una forma particular. De ahí que se aprovechen poemas dedicados a otros nombres (Belisa y Aminta) o textos aparecidos en otras secciones o subsecciones (como los Idilios que también pueden formar parte de un grupo coherente de Silvas).

Laura es protagonista poética de las *Rime sparse* con un sustrato histórico y biográfico ya reconocido aunque en muchas ocasiones magnificado. No existe en *CSL* posibilidad de indentificar hitos biográficos y tampoco históricos entre sus protagonistas ni de parte de Lisi ni de Fileno. Esta afirmación quizás resulte exagerada. Porque la cronología externa de algunos textos que configuran *CSL* favorece la datación del conjunto y consecuentemente la construcción del cancionero así como las posibles vinculaciones biográficas del texto con el autor.

La imposibilidad de identificar a Lisi no acaba con las especulaciones sobre su existencia. Naturalmente la identificación de Astrana [1930, 1932, 1945] no es la única, ni tampoco suficiente.

Fernando Valera [1959] propone a Isabel como transfondo del nombre poético de Lisi. Roger Moore en [Moore, 1977] asocia la secuencia de nombres Lisi, Lisis y Lísida con Isabel, Isbela, Belisa, Elisa, y Lisa y lo confirma en Moore [1980: 219].

La cronología puede resultar interesante si queremos identificar a la dama Isabel, pero no influirá para la composición de *CSL* como estructura superior, como macrotexto. Literariamente, ¿cambia la construcción y la composición de *CSL* el hecho de la existencia real de esta oscura Isabel? Pudo haber existido esta mujer, pudo dedicarle buena parte de los textos de *CSL* a ella (aunque no todos) pero de ahí no tiene porque seguirse que la dama era rubia o que su amor duró veintidós años, por ejemplo.

Los datos históricos y biográficos del texto de Petrarca están reflejados en su obra. Por lo tanto, y dado el proceso de elaboración del texto italiano, la cronología externa e interna de las composiciones tienen cierta relación. Las dataciones de los textos de *CSL* abarcan una horquilla demasiado amplia para resultar relevantes. Recordemos que Astrana sitúa las composiciones entre 1609 y 1631 [Astrana, 1932], Crosby [1967] y Blecua, desde 1969 [1985], no arriesgan casi ninguna fecha para estos poemas, o lo hacen muy genéricamente y ni Moore, 1598 y 1621, ni Roig Miranda [1989], antes de 1614 y después de 1624, proponen unas fechas muy concretas.

El orden de creación de los poemas no tiene que ver con el dispositivo en el *Parnaso* de 1648; su distribución obedece a criterios temáticos, estructurales y literarios, y no existe relación biográfica alguna en el texto y la vida de Quevedo. La obra, como libro, como sección diferenciada, se confeccionó *a posteriori* y por lo tanto la situación de los distintos poemas no tiene nada que ver con su fecha de composición o con las anécdotas que pueda narrar.

Otra cuestión es su cronología interna. *CSL* guarda cierta relación en sus textos en la medida que existen poemas aniversario que van de seis, diez y veintidós años hasta la muerte de la amada. En ese sentido también conserva, aunque muy superficialmente, la estructura de poemas *in vita e in morte* del *Canzoniere*.

Otra diferencia acusada entre ambos textos es su significado. El significado del *Canzoniere* se ha unido siempre a su fin ejemplarizante. No es esta la interpretación que debemos buscar en *CSL*. El texto se configura en pleno barroco, en un contexto de imitación literaria muy acusada. El significado de *CSL* no es vital, ni moral; es literario, retórico. Y desde esa perspectiva es mucho más comprensible. Así lo cree P. J. Smith para la poesía amorosa: «The true tension, then, in the poems in which Quevedo treats the woman, is not existential but literary and, more particularly, rhetorical». [P. J. Smith, 1987: 88]

Las comparaciones aquí establecidas marcan claramente las diferencias notables que existen entre el *Canzoniere* y *CSL*.

Pero el análisis se ha realizado desde una perspectiva que antes hemos criticado: comparar dos piezas, muy distantes entre sí, buscando una relación directa entre ambas, sin tener en cuenta la evolución en la recepción del texto primitivo, en este caso, las *Rime*. Si la realizamos desde el petrarquismo posterior y no desde el *Canzoniere* las coincidencias son importantes.

La gestación de los cancioneros posteriores difiere de la de Petrarca. Tanto en la tradición italiana como en la española, las composiciones rara vez son recogidas y ordenadas por el propio autor. Suele ser un amigo o familiar cercano el encargado de editar y ordenar como cancionero o no, la poesía del escritor. Sucede en italiano con el cancionero de Gaspara Stampa o el de Giovanni Della Casa. De la misma manera a Quevedo lo edita González de Salas y más tarde su sobrino Aldrete. Como todos los editores anteriores, González de Salas reconoce diversas intervenciones en el texto, principalmente positivas.

Muy vinculado a esta tarea editorial que supone una configuración de cancionero, en muchos casos ajena al poeta, están también los comentarios a los textos. Estas anotaciones que, en principio, figuran acompañando los propios textos, pasan, al avanzar los años, a un prólogo explicativo de la edición. Y en él se vierten los tópicos propios de la edición de poesía, i.e., la dificultad en la búsqueda de los distintos documentos (lo que revaloriza más la labor editorial), el hallazgo afortunado, la recopilación paciente, *el ordenamiento y composición en un conjunto de las piezas sueltas, la cantidad de poemas recogidos y la mayoría de los perdidos*, etc.

Todos ellos creo que son una evolución de las anotaciones primigenias (y del propio autor), se reconvierten en un prólogo del editor y son fundamentalmente lugares comunes presentes en la edición de la poesía del XVI y XVII española. La gestación y la configuración de *CSL* arranca pues del *Canzoniere* aunque no lo imite directamente y es fruto de una tradición que tiene sus hitos en las distintas ediciones de poesía española —y no solo— del XVI y XVII.

Ya señalamos arriba cómo la identidad de Lisi no aporta nada a la comprensión del texto. Creemos en la existencia de una amada principal a la que se pudo referir Quevedo, en principio, con ese nombre y que puede ser reflejo de Luisa, Isabel o cualquier otro. Pero esa primera enamorada se diluye con el paso del tiempo en un ser literario que recogerá no sólo sus primeras experiencias sino las de toda una vida y con ellas imitará conscientemente una estructura particular como es un cancionero amoroso.

Pero sí es petrarquista la existencia de una sólo protagonista femenina, una única protagonista que refleja una sola pasión amorosa dedicada por el poeta. Y es elocuente tam-

bién el nombre escogido por Quevedo para nombrar a su amada: Lisi, Lisis o Lísida es una clara evocación de Laura como señala por extenso Salas en su introducción a esta parte de *Erato* [*Parnaso*, 257-258]

De nuevo nos encontramos con la misma clave en la explicación de un motivo petrarquista en Quevedo: Lisis existe en tanto literatura y lo es como reflejo de la presencia de otra anterior, de una tradicional enamorada como Laura.

Los sonetos aniversario son una obligada referencia petrarquista. Quevedo compone los sonetos aniversario porque apuntan directamente al texto de Petrarca. Este tipo de composición es una parte singular del concepto de cancionero petrarquista como lo anuncia Salas [*Parnaso*, 257]. Su presencia se relaciona directamente con la cronología interna de *CSL* porque marcan una progresión temporal explícita destacando tres aniversarios de seis, diez y veintidós años. Tienen una finalidad estructural clara porque están situados particularmente en el ciclo. Es decir, no son simple imitación de sonetos aniversario petrarquistas sino que su disposición indica un función determinada, y es, precisamente, la de aniversario como en el *Canzoniere*.

Su colocación en *CSL* no es casual y obedece a cierta lógica numérica. Del primero de los sonetos aniversario, XX, al segundo, XXX, «transcurren» diez composiciones (que naturalmente no se corresponden con los cuatro años que los distancian). Separan este segundo aniversario del tercero, número L, veinte composiciones (que corresponderían a doce años). Lo destacable es la simetría en la distribución de estos textos, no la coincidencia entre sonetos y años señalados. Gráficamente,

- - - 20 - - - XX - - - 10 - - - XXX - - - 20 - - - L

La simetría es perfecta y difícilmente puede resultar casual. No guardan relación años señalados en la historia con el número de composiciones (a no ser la coincidencia de la distancia entre la composición XX y XXX, en la que coinciden los diez años señalados con las diez composiciones transcurridas). Creo que el valor estructural de los sonetos aniversario en *CSL* es capital y resultan indudablemente petrarquistas. La imitación no es sólo estructural. Es también anecdótica. Como señaló Salas en los preliminares, se acerca a Petrarca hasta en la duración de su enamoramiento [*Parnaso*, 257].

Por otra parte, la presencia de estas composiciones, implica una cierta evolución cronológica en el ciclo. El transcurrir del tiempo está marcado por esa gradación de seis, diez y veintidós años. Y sin embargo, no existe en los textos ilusión del paso del tiempo y las únicas referencias temporales son éstas y las alusiones a las estaciones del año, singularmente la primavera.

Vinculada con la cronología interna del texto, y con el posible carácter narrativo de la historia, es la diferenciación entre composiciones *in vita et in morte*. La pregunta clave que debemos hacernos es ¿muere Lisi en el ciclo? Y si lo hace, ¿existen composiciones dedicadas a ella después de su muerte? Pocas son las composiciones en que la protagonista parece haber muerto, concretamente, una, la (LI, 492): «¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso?» Este soneto está presentado por un epígrafe que sí anuncia la muerte de la protagonista claramente.

El soneto es una invocación del poeta a la muerte. Una muerte que no llega y que no hace más que dilatar la otra, la muerte en vida que supone el no ser amado por Lisi. La

única referencia a la muerte de la amada es indirecta. El significado del texto creo que es ambiguo. Y sin embargo siempre se ha tenido por un poema *in morte* por la rotundidad de su epígrafe y por la aclaración del propio Salas [*Parnaso*, 257]. Si por un momento olvidamos el epígrafe introductorio, el texto del LI (492) no anuncia claramente la muerte de Lisi. Como tampoco la confirman las composiciones posteriores. Curiosamente (y quizás no posea otro valor que el del detalle), este soneto no figura en la edición de Zaragoza, *Parnaso* (1649).

Circunstancia particular es la posible muerte de Fileno, el protagonista masculino de *CSL*. Fileno prepara en los Idilios su final cuidadosamente a través de las últimas composiciones del ciclo. Por eso estas composiciones finales son imprescindibles como colofón del texto, y en su orden original, el del *Parnaso* de 1648. Fileno, el protagonista masculino del cancionero, apelativo que aparece sólo al final del ciclo, no muere y, por lo tanto, no nos vemos obligados a romper el hilo de la voz poética de todo el ciclo. Es siempre la misma voz «narrativa» en *CSL*.

Conectado con la cronología interna del texto está la narración de la historia. ¿Existe en *CSL* una secuencialización de los hechos? ¿Existe una historia de amor? *CSL* no puede ser leído como una historia de amor. Se trata de un reflejo de imitación literaria y no coherencia en la narración de la historia, un intento de imitación de un modelo, no la ineludible pertinencia de unos hitos dentro de la historia, ni temporales (primaveras, por ejemplo) ni espaciales (referencias geográficas en los poemas).

Aunque no existen relaciones narrativas en conjunto y como discurso coherente en *CSL*, sí que se descubren unas líneas concretas que traban el texto y que lo configuran como unidad.

Apuntaba ya Walters [1984b, 61-62; 1985b; 1988] la existencia de dos formas de cohesión en *CSL*: las agrupaciones de textos por temas y dos tonos diferentes en el comportamiento del yo poético.

Ciertamente, la presencia de poemas ordenados en grupos de dos o pocas más composiciones, es una característica de los cancioneros petrarquistas. Fundamentalmente se vinculan temáticamente pero, desde una perspectiva unitaria, tendrán repercusión estructural.

Tres son los núcleos en los que se estructura *CSL*: el Mitológico (de VIII, 449 a XIV, 455), los ojos y el mirar (de XIV, 455 a XVI, 457 y de XXXIV, 475 a XXXV, 476), y la reflexión sobre el amor y la muerte (de XXX, 471 a XXXIV, 475 y de XLVI, 487 al final). Los tres establecen entre sí unas relaciones no sólo formales y temáticas. En *CSL* se trasluce una evolución (que ya intuyó Walters [1984b: 61]) desde el carácter positivo del primer núcleo que refleja cierta postura de fuerza juvenil que combate con el núcleo segundo, es decir, con los ojos y con la mirada de Lisi. Pero la batalla tiene un claro perdedor, Fileno, que estrellado en la indeferencia de la amada, pide y se prepara para la muerte.

También el protagonismo de Lisi cede a medida que avanzan las composiciones para centrarse en Fileno. Desde una perspectiva diferente, retórica, P. J. Smith [1987] propone una lectura distinta para la literatura amorosa de Quevedo. Y paralelamente nosotros también lo proponemos para la estructura de *CSL*.

Un ejemplo. Hemos visto que la cronología externa o interna de los poemas a Lisi como conjunto, no tienen ni la relevancia de la de Petrarca, ni paralelo con las del italiano.

Para P. J. Smith: «His time is, to use the rhetorical distinction, ‘artificial’ rather than ‘natural’» [P. J. Smith, 1987: 155]

Tanto Petrarca como Quevedo utilizan unos procedimientos muy similares. Petrarca busca en Horacio, Propertio y Ovidio el ordenamiento no ya sólo de las cinco primeras composiciones sino incluso de la estructuración de todo el *Canzoniere* porque «al imitar los prólogos en tanto prólogos, no mero depósito de «flosculi» o motivos, imita, pues, la estructura, el género literario». [Rico, 1988: 1102].

Quevedo, al imitar los sonetos aniversario, los protagonistas de los poemas, el poema *in morte*, la ordenación en una sección distinta..., está también imitando la estructura del género cancionero. Porque, podríamos preguntarnos paralelamente a Rico, «¿Habremos de pensar que el *Canzoniere* nació al margen de toda norma clásica, huérfano de padres antiguos?» [Rico, 1988: 1101]. ¿Nació *CSL* al margen de Petrarca –y aún de Horacio, Ovidio o Propertio–? El problema debe plantearse cuantitativamente; en qué grado de directez imita Quevedo a Petrarca; pero que le debe la estructura al italiano es innegable. Y digo la estructura, la ordenación, no ya los temas o el estilo.

Para añadir el término petrarquista al cancionero *CSL* habrá que adoptar un criterio flexible y sobre todo, desde una perspectiva correcta. Es decir, no aplicar directamente esquemas del *Canzoniere* a *CSL*. El concepto de cancionero petrarquista en el XVII no es equivalente al *Canzoniere*. Y desde esa perspectiva *CSL* es un cancionero y además petrarquista. Porque nace, como muchos de los cancioneros posteriores, editados por próximos al poeta, con un prólogo que recoge elementos comunes y tópicos.

CSL canta un solo amor y una sola amada. Esta amada se llama Lisi paralelamente a Laura; tiene unidad temática pero variedad métrica (*vario stile*). Y dentro de esa variedad métrica un predominio absoluto de soneto. *CSL* conserva algún elemento temático y estructural característico del *Canzoniere* como son los tres sonetos aniversario. Y algo fundamental: Quevedo (o Salas) escoge una sección distinta a la general Musa IV. Apoyándonos en la afirmación de Rico [1988: 1103], el simple hecho de componer una sección especial, *CSL* es un acto de imitación petrarquista y es también un acto retórico de imitación voluntaria.

De ahí que el significado del cancionero no se acerque al de Petrarca. No es abiertamente ejemplificador o palinódico, basado en un soneto prólogo y alguna composición final, ni encontramos un claro desengaño vital. Porque, quizás la vida latente en *CSL* sea escasa aunque sea abundante la literatura. Pero aun así encontramos en las composiciones finales referencias obligadas al desengaño y ejemplo de su amor.

Porque Quevedo conoce el significado del *Canzoniere* y no quiere alejarse definitivamente de él. Por eso en los Idilios finales muestra intereses tan petrarquistas:

Mas ya que, ausente, muero de esta suerte,
 lo que con ansia siento
 es que no ha de poder servir mi muerte,
 a quien viere su causa de *escarmiento*.
 Vengárame de Amor si, con mi daño,
 pudiera a otro servir de *desengaño*.
 v. v. 19-24 (Idilio II, 509)

Desengaño por el amor no conseguido y desengaño general del amor humano, tan vinculado con la muerte. Y escarmiento ejemplarizante para todos aquellos que se acercan a su desgraciada relación con Lisi. Un ejemplo y un desengaño que cierra *CSL* casi en sus últimos versos: el testamento (Idilio 4, 508: v.v. 31-32)

Y sin embargo no es ese el valor principal de *CSL*, ni su significado. La lectura de *CSL* debe ser literaria, retórica, algo que fue visto peyorativamente.

Debemos interpretar el cancionero lejos de las concepciones más románticas o más positivistas. De la misma manera, el buscar la pretendida modernidad de la poesía amorosa de Quevedo nos ha de llevar a un error de enfoque. Quevedo no es moderno (contemporáneo) en la construcción de *CSL* como no lo es en la expresión de los afectos. Es, ante todo, un poeta barroco que inscribe su poesía amorosa en un contexto casi obligado (aunque lejano) como es un cancionero petrarquista. Así lo hicieron, o se acercaron, otros poetas españoles que le precedieron y que hemos señalado. Nuestra identificación, desde hoy, con sus textos, se produce no por la coincidencia particular de sentimientos sino por su forma de expresión, por la genialidad de su verbalización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- QUEVEDO: *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido...* Ed. González de Salas, Madrid, 1648.
- ASTRANA MARÍN, L.: *El cortejo de Minerva*, Madrid, 1930. «El gran poema de amor de Quevedo», 45-50.
- ASTRANA MARÍN, L.: ed., Quevedo, *Obras completas en verso*, Madrid, 1932.
- ASTRANA MARÍN, L.: *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, 1945.
- BLECUA, J. M.: ed., Quevedo, *Obra poética*, vol. I (Madrid: Castalia, 1985), 1ª ed. 1969.
- CABELLO PORRAS, G.: «Sobre la configuración petrarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)», *Analecta Malacitana*, IV, 1 (1981), 21-30
- CROSBY, J. O.: *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid: Castalia, 1967).
- GORNI, G.: «Le forme primarie del testo poetico. Il canzoniere», en *Letteratura Italiana. Le forme del testo. I Teoria e Poesia* (Torino: Einaudi, 1984), 504-518.
- MOORE, R.: *Towards a Chronology of Quevedo's poetry*, (Canadá: Frederick York Press, N.B., 1977).
- MOORE, R.: «Lisi, Lisa, and the Caballero de la Tenaza», *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo*, 56 (1980), 215-224.
- RICO, F.: «Prólogos al Canzoniere (*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XVIII,3 (1988), 1071-1104.
- ROIG MIRANDA, M.: *Les Sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989).
- SMITH, P. J.: *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric* (London: The Modern Humanities Research Association, 1987).
- VALERA, F.: «Reinvención de D. Francisco de Quevedo: cuatro cartas literarias a Luis Capdevila», *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura*, París, VII, 34 (1959), 65-74.
- WALTERS, D. G.: «Conflicting views of time in a Quevedo sonnet: An analysis of 'Diez años de mi vida se ha llevado'», *Journal of Hispanic Philology* (1980), IV, 2, 143-146.
- WALTERS, D. G.: «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón*, 27 (1984), 55-70.
- WALTERS, D. G.: *Francisco de Quevedo: Love Poet*, University of Wales Press, 1985.
- WALTERS, D. G.: Francisco de Quevedo, *Poems to Lisi*, edited and arranged by D. G. Walters (Exeter Hispanic Texts, XLV, University of Exeter, 1988).