

Los madrigales de Quevedo

María José Alonso Veloso



Edición electrónica

URL: [http://](http://bulletinhispanique.revues.org/1386)

bulletinhispanique.revues.org/1386

DOI: [10.4000/bulletinhispanique.1386](https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1386)

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 31 décembre 2012

Paginación: 621-644

ISBN: 978-2-86781-855-4

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

María José Alonso Veloso, « Los madrigales de Quevedo », *Bulletin hispanique* [En línea], 114-2 | 2012,

Publicado el 05 enero 2016, consultado el 01 octubre 2016. URL : [http://](http://bulletinhispanique.revues.org/1386)

bulletinhispanique.revues.org/1386 ; DOI : [10.4000/bulletinhispanique.1386](https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1386)

Este documento es un facsímil de la edición impresa.

Tous droits réservés

Los madrigales de Quevedo

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO
Universidad de Santiago de Compostela

Les huit madrigaux amoureux de Francisco de Quevedo ont peu retenu l'attention de la critique. Ils permettent pourtant de mettre en évidence l'empreinte des Cancioneros pétrarquistes de poètes tels que Groto et Marino. Retiennent l'attention le choix même de la strophe, sa place dans l'ensemble des poèmes, l'imitation de formules, de motifs, de textes entiers et de traits métriques qui recréent le modèle de Groto.

Mots-clés : Quevedo, madrigaux, Cancioneros italiens, Groto, Marino.

Los ocho madrigales amorosos de Quevedo constituyen una parte aún poco conocida de su lírica, pero muy interesante por evidenciar la influencia de cancioneros petrarquistas de ciertos autores italianos contemporáneos predilectos, en especial Groto y Marino. Significativos son la propia elección de la estrofa, poco cultivada entre los autores españoles de su tiempo; la disposición de los poemas en el conjunto; la imitación de motivos, expresiones y hasta poemas completos; y también unos peculiares rasgos métricos que parecen recrear el modelo de Groto.

Mots-clés : Quevedo, madrigales, Cancioneros italianos, Groto, Marino.

Quevedo's eight love madrigals are yet an unknown part of his poetry, though they are very interesting, because they prove the influence exerted by two Italian contemporary writers: Groto and Marino. The very choice of the strophe is significant, which was rare among Spanish writers in 17th century; the order of the poems; certain expressions or even whole poems; and also the rhymes, that seem to be an imitation of Groto's model.

Keywords : Quevedo, Madrigals, Italian Cancioneros, Groto, Marino.

Entre los numerosos subgéneros poéticos cultivados por Quevedo, merecen especial atención los madrigales, modalidad del siglo XIV habitual en los cancioneros italianos pero infrecuente en la lírica española del Siglo de Oro. Recuperando el título del estudio ya clásico de Asensio sobre las silvas¹, es posible proponer que sus madrigales perfilan otro Quevedo aún «incógnito»,

1. Eugenio Asensio, «Un Quevedo incógnito: las silvas», *Edad de Oro*, n° 2, 1983, pp. 13-48.

como sucede con otros grupos de poemas pendientes de estudio. Estos textos quevedianos son mayoritariamente amorosos —aunque existen ejemplos aislados de materia religiosa o heroica por ejemplo—, y se publicaron sobre todo en la musa IV, Erato, del *Parnaso español* de 1648². Mi atención se centrará, precisamente, en las ocho composiciones de tema amoroso incluidas en esa parte de la edición póstuma: siete en la primera sección de la musa —distribuidas en dos bloques separados de tres y cuatro madrigales, en medio de los cuales se insertan canciones e idilios— y una solo en la segunda, «Canta sola a Lisi».

El primer aspecto que conviene señalar —y esta idea se retomará a lo largo de este análisis— es que este pequeño conjunto arroja luz acerca de la naturaleza del cancionero amoroso quevediano contenido en Erato, construido no sobre el modelo de Petrarca, sino a partir de la estructura y contenido habitual de los cancioneros petrarquistas, conocidos en la España de los siglos XVI y XVII sobre todo a través de colecciones antológicas que proliferaron bajo el título de *Rime scelte* o *Rime varie*. En los madrigales se aprecia más que en ninguna otra forma poética la imitación de ciertos autores italianos de gran difusión entre los españoles, como Giovan Battista Marino, y otros que, aunque menos habituales, parecieron gozar de la estima de Quevedo, como Luigi Groto, preferencia bien conocida a partir del trabajo fundamental de Fucilla³. La presencia de estos modelos en la poesía quevediana, especialmente el segundo de ellos, no parece implicar sólo la imitación de motivos o expresiones y en muchos casos de poemas completos, sino también la estructura del cancionero amoroso⁴ y la elección de unos determinados rasgos métricos que parecen acercarle a los autores italianos contemporáneos al tiempo que le alejan de la poco prolífica tradición de los madrigalistas españoles.

EL MADRIGAL EN LAS POÉTICAS

Antes de iniciar el estudio de los madrigales de Quevedo, procede una breve aproximación a sus rasgos, a partir de poéticas de época y manuales de métrica

2. A ellos se suman varios no incluidos en la edición póstuma, también de asunto amoroso mayoritario, como los que figuran con los números 412, 413, 414 y 638 en la edición de José Manuel Blecuá.

3. Joseph C. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, *Revista de Filología Española*, Anejo LXXII, 1960.

4. Esta idea, ya antigua, fue esbozada en primer lugar por C. Consiglio, en su artículo «El Poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterráneo*, n° 13-15, 1946, pp. 76-93. Con distintos matices y variable grado de profundidad en el estudio de las fuentes italianas, recordaron tal sugerencia autores como Gregorio Cabello Porras, en «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (la serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)», *Analecta Malacitana*, 4, n° 1, 1981, pp. 15-34; y Santiago Fernández-Mosquera, en *La poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1999. Otros datos sobre la influencia de la estructura de los cancioneros amorosos petrarquistas en la disposición estrófica de la musa IV del *Parnaso*, en María José Alonso Veloso, «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.

actuales. Estos últimos, por ejemplo el de Menichetti⁵, hablan de una forma métrica breve, en endecasílabos y heptasílabos, o sólo en endecasílabos, de rima variada, aunque por lo general basada en una combinación de tercetos seguidos de uno o más dísticos. Castelnovo⁶ precisa más esa fluctuación de su cómputo silábico, en su análisis de los «metri di origine medievale romanza»: en sus comienzos y en la lírica de Petrarca, todos los versos, entre un mínimo de seis y un máximo de catorce, tienen once sílabas y se organizan en dos o tres tercetos seguidos de uno o dos pareados; el madrigal del siglo XVI es muy diferente del de siglos anteriores, pues alterna versos de siete y once sílabas libremente rimados. Díez Echarri⁷, por su parte, refleja en su estudio de las teorías métricas del Siglo de Oro la escasa relevancia concedida al género en España, cuando incluye el madrigal en un subapartado del capítulo «Verso de imitación italiana», bajo el epígrafe «Otras combinaciones menos importantes». Según él, «lleva dos o tres estancias, cada una de tres versos; los hay con remate y sin él: de versos enteros todos o con algún quebrado», y recuerda que los ejemplos aducidos por Rengifo «se reducen a tercetos combinados en forma vulgar con un pareado final» y que, según Carvallo, «son como los Tercetos, y solo se diferencian en que no quieren materia tan larga y difusa» (pp. 257-258).

Un somero repaso de algunas de las poéticas italianas y españolas de los siglos XVI y XVII permitirá aquilatar más los rasgos del madrigal, para así entender mejor la elección de Quevedo. Minturno, en *L'arte poetica* de 1564⁸, compendio de todas las rimas toscanas, ofrece una definición con información etimológica que subraya su origen rústico, la armonía de su rima y su brevedad⁹, entre 8 y 11 versos endecasílabos¹⁰, organizados en una combinación de varios tercetos, a veces con una copla o un cuarteto final¹¹; en su opinión, es la forma autóctona más próxima al epigrama¹².

5. Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, p. 667.

6. Luciana Castelnovo, *La métrica italiana*, Milano, Vita e Pensiero, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1979.

7. Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, *Revista de Filología Española*, Anejo XLVII, Madrid, CSIC, Patronato Menéndez y Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1970, pp. 257-258.

8. Antonio Sebastiano Minturno, *L'arte poetica* (1564), edición facsimilar, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971; a propósito del madrigal, véase el libro III, pp. 261-263.

9. «uaga compositionetta di parole, con harmonia di rime, e con misura di syllabe tessutte, sotto certo canto, e sotto certo ordine limitata intorno à cose rustichette; ond'egli trasse il nome» (p. 261); «Percioche dalle mandre uien, ch'egli si nomini Mandriale, che dappoi Madrigale s'è detto» (p. 261).

10. «Di tanti, che non sian più d'ondecì, nè meno d'otto»; «D'ondecì syllabe» (p. 262).

11. Minturno, en su descripción métrica, por ejemplo a propósito de los versos y la organización de los tercetos (p. 262), no parece tomar en consideración la forma más libre que adoptan los madrigales a partir del XVI.

12. «se compositione si truova in nostra lingua, la qual'habbia qualche similitudine dell'Epigramma, è questa. Percioche, como sapete, Theocrito e Moscho scrissero anco Epigrammi pastorali. Ma senza dubbio si come il Madrigale hà piú del uago e del piaceuole, che l'Epigramma; nè tratta materia, che non sia molle, e diletteuole: così questi hà piú dell'acuto e del sottile; & à

Si nos detenemos en un tratado español próximo en el tiempo al de Minturno, *El Arte Poética en Romance Castellano* de Sánchez de Lima¹³, de 1580, encontramos ya una formulación teórica más próxima a la práctica del madrigal en el Siglo de Oro: «se componen de seys pies, dos cortos, y quatro largos, o dos largos, y quatro cortos: la orden de los quales es al aluedrio del poeta. Siruen de poder el poeta en media dozena, o vna, dezir vna historia, como aquella que todos saben, que dezía desta manera» [...] (II, p. 75, 13-22); «Otras hay diferentes en el concertar de los pies, mas en todas estas composturas, se guarda siempre la regla de la medida de las syllabas, porque todos los pies largos en todas las composturas, han de ser de onze syllabas cada pie» (II, p. 78, 17-22). Pero lo cierto es que los ejemplos de madrigales que aduce (pp. 76-80) están más próximos a la canción, en sus agrupaciones de seis a nueve estrofas de seis versos cada una, que al madrigal, que, según el común sentir de las poéticas, contiene una única estrofa.

En tal sentido se pronuncia Juan Caramuel en 1665, en *Primer Cálamo, Rítmica, tomo II*¹⁴, quien acude a Pietro Bembo¹⁵, entre otros autores, para explicar sus orígenes italianos y sus rasgos básicos¹⁶, y subraya que «el Madrigal no es otra cosa que una sola y única Estrofa. Este modo de hablar o de sentir fue aceptado por los más ilustres autores»¹⁷ (p. 313). Avalando tal dato con madrigales del Príncipe de Esquilache, quien los llamó así por tener una única estrofa, aclara que la diferencia entre canción y madrigal no se basa «en el concento o en el número de los versos, sino en el número de las estrofas» (p. 313),

più materie s'adagia» (pp. 261-262).

13. Miguel Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castellano*, edición de Rafael de Balbín Lucas, CSIC, Instituto «Nicolás Antonio», Madrid, 1944; sobre los madrigales, véase II, pp. 75 y 78.

14. Juan Caramuel, *Primer Cálamo. Tomo II. Rítmica*, edición de Isabel Paraíso, Valladolid, Universidad, 2007; véase el capítulo V, «Sobre las canciones», artículo XVIII, «Sobre el poema llamado en español *Madrigal*, y su diferencia con la *Canción* y la *Silva*» (p. 312).

15. «Liberi poi sono quelli altri, che non hanno alcuna legge, ò nel numero de' versi, ò nella maniera del rimarli. Ma ciascuno sicome ad esso piace, così le forma, e queste vniversalmente sono tutte Madrigale chiamate, percióche da prima, cose materiali, e grosse si cantassero in quella maniera di rime, sciolta, e materiale altresí. O pure, perche così, più che in altro modo, pastorali amori, & altri, loro boscarecci auuenimenti, ragionassero quelle genti, nella guisa, che i Latini, & i Greci ragionano nelle Egloghe loro, il nome delle Canzoni formando, e pigliando dalle mandre» (Bembo, citado por Caramuel, p. 312).

16. Sobre su origen, menciona el vocablo *materia*, equivalente a *carmen materiale*: «La razón es que en un principio no se cantaban en este género de versos temas divinos, celestiales, heroicos, de césares o reyes, sino asuntos cotidianos, materiales y tangibles, que dependían de los sentidos [...] entendemos algo informe carente de tpos y figuras, pues lo usaban en tiempos hombres incultos guiados por unas Musas que no se sometían a ninguna ley» (p. 312). Y también el término griego que designa la cabaña para los rebaños de los pastores, derivación seguida por Antonio de Tempo y Juan Díaz Rengifo.

17. Caramuel intenta acotar tres subgéneros de fronteras próximas: «Si el poema tiene varias estrofas con la misma forma (si no tuvieran la misma forma no las llamaríamos estrofas), sea denominado *Canción*, a no ser que posea un vocablo específico. Si no está dividido en estrofas uniformes, y sin embargo tiene veinte versos o menos, sea denominado *Madrigal*. Y si tiene más, *Silva*» (p. 313).

como lo demuestra el hecho de que Góngora hubiese llamado madrigal a un mismo esquema de rima en seis versos cuando tiene una sola estrofa, y canción cuando tiene más. Este teórico, marcado ya por las prácticas más modernas (del siglo XVII) del madrigal en España, diserta sobre tres «leyes» consideradas esenciales por los autores «sumamente rigurosos o puristas», de interés para el tema que nos ocupa: «I. *Que el poema contenga doce versos, o menos.* II. *Que los consonantes discurran ágiles dos a dos.* Así, habría que excluir de esta clase de poema cualquier número impar. Algunos limitan esta ley y se contentan con que sean consonantes los dos últimos. III. *Que no tenga más estrofas*» (p. 312). Señalando que no admite tales reglas, porque «si los Madrigales tuvieran leyes, no podríamos llamarlos informes»¹⁸ (p. 312) y atendiendo fundamentalmente a las características de los madrigales de Góngora que toma como modelo, procede a explicarlas: rechaza la primera regla, argumentando que el límite está en veinte versos; tampoco acepta la segunda, relativa a los versos rimados dos a dos y que, en su opinión «tiene un rechazo universal; nadie la sigue», pues ello obligaría a que las consonancias discurriesen AA. BB. CC. DD. EE. FF... y «Góngora, por no mencionar a otros, no se sometió a esta norma» (p. 313)¹⁹; sí admite, en cambio, la tercera, en contra de la opinión de Rengifo, «pues si tiene más estrofas concordadas, no será Silva o Madrigal, sino Canción».

La afirmación contundente «nadie la sigue» de Caramuel, a propósito de la segunda regla, entra en contradicción con las pautas detectadas de modo general en la tradición italiana, a juzgar por los datos aportados por Francesco Bausi y Mario Martelli, y que parecen haber sido las imitadas por Quevedo como mostraré más adelante²⁰. Aportando un ejemplo de T. Tasso, que junto a Strozzi il Vecchio y Michelangelo se convirtieron en los principales autores de madrigales del quinientos, recuerdan que «il madrigale tende a risolversi in una successione di distici a rima baciata [...] assumendo una più evidente regolarità metrica, benché libera resti la disposizione dei versi» (p. 164), con el siguiente esquema: aBBCcDDEEFF.

MADRIGALISTAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

El género, que en Italia alcanzó un notable desarrollo desde su aparición en el siglo XIV sobre todo por su relación con la música polifónica del *Ars Nova*, se basa en sus formulaciones iniciales en versos endecasílabos, como se aprecia

18. Sobre este particular, cita a García de Salcedo Coronel, en su *Comentario a Góngora*, t. II, part. II, p. 171: «No tienen ley cierta, pudiendo qualquier a arbitrio suyo ligar los versos, el primero con el segundo, o tercero, y los demas en esta conformidad, acabando ordinariamente en dos de consonantes conformes».

19. Pone como ejemplo cuatro madrigales de Góngora con la siguiente rima: ABBA. BB, ABBA. ACCDEFFDE. GG, ABCCBADD y ABBAACC.

20. Sobre la evolución del madrigal, véase Francesco Bausi y Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Florencia, Le Lettere, 2000. En el apartado «Altri metri trecenteschi» (pp. 104-105), y entre las formas poéticas concebidas para el ámbito musical, se detienen en los primeros madrigales en tercetos, de manera particular los cuatro de Petrarca, con explicación de la etimología del término y de su inherente «asimetría interna» (p. 105).

en los cuatro madrigales –con los números 52, 54, 106 y 121– incluidos en el *Canzoniere* de Petrarca. No obstante, este modelo se va modificando, y el propio Bembo, quien ya postuló pautas más libres para el género, introdujo en *Gli Asolani* el madrigal «Amor la tua virtute», una composición de once versos endecasílabos y heptasílabos, que, como recuerda Antonio Prieto²¹, se convirtió en guía para la práctica madrigalesca. Bausi y Martelli, en su síntesis sobre el género en el Cinquecento, hablan de la radical transformación del madrigal, «che si dissolve, quasi sempre, in una successione libera o solo debolmente strutturata di endecasillabi e settenari» (p. 163), al tiempo que recuerdan las palabras de Bembo, en *Prose della volgar lingua*, II, 11, donde afirmaba que los madrigales «non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli». Y añaden:

Il madrigale cinquecentesco [...] é in effetti un metro quasi completamente libero ed 'aperto': le uniche norme a cui sembra sottostare [...] riguardano l'eterometria (soli endecasillabi e settenari, con prevalenza di questi ultimi: si ricordi che i madrigali petrarcheschi sono invece di tutti endecasillabi) e la brevità del componimento, generalmente contenuto entro dimensioni inferiori a quelle del sonetto. Un altro dei caratteri tipici –anche se non obbligatorio– di questo metro sembra essere costituito dalla presenza, in conclusione del componimento, di uno o più distici a rima baciata, corrispondenti ai 'ritornelli' del madrigale antico» (pp. 163-164).²²

Tanto en las ediciones de los más destacados autores de madrigales del quinientos y el seiscientos italiano –Ariosto, Tasso, los Strozzi, Tansillo, Rinaldi, Della Casa, Marino, Groto...– como en las colecciones de *Rime* antológicas de poesía petrarquista, prolifera este subgénero poético, y así lo evidencia por ejemplo la célebre antología del madrigal *Gareggiamento poetico*, publicada en Venecia en 1611.

Un repaso del cancionero que Petrarca (1304-1374) dedicó a Laura evidencia que, de un total de 366 poemas, 317 son sonetos, 29 canciones, 9 sextinas, 7 baladas y solo 4 madrigales. También *Le Rime* de M. G. Sannazzaro, en Venecia, 1561, alternan sonetos (estrofa predominante) con madrigales y canciones²³. Boyardo (1441-1494) incluye al principio de cada uno de los tres libros de

21. Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, II, Madrid, Cátedra, 1998; véanse especialmente las pp. 378-380.

22. Además de explicar la etimología del término y enfatizar su carácter musical, Pietro G. Beltrami (*La métrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 102) resume los dos momentos fundamentales que vive el madrigal desde un punto de vista métrico, en la misma línea que Bausi y Martelli: «Quello trecentesco presenta, pur in modo variabile, una verta regolarità di schemi: per lo più è una forma breve di terzine, con vari schemi di rime, conclude da un distico (o da due), o da un verso isolato, Petrarca [...] si limita al solo endecasillabo, ma l'inserzione di settenari è già codificata da Gidino da Sommacampagna. La presenza del settenario (che tende anzi a prevalere sull'endecasillabo) è invece forse l'unico tratto obbligatorio del madrigale cinquecentesco, che per il resto è una forma di schema del tutto libero, purché breve, e purché i versi siano solo endecasillabi e settenari» (p. 103).

23. Véase en ambos casos el volumen facticio de la BNE, R/17247. Como en el de Petrarca, el tema de estos cancioneros no es exclusivamente amoroso, sino también de elogio o heroico.

Amorum una serie de cincuenta sonetos, a los cuales suceden diez poemas en forma de baladas, canciones, madrigales u otras. Las ediciones de *Delle Rime* de Pietro Bembo (1470-1547) intercalan entre sus sonetos, mayoritarios y situados en primer lugar, alguna canción; después se disponen los madrigales²⁴. Las *Rime* de Luigi Groto, «Cieco d'Hadria» (1541-1585), un autor imitado por Quevedo en sonetos, alguna canción y varios madrigales, mezclan en sus tres libros diversas estrofas, fundamentalmente sonetos y madrigales, y éstos resultan numerosísimos respecto a los autores antes citados²⁵.

La edición de las *Rime* de Torquato Tasso (1544-1595) en Brescia, 1592, contiene dos libros, en los cuales se combina un número variable de composiciones en estrofas que son, mayoritariamente y por este orden, sonetos, canciones, estancias, madrigales, baladas y otras. La de Venecia, en 1608, agrupa cerca de 500 sonetos en el libro primero; en el segundo, 150 canciones y estancias; en el tercero, sonetos, madrigales y otros metros; en el último, poemas marcados por la variedad métrica y temática (además de amorosos, hay otros de elogio o religiosos).

Las *Rime et Satire* de Lodovico Ariosto (1474-1533), publicadas en Venecia, en 1607²⁶, contienen, como reza la portada, «sonetti, canzoni, madrigali, stanzi, e capitoli». La poesía de Luigi Tansillo (1510-1568) incluye en primer lugar los sonetos y después alterna otras composiciones: una canción, dos madrigales, dos «terzina», once canciones, seis estancias y una égloga, entre otras²⁷. Una edición de *Opere poétiche* de Battista Guarini (1538-1612), en Venecia, 1696, agrupa todos los sonetos en primer lugar; un segundo bloque de composiciones se dedica a madrigales mayoritariamente amorosos, y se cierra con dos poemas en octavas²⁸.

Las *Rime* de Marino (1569-1625) muestran en la primera parte de la edición de Venecia, 1602, una estructura temática próxima a la organización en musas del *Parnaso* de Quevedo, en ocho secciones tituladas «Amorose», «Marittime», «Boscherecce», «Heroiche», «Lugubri», «Morali», «Sacre» y «Varie»; la segunda parte se dedica exclusivamente a madrigales, mayoritarios y en número próximo a los dos centenares, y canciones. Cuando reeditó sus poemas bajo el título *La lira*, en 1614, Marino constituyó una tercera parte, a su vez subdividida en «Amori», «Lodi», «Lagrima», «Divotioni» y «Capricci»; la primera de ellas, la que contiene la lírica amorosa, combina sonetos y madrigales²⁹.

Como se observa, y pese a su ligereza cortesana, el género vivió un éxito notable en Italia, favorecido por su libertad métrica y el acicate de la dificultad derivada de su corta extensión³⁰. Tal difusión, que llega a los autores españoles

24. Véase la edición de Venecia, 1548, de la BNE, R/17247(1).

25. Como se observa en la edición de Venecia, 1610, ejemplar de la BNE, 3/48399.

26. Ejemplar de la BNE, 3/28258.

27. He manejado una edición de *Poesie* de 1782, ejemplar de la BNE, 3/22122.

28. Véase un ejemplar de la BNE, U/3953.

29. Véase también un ejemplar de la BNE, impreso en Milán, en 1618, con signatura 3/3722.

30. Prieto menciona la significativa atención teórica recibida por el madrigal, al cual se

sobre todo a través de ediciones antológicas, no es en España tan relevante: los primeros petrarquistas –Boscán, Garcilaso o Diego Hurtado de Mendoza– no escribieron madrigales; de hecho, éstos sólo irrumpen en nuestro país con Hernando de Acuña y Gutierre de Cetina: el primero de ellos los compone con un estilo marcadamente cancioneril y con influencias de las canciones y villancicos castellanos del cuatrocientos, mientras que en el otro predomina el tono italianista; en ambos parecen imperar los modelos más antiguos, de los siglos XIV y XV, más que los propiamente renacentistas³¹. En opinión de Prieto (1998, p. 378), resulta significativo que De la Torre y Garcilaso no incluyan en su poesía el madrigal, y que no se interesen por él ni el grupo salmantino ni Herrera. Aunque fueron muchos quienes los descartaron, los poemas de Cetina, Barahona de Soto, Baltasar del Alcázar, Francisco de Medrano o Francisco de Pacheco evidencian una cierta atención que no fue tan amplia en la centuria siguiente. Especial importancia tuvieron los dos primeros, pues, como apunta Lara Garrido³², ambos precedieron al núcleo madrigalista de los poetas antequeranos y mantuvieron el esquema formal bipartito propio de la corriente petrarquista.

Pese al entusiasmo de Caramuel con los madrigales gongorinos, tomados como pauta para su delimitación de los rasgos genéricos, lo cierto es que el siglo XVII no parece haber sido muy fecundo para los madrigales en España. El propio Góngora escribió muy pocos, como se observa en el tomo I del manuscrito Chacón, en el apartado dedicado a canciones y madrigales, donde se copian cinco de temática sacra, heroica y fúnebre: «De la purificación de Nuestra Señora», «La vidriera mejor» (II, p. 150); «A la Serenísima Infanta María de un Iabali que mató en Aranjuez», «Las duras zerdas, que vistió zeloso» (IV, p. 153); «Para inscripción de la fuente de quien dijo Garcilaso: En medio del invierno, etc.», «El líquido cristal que hay desta fuente» (IX, p. 162); «Con la muerte de tres hijas del Duque de Feria», «Tres violas del cielo» (XIII, p. 168); «Inscripción por el sepulcro de D. M^a de Lyra, natural de Toledo», «La

refieren, entre otros, Bembo, G. B. Strozzi il Giovane en sus *Orazioni et altre prose* (1574), Giangiorgio Trissino en *Quarta Divisione della Poetica*, Girolamo Ruscelli en *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Lodovico Dolce en *I quattro libri delle osservazioni* y Mario Equicola en *Institutioni*, aparte de los teóricos ya mencionados.

31. Álvaro Alonso («Villancicos y madrigales», *Cancionero general* 4, 2006, pp. 9-20) ha estudiado con detalle los rasgos de los madrigales de ambos autores, concluyendo que los primeros madrigales españoles suelen presentar una estructura rígida más próxima al primitivo madrigal italiano que al modelo más libre teorizado por Bembo y que «la base ternaria de los madrigales italianos queda alterada en los españoles, que presentan siempre en el cuerpo de la composición una estrofa de cuatro versos» por influencia de las «viejas formas poéticas cancioneriles, en especial el villancico» (p. 20).

32. José Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1994. Véase especialmente el apartado «Tensión modélica y peculiaridad significativa del cancionero petrarquista», sobre madrigales, sonetos y canciones, y la parte dedicada a los primeros (II, II, pp. 130-136); también, la conclusión, donde se refiere a la intensificación y matización del precedente de Cetina por parte de Barahona de Soto (p. 575).

bella lira muda yace ahora» (XIV, p. 168). Con una extensión de seis a quince versos de siete y once sílabas, la organización de su rima difiere de la habitual en los madrigales de Quevedo y sólo coinciden en un rasgo general de todos los madrigalistas: la rima común a los dos últimos versos. Aparte de la célebre imitación de un madrigal de Bembo por Cervantes, en el *Quijote* II, 68, en esta época sólo cabe destacar, entre los principales autores barrocos, por ejemplo las incursiones de Juan de Jáuregui, Soto de Rojas o el Príncipe de Esquilache en este género de procedencia italiana. Y ello a pesar de que la antología de principios de siglo de Pedro de Espinosa parece concederle un significativo relieve, al incluir dos poemas del propio antólogo, dos de Barahona de Soto, dos de Luis Martín de la Plaza y uno de Juan Bautista de Mesa.

OCHO MADRIGALES: TEMAS, MÉTRICA Y FUENTES

Como se observa, la disposición de los cancioneros italianos, determinada por criterios métricos en ediciones de autores que Quevedo tomó como modelos, pudo haber influido en la de la poesía amorosa del *Parnaso*. De manera similar al caso de la silva, género en el cual fue pionero por imitación directa de Estacio³³, Quevedo ocupa un lugar destacado como autor de madrigales entre sus contemporáneos. En consonancia con la abundancia de relaciones que su poesía amorosa mantiene con la tradición de los cancioneros petrarquistas, el reducido corpus de los madrigales se revela como un evidente homenaje a algunos de los autores italianos más leídos y admirados por él, especialmente a los que escribieron en momentos más próximos a su propia trayectoria, G. B. Marino y L. Groto³⁴, por varias razones. En primer lugar, cabe destacar que las ediciones de la poesía de ambos incluyen un número muy destacado de madrigales de temática amorosa mayoritaria, aunque no exclusiva, en comparación con otros autores precedentes también imitados por Quevedo.

El contenido de los ocho madrigales de Erato remite de manera inequívoca a los dos modelos italianos referidos, que también influenciaron otros poemas amorosos de Quevedo: Groto y Marino, este último de modo más tenue, como se apreciará en el análisis ulterior. Del total, tan sólo un madrigal parece no haber sido inspirado directamente por estos autores, un caso que podemos considerar único en el conjunto de su poesía amorosa, donde se aprecia la influencia petrarquista, pero las imitaciones de poemas completos son escasas: si nos atenemos al caso concreto de la primera sección de la musa IV, de los

33. Sobre las silvas quevedianas, véanse Eugenio Asensio (1983); Manuel Ángel Candelas, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad, 1997; y Alfonso Rey, «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes* 121 (2006), pp. 257-277, entre otros.

34. Para las posibles influencias de autores italianos en los madrigales quevedianos, me sirvo de los datos y las conclusiones recogidos en Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, edición crítica y anotada de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011. De esta edición procede el texto de los poemas que se citan en los ejemplos y en el apéndice final.

51 sonetos sólo dos recrean fielmente otro de un autor italiano —«Alma es del mundo amor; amor es mente», imitación de «Amore alma è del mondo, Amore è mente», de T. Tasso³⁵, y «Si el abismo, en diluvios desatado», trasunto de «Se'l diluuiu da Gioue in terra steso», de Groto—, a los que se añade la canción I, «Quien nueva sciencia y arte», basada en «S'alcun nou'arte vuole» de Groto. El tratamiento de la materia original oscila entre la fidelidad al modelo, en extensión, léxico y contenido, y la manipulación en diversos grados: amplificación, síntesis, alteración del orden y contaminación con otros textos.

El primer madrigal, titulado «A un bostezo de Floris», «Bostezó Floris, y su mano hermosa», es el más extenso de la serie, aunque sus 19 versos no sobrepasan el límite de 20 fijado por Caramuel; predominan en él los endecasílabos, y su esquema de rima empareja los versos dos a dos (AABBCCADDEFFEGGHIII), con dos significativas excepciones: el verso 7 retoma la rima del primero, cerrando así una primera parte consagrada a la mera descripción del gesto de la dama, antes de dejar paso al efecto del mismo en el amante; la rima abrazada de los versos 10-13, por su parte, emula la disposición de su contenido, pues los versos 10 y 13 están unidos por coordinación —«hurtar [...] y fuera buen ladrón»—, mientras que los versos 11 y 12 lo están por la reiteración anafórica de la preposición *por*.

El motivo del bostezo de la dama se encuentra por ejemplo en un soneto de Giovan Battista Nicolucci, «Il Pigna» (1530-1575), «Al trar del fiato con rimbombi angusti», pero, al menos hasta el momento, no se ha localizado un posible modelo para un poema que recrea la costumbre religiosa y supersticiosa de hacer tres veces la señal de la cruz cuando se bosteza. Cabe recordar que la estampa, nimia por cuanto se detiene en un momento intrascendente de la vida de la dama, enlaza con otras tan habituales en autores como Marino y el propio Quevedo: la mujer con un clavel en los labios, con un colgante, con una cruz de ceniza en la frente o comiendo barro. Las metáforas para la descripción de Floris son convencionalmente petrarquistas y, como es habitual en este tipo de composiciones y en otras de carácter epigramático, la sorpresa procede de los versos finales, en los que la frustración del amante juega de modo transgresor e irreverente con referencias de la esfera religiosa.

El madrigal 2, «Está la ave en el aire con sosiego», es una imitación directa del que Groto titula «Stato infelice», «Nell'acqua i pesci stanno»³⁶. Quevedo procede por síntesis (reduce de doce a diez el número de versos), lo que implica cambios en el espacio dedicado a cada miembro de la doble serie de los animales y los elementos; y propone un nuevo orden de los materiales, rompiendo la

35. E. Mele («Sobre canciones y sonetos italianos y españoles», *Revista castellana* V, 1919, pp. 209-222) 1919) y J. G. Fucilla (*Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, *Revista de Filología Española*, Anejo LXXII, 1960, p. 195) señalaron esta dependencia, recordada por José Manuel Blecua (Quevedo, F. de, *Obra poética*, edición de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 volúmenes, p. 510).

36. Aunque próximo temáticamente a otro del mismo autor, «Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi», que fue identificado como posible modelo, contiene elementos diferentes y está más alejado que el que aquí se propone como origen del madrigal quevediano.

monotonía estilística del modelo, para destacar hiperbólicamente el dolor del hombre amante abrasado por la pasión amorosa. Entre los cambios más relevantes, se puede mencionar que, frente a la simetría inicial de Groto, quien consagra un verso para el pez/ agua, otro para el ave/ aire, otro para la fiera y el hombre/ tierra y el cuarto para la salamandra/ fuego, Quevedo comienza por el elemento aéreo, condensa en un único verso los irreconciliables agua y fuego, y destina dos para ese hombre que, como microuniverso que es, lo compendia todo y transita por la tierra. Los dos versos centrales son fieles a Groto, pero en los cuatro últimos el madrigal quevediano opera a la inversa, pues distribuye los elementos antes mencionados y ahora referidos al «amante sin reposo» de un modo matemático: un verso para la boca/ aire, otro para el cuerpo/ tierra en peregrinación, otro para los ojos/ agua y el último para el corazón y el alma/ fuego, cuando Groto condensaba en uno los dos últimos; tal operación conlleva situar en la posición más relevante del poema, el verso final, el fuego del amor que consume al amante, propósito que se consigue a través de un quiasmo que entrecruza las posiciones del isocolon plurimembre. «In acqua gli occhi, e in foco tengo il core» (v. 12) del modelo, frente al rotundo «y en fuego el corazón y la alma mía».

También en este poema predomina el verso de once sílabas (sólo el cuarto es heptasílabo), y se produce una absoluta fidelidad a la rima gemela del madrigal italiano (AABbCCDDEE) que Caramuel consideraba poco recomendable y propia sólo de los teóricos más rígidos.

Aunque de escasa entidad en esta ocasión, el examen de las variantes en la transmisión textual del poema puede aportar algún dato de interés sobre el modo de imitar de Quevedo. Si se acepta la tesis de Blecua de que *Parnaso* acoge la última versión, que puede resultar discutible en algún caso pero tal vez sea acertada en el que nos ocupa, se podría aventurar que las redacciones más tempranas acusan un mayor apego al modelo, hipótesis que se confirmará de modo más claro en otros madrigales. En este caso, cabe destacar que «está en sola la tierra» (v. 4) figura como «está sobre la tierra» en una de las versiones manuscritas, expresión más próxima al «per terra» (v. 3) de Groto; «el cuerpo en tierra está peregrinando» (v. 8) se copia como «en tierra el cuerpo va peregrinando» en un manuscrito, y esta inversión de elementos reproduce de modo claro el orden del italiano en «In terra hò» (v. 7), con el adyacente circunstancial en posición inicial; finalmente, «los ojos tengo en agua noche y día» (v. 9), que se redacta en dos fuentes manuscritas como «los ojos en el agua todo el día», en versión más próxima a la expresión «In acqua gli occhi», subsana la falta del verbo necesario en los dos versos finales, carencia que no se producía en el modelo.

El madrigal 3, «Si fueras tú mi Eurídice, oh señora», titulado «Contraposición amorosa», parece haberse inspirado en otro de Groto, «Orfeo immitato», «Se'l dotto Orfeo die gran segno d'amore»³⁷, aunque debe señalarse que las coincidencias entre ambos poemas son más bien temáticas; y esto, en un motivo

37. Así lo señaló Fucilla (1960, p. 207) y lo recordó Blecua (1969, p. 584).

tan reiterado como la bajada al infierno de Orfeo para recuperar a Eurídice y el efecto prodigioso de su amor y su música, no es prueba irrefutable de que el italiano haya sido modelo necesario de Quevedo. En mi opinión, podrían proceder de aquél el arranque con la conjunción condicional *si* –tan habitual en sus poemas y con frecuencia reiterado anafóricamente como refuerzo de una estructura paralelística– y la paradójica imposibilidad de emular la hazaña del personaje mitológico, pese a la calidad superior de los amantes. En Quevedo la asociación amante-amada con Orfeo y Eurídice es inequívoca, pero, pese a tal identificación –subrayada en la pérdida ineludible de la mujer, que se enfatiza con los retruécanos de los versos 3-6–, se acaba afirmando que la comparación es imposible porque ella, toda luz, no podría permanecer en el infierno, y él no podría cantar si la perdiese; en Groto, se plantea que el amante podría hacer más demostración de sus sentimientos que el propio Orfeo, a quien en definitiva no se parecería, pues no podría volver a la tierra dejándola a ella en el infierno.

Si se acepta la posible influencia de Groto, habría que señalar que Quevedo habría ampliado 15 versos a 18 y construido una estructura tripartita muy clara que no parece reflejarse tampoco en el modelo: la identificación de los amantes con los de la historia mitológica, en los seis primeros versos; la contradicción intrínseca entre la luminosidad de una dama que compite con los astros y su hipotética permanencia en el oscuro infierno, en los ocho versos siguientes; y el silencio en que se sumiría el amante, imposible Orfeo, si perdiera a la mujer para siempre, en los cuatro finales. Tampoco hay una equivalencia exacta en la rima: aunque ambos escritores confirman su preferencia por los versos gemelos, éstos se dan, como en los casos anteriores, en el conjunto del madrigal de Quevedo (AABBCCDDEEFFgGHII), pero no así en el de Groto (AbbACDDEEFFCGGG), quien escribe con rima cruzada los cuatro primeros versos y une los tres últimos, en lugar de los dos finales como ocurre habitualmente en los madrigales. Tal vez las acusadas diferencias métricas refuercen la idea de que Groto es, en este caso, más una leve inspiración que auténtico objeto de imitación.

El madrigal 4, «Cuando al espejo miras», titulado «Transformación imaginaria», es el más breve de los incluidos en Erato, quizá por influencia de Marino y Tasso, quien habría proporcionado el juego ingenioso de confusión del rostro femenino, el espejo y los astros, presente por ejemplo en el madrigal «Stauasi il mio bel Sole assiso»; no obstante, el contenido general parece más cercano al del titulado «Donna, che si specchia», «A che pur Donna il uolto», de Marino. Tanto los dos poemas de los escritores italianos como el de Quevedo tienen ocho versos, extensión muy frecuente también en Groto, quien compuso algunos incluso más breves, de seis y cuatro versos; por su parte, la rima, nuevamente dos a dos (aAbBCcDD), está más próxima al esquema habitual de los madrigales de Groto y más alejada de la de Marino y Tasso.

Marino y Quevedo comparten la audacia hiperbólica en la ponderación de la luminosidad del rostro de la dama: el primero reconviene a la mujer porque no necesita mirarse en el espejo, pues tiene el espejo del sol en su rostro,

convertido en paraíso y espejo del propio espejo, que se refleja en el fuego de su cara; similar juego conceptista propone Quevedo, para quien el gesto coqueto convierte el espejo en cielo, pues porta el sol de su cara y las estrellas de sus ojos. Ambos madrigales son ejemplo de dificultad basada en la brevedad del poema y sustentada retóricamente por dilogías y asociaciones ingeniosas, que no parecen nunca totalmente desveladas debido a la deliberada ambigüedad.

El madrigal 5, «Si alguna vez en lazos de oro bellos», titulado «Alma en prisión de oro», guarda relación con el anterior por su detenimiento en la admiración de la voz poética ante la belleza femenina que idolatra, así como por su breve extensión, el recurso a la agudeza y sus posibles fuentes italianas. En este poema Quevedo parece haberse inspirado en dos autores diferentes, que, una vez más, son Groto y Marino: en ambos se hallan ejemplos de descripciones de una hermosa dama rubia cuyos cabellos están recogidos en una red dorada, de acuerdo con costumbres de época. El modelo más directo podría haber sido el madrigal de Groto «Belle treccie», «S'auien, che retticella, aurea circonde», en la primera parte; con él compartiría la partícula condicional del inicio, la descripción del cabello y la red, así como la expresión casi idéntica «Oro in oro legato, e rete in rete» (v. 7), formulada por Quevedo como «que está la red en red y el oro en oro» (v. 4), aunque también por Marino en «S'ella hà rete nel crine, e rete il crine?» (v. 9). La asociación audaz entre la red y la prisión, el amante y el ladrón, desarrollada en la segunda parte del madrigal quevediano, parece proceder del poema de Marino «Rete d'oro in testa della sua D.», «Porta intorno Madonna», como se observa en expresiones como «D'aura prigion l'aurea sua chioma auolta» (v. 3), «Frà quel doppio thesoro» (v. 5).

De nuevo, las coincidencias son también de índole métrica, aunque cabe señalar que Quevedo sigue mostrando una clara preferencia por el endecasílabo, ya que sólo uno de los versos tiene siete sílabas, frente a los cuatro de los autores italianos; los madrigales de éstos tienen nueve versos, que son diez en el poema quevediano, un dato que parece inducido por una de sus peculiaridades como madrigalista: Quevedo prefirió los madrigales con versos pares (8, 10, 12, 16...), tal vez por su acusada tendencia a las rimas gemelas (AABBcCDDEE en este caso), uno de los inconvenientes enumerados por Caramuel³⁸; el hecho de que Groto y Marino usen un número impar explica la única discrepancia respecto a la rima quevediana, pues riman los tres versos iniciales en lo que parece evocación de los primeros madrigales (AaabbCCDD) en tercetos.

Cabe destacar que, siguiendo pautas que podemos considerar habituales en la producción madrigalística de Quevedo, se registra una intensificación de las fuentes con la sorpresa final, que entraña una formulación paradójica sobre el encarcelamiento deleitoso y voluntario.

El madrigal 6, «El día que me aborreces, ese día», titulado «Error acertado en condición mudable», parece resultado de la lectura e imitación de «Instabilità

38. La única excepción se encuentra en el madrigal I, también el más extenso, con 19 versos; ello deriva en una leve variación de la rima respecto al esquema habitual: el verso coincide con la rima del primero y el segundo.

di Donna», «Madonna, ho tanto gioia», de Grotto, que estaría presente en los diez primeros versos de Quevedo, donde se subraya que lo voluble de la condición femenina hace temer al amante ser amado por la dama, porque tal estado sería necesariamente transitorio. Existen significativas correspondencias, por ejemplo entre «M'odiereste anzi un' hora» y «me has de aborrecer en otro instante», ambos situados en el verso 10; o «Di uoi Donne il voler vanno, e leggiero» (v. 12) y «en tu mudable condición» (v. 6) o «de tus mudanzas» (v. 9). Si se admite la posible influencia del italiano, Quevedo habría amplificado su modelo, cuyos 12 versos se convierten en 16 para alojar el paradójico final, en el que el amante elige no ser correspondido y enfatiza la idea de que es preferible no tener, para evitar el temor a perder lo que uno posee, pensamiento tan habitual en la obra moral quevediana en relación con la posesión de riquezas.

Aunque con ligeras variaciones derivadas de la diferente extensión de los poemas y de las propias peculiaridades métricas de cada uno, predominan en Grotto (abAbcCddEE) y en Quevedo (AaBbCCDDEEFFgghH) las rimas dos a dos.

El último de los madrigales incluidos en la primera sección de Erato, «Exclama a Júpiter contra unos ojos a quien el mismo Júpiter teme», «Júpiter, si venganza tan severa», comparte con el anterior dos rasgos: el mismo modelo italiano, Grotto una vez más, y la amplificación ingeniosa que permite a Quevedo superar el alcance del modelo, al proponer un rebajamiento del poder del dios en comparación con el de la dama cuyo castigo se reclama. El poeta español sigue de un modo fiel al italiano al principio del poema, como se observa en los versos 1 a 4 y 10, que reproducen, casi de modo exacto, «Gioue, se tal vendetta / Faceste di Fetonte, / Perche con la solar Lampa mal retta / Accendeua quel fiume, e questo monte / Fa vendetta de gli occhi di costei / Che accendon terra, cielo, huomini, e Dei» (vv. 1-6); pese a tal similitud, debe observarse que Quevedo no renuncia ni siquiera en estos primeros versos a modificar levemente su modelo: convierte en dos el verso 6, invirtiendo el orden de la serie e incorporando el elemento «mar», con el que se acentúa la hipérbole sobre el fuego de unos ojos capaces de incendiar incluso el agua. Renuncia Quevedo a la referencia nada novedosa de Grotto a que tales atributos provocan la envidia de todas las mujeres y el amor de todos los hombres, en «Che infiamano ogni core / A ogni donna d'inuidia, a ogn'huomo d'amore?» (vv. 7-8); a cambio, ofrece un desenlace inesperado al concluir que el propio Júpiter no puede castigar a la dama, pues él mismo se rinde a sus encantos. Tal propuesta, decisiva para una reinterpretación del madrigal que le sirvió de punto de partida, se refuerza no sólo con su posición conclusiva, sino también con recursos retóricos de gran eficacia: se duplica la *interrogatio* del modelo en «¿con qué rayos [...] con mirallos» (vv. 11-14); se multiplica en apariciones anafóricas la conjunción condicional *si* del verso 1, en «si tu brazo» (v. 6), «si para fulminar [...] si vibras [...] si padeces» (vv. 12-14); y se resuelve la petición inicial a Júpiter, en modo subjuntivo, en una petición directa, en imperativo, que desenmascara y descalifica al dios.

Este madrigal de Quevedo es el que se encuentra más alejado de su esquema métrico habitual (AbCBdDEEFFGHHGII), un hecho que podría haber estado determinado por la acusada ampliación que practica de su modelo, que pasó de 8 a 16 versos (abABCCdd). Obsérvese, no obstante, que el número de versos sigue siendo par y que se respeta la rima gemela de los dos últimos versos.

El último madrigal de Erato es el que se incluye ya en la segunda sección, en el cancionero dedicado a Lisi. «Un famoso escultor, Lisis esquivia», «titulado «Retrato de Lisi en mármol», es una de las imitaciones de Groto más próxima al original³⁹. Se trata de un poema idóneo para analizar el proceso de recreación de la fuente practicado por Quevedo, debido a que de él se conservan dos versiones variantes, con cambios significativos que permiten hablar de una reescritura de la composición. Si se toma en consideración la que parece redacción primitiva, conservada en un manuscrito, se observa que «Un famoso pintor, Lisarda esquivia» es más fiel a «Vn nobile scoltore hà di te fatto», titulada «Cignata di crudeltà alla sua D.», que la versión contenida en *El Parnaso*. En primer lugar, hay que señalar que existe plena coincidencia métrica, salvo en la combinación de endecasílabos y heptasílabos, debido a la ya comentada preferencia de Quevedo por los primeros: el poema presuntamente primitivo español y el italiano tienen doce versos rimados dos a dos de acuerdo con el esquema AABBCcDDEEFF (en el poema de Groto existen más versos de arte menor). En la versión que parece posterior hallamos una llamativa discrepancia, indicio de posterioridad, pues el poema está configurado por catorce versos, dos más que el original; y, lo que es más significativo, se produce una variación en la rima justamente en el lugar donde se insertan los versos de nuevo cuño, «te labró, que no sabe / del jazmín distinguírte y de la rosa» (vv. 11-12): AABBCcDDEFfEGG. Quevedo, que coincide con Groto en el gusto por los versos de rima gemela, se aparta de esta tendencia justamente en el punto donde abandona a su modelo.

Dejando ya las cuestiones formales, me voy a detener ahora en el contenido de los poemas. Aunque resulta evidente que los tres poemas –las dos versiones de Quevedo y el de Groto– comparten la mayor parte de sus versos, ello no obsta para que la imitación casi literal presente ciertas divergencias de interés:

– «In uiua pietra un natural ritratto» (v. 2) se recrea como «te ha retratado en una peña viva» (v. 2) en la versión manuscrita y, en *El Parnaso*, como «en una piedra te ha imitado viva» (v. 2).

– «che Natura in generarti» (v. 4) se convierte en «que la naturaleza en engendrarte» y «que la naturaleza en figurarte» (v. 4) en la versión presumiblemente posterior.

– «Ma perche ti stimò pietosa, e molle, / Ella ti fè di carne, e di midolle» (vv. 9-10) figura en la posible redacción inicial del madrigal quevediano como «Mas ella, que te tuvo por piadosa, / de hueso te compuso y carne hermosa»

39. Sobre las fuentes del madrigal quevediano, véanse Consiglio (1946, p. 89), Fucilla (1960, pp. 205-206), Blecua (1999, I, p. 678) y Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), en Quevedo Francisco de, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 265-266 y 856-857.

(vv. 9-10), en una coincidencia notable, si se compara con la versión del *Parnaso*, donde Quevedo amplifica la fuente retomando la blancura tópica de la dama evocada en el verso 5, con imágenes metafóricas cromáticas relacionadas con las flores: «Mas ella, que te quiso hacer piadosa, / de materia tan blanda y tan süave / te labró, que no sabe / del jazmín distinguirte y de la rosa» (vv. 9-12). Existe un deliberado alejamiento del modelo que parece haber sido concebido para establecer un más acusado contraste con los versos finales, donde la piedad, la blandura y la suavidad femeninas, que la aproximaban a las flores más bellas, se transforman en dureza e ingratitud pétreas.

Dejando momentáneamente el reducido corpus objeto de estudio, pero sin abandonar la primera sección de Erato y la materia amorosa, la canción 1, «Quien nueva ciencia y arte», titulada «Nueva filosofía de amor, contraria a la que se lee en las escuelas», parece ser muestra de un proceso de reescritura semejante a partir de un modelo italiano, la canción «Filosofía d'Amor», «S'alcun nou'arte vuole», de Luigi Groto, notablemente abreviada por Quevedo. Sin afán de exhaustividad, se enumeran a continuación los ejemplos más llamativos que apoyan la hipótesis de que el escritor español habría imitado los poemas del italiano tal vez primero con un gran apego a la fuente, para ir distanciándose después con el objetivo de destacar u omitir alguno de sus elementos.

– El mayor interés se concentra en la primera estancia, que en los tres casos, como en el conjunto de la canción, está integrada por seis versos endecasílabos y heptasílabos (éstos últimos más frecuentes en Groto que en Quevedo, como ocurría en los madrigales), organizados con el siguiente esquema de rima: ABbACC. La versión publicada en *Las tres musas* traduce casi de modo literal los versos del italiano: «S'alcun nou' arte vuole / Vdire, oda la mia / Noua Filosofia. / Non udì mai Athene in tante scole, / Nè mai scrisse altro Auttore / Quel, c'hor m'insegna il mio gran mastro» (vv. 1-6) se recrean como «Quien quisiere nueva arte / oír, oiga la nueva y docta mía / nueva filosofía; / no vaya a Atenas, que en ninguna parte / enseña autor ninguno, ni hombre diestro / lo que me enseña Amor, que es mi maestro» (vv. 1-6). El poema publicado en *El Parnaso*, más amplio, reescribe por completo tales versos, tal vez para encajar de modo más coherente las dos estancias siguientes, que no imitan ya las de Groto y están ausentes en la versión presumiblemente primitiva: «Quien nueva ciencia y arte / quiere saber, aprenderá la mía, / nueva filosofía / que no puede aprenderse en otra parte. / En mi pecho, el amor, que me lastima, / lee de dolor la cátedra de Prima»; a partir de este punto, esta versión incluye dos estrofas (vv. 7-18) que suponen una crítica a la ciencia representada por Aristóteles y Platón, así como una advertencia de que su filosofía no protege contra el poder del amor⁴⁰. La fidelidad más estricta al modelo de *Las tres musas*, frente

40. Recuérdesse que Quevedo dedicó todo el capítulo IV de *Doctrina moral* a criticar el saber filosófico inútil –con menciones críticas a diversos filósofos y entre ellos los dos aquí mencionados– y los conocimientos transmitidos en la Universidad (Francisco de Quevedo: *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, edición de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, volumen IV (Tratados morales), tomo I, pp. 138-161).

a la recreación más original del *Parnaso*, también se observa en los ejemplos siguientes.

– «Di quel foco, ch'amor vuol, ch'io sostenga», «de aquel fuego de Amor, que en mí sustento» (v. 10), frente a «del fuego que en mis venas alimento» (v. 22).

– «L'alma del corpo, ei mora. / La mia volando fora / Dietro a suoi be' pensieri, che son sua vita», «el hombre muera, / pues ya la mía está fuera, / y a Anarda busca, que es su mesma vida» (vv. 26-28), interpretados como «nuestra vida muera, / pues, de mí mi alma fuera, / en quien me da la muerte cobro vida» (vv. 38-40).

– «Non è ver, che rimossa / La cagion», «No es verdad que, apartada la causa» (vv. 31-32), reescritos como «Engaño es que, apartada / la causa» (vv. 43-44), tal vez para evitar la monotonía de la fuente, cuyas estancias comienzan siempre con tal anáfora, a excepción de la estrofa de conclusión.

– «Dunque è ver quanto scriuo», «y así es verdad, Anarda, cuanto escribo» (v. 53), con la ligera modificación «y así es verdad, Inarda, cuando escribo» (v. 65), donde se incorpora un matiz temporal relativo al momento en que se produce la escritura del poema.

CONCLUSIONES

El análisis de los madrigales de Quevedo, en relación con los de autores italianos y españoles de los siglos XVI y XVII, permite apuntar ciertas peculiaridades del escritor en un género en el que también destacó en el contexto de la poesía española del Siglo de Oro.

1. Quevedo escribió un número no pequeño de madrigales, dadas las circunstancias, pues este subgénero poético, tan cultivado en Italia, fue ignorado con frecuencia por los grandes autores españoles del Renacimiento y el Barroco, con destacadas excepciones por ejemplo en Gutierre de Cetina o Luis de Góngora.

2. La incorporación del madrigal a su cancionero amoroso, el contenido en la musa IV del *Parnaso*, Erato, parece un detalle medido para una más fiel aproximación a la tradición de los cancioneros petrarquistas que, imitando a Petrarca, fueron alejándose de él. Un repaso de las ediciones de la poesía amorosa italiana de la época demuestra que el madrigal se convierte en pieza clave de variación en compilaciones integradas sobre todo por sonetos y canciones, pero en las que no falta esta composición de orígenes humildes y tono cortesano. Especial mención merece el caso de Groto y Marino, autores tan apreciados por Quevedo, cuya producción madrigalística se cuenta en centenares de poemas.

3. Aunque los madrigales de Quevedo están integrados por versos endecasílabos y heptasílabos, como todos los compuestos a partir del siglo XVI y durante el XVII, la preferencia acusada por el verso de once sílabas parece evocar los orígenes del género en el XIV, cuando autores como Petrarca componían madrigales configurados sólo con versos de esta medida.

4. El repaso de los rasgos atribuidos al madrigal en poéticas italianas y españolas de la época ha permitido comprobar que ciertas singularidades quevedianas guardan relación con los autores que parecen haber sido sus principales modelos, Groto y Marino. Quevedo respetó raramente la «ley» expresada por Caramuel y también rechazada por el tratadista mismo, en el sentido de que los madrigales debían tener menos de 12 versos, pues sólo es así en tres de sus poemas; sí cumplió el requisito de una extensión menor de 20, ya que ninguno de ellos supera tal número y son mayoría los que superan aquel límite de 12. En lo que atañe a la rima, la influencia de Groto parece haber resultado determinante: pese al «rechazo universal» que Caramuel hace recaer sobre las rimas gemelas, éstas son abrumadora mayoría, hecho que explica que únicamente uno de los madrigales tenga un número impar de versos.

5. Sólo uno de los ocho madrigales estudiados no parece haber tenido como modelo directo, o al menos fuente de inspiración, a Groto (mayoritariamente) o a Marino, poetas cuya imitación practicó Quevedo con un grado de fidelidad variable. Dentro de esta variedad, debe destacarse la frecuencia con que se produce una amplificación del texto de Groto, a veces significativa cuantitativa y cualitativamente, que en muchos casos supone la incorporación de un elemento sorpresivo al final del poema, con el objetivo de reconducir la interpretación total de su fuente. En cuanto a Marino, se aprecian sus ecos en algún madrigal breve que dibuja una estampa de la bella dama en un instante cotidiano, a través de juegos conceptistas y dificultades ingeniosas.

6. Aunque la siguiente hipótesis debe ser tomada con la cautela indispensable, pues no se conservan (si existieron) posibles versiones variantes en la mayoría de los madrigales, aquellos que sí disponen de ellas permiten esbozar algunas conclusiones a propósito del modo en que Quevedo pudo haberse aproximado a sus modelos, en concreto a Groto. Las versiones presumiblemente primitivas del madrigal evidencian un mayor apego a la fuente, en extensión, rima, contenido y expresiones; por el contrario, las que parecen posteriores (si no últimas) y se incluyen en *El Parnaso* reescriben versos siempre alejándose del original italiano, por razones de mejora estilística, pero también a veces para aportar matices o, incluso, transformar el sentido de un determinado pasaje.

APÉNDICE

Los madrigales amorosos de Quevedo en «Erato» y sus posibles modelos italianos

F. DE QUEVEDO

Amante sin reposo

Está la ave en el aire con sosiego,
en la agua el pez, la salamandra en fuego,
y el hombre, en cuyo ser todo se encierra,
está en sola la tierra.

Yo sólo, que nací para tormentos,
estoy en todos estos elementos:
la boca tengo en aire suspirando,
el cuerpo en tierra está peregrinando,
los ojos tengo en agua noche y día,
y en fuego el corazón y la alma mía.

(*Parnaso*, «Erato I», madrigal 2)

Contraposición amorosa

Si fueras tú mi Eurídice, oh señora,
ya que soy yo el Orfeo que te adora,
tanto el poder mirarte en mí pudiera
que sólo por mirarte te perdiera;
pues, si perdiera la ocasión de verte,
perderte fuera así por no perderte.
Mas tú, en la tierra luz clara del cielo,
firmamento que vives en el suelo,
no podía ser que fueras
sombra que entre las sombras asistieras,
que el infierno contigo se alumbrara,
y tu divina cara,
como el sol en su coche,
introdujera auroras en la noche.
Ni yo, según mi sentimiento veo,
fuera músico Orfeo,
pues, de amor y tristeza el alma llena,
no pudiera cantar viéndote en pena.

(*Parnaso*, «Erato I», madrigal 3)

Transformación imaginaria

Cuando al espejo miras,
el gesto hermoso, Flori, con que admiras,
honra y gloria del suelo,
de espejo le haces cielo;

L. GROTO / G. B. MARINO / T. TASSO

Stato infelice

Nell'acqua i pesci stanno,
Li augei per l'aria vanno,
Le fiere, e l'huom per terra,
Al fin la Salamandra nel foco erra.
Ma io, mercè d'Amor, de suoi tormenti
Stò in tutti gli elementi,
In terra hò l'intelletto,
Mentre son preso da terreno affetto,
La bocca, che altro mai non prende cibo
In aere tengo di cui sol mi cibo.
E al fin mentre ardo, e piango il graue ardore
In acqua gli occhi, e in foco tengo il core.

(Groto, *Rime* 2, f. 53)

Orfeo immitato

Se'l dotto Orfeo die gran segno d'amore
A la sua amata donna,
Siate certa, madonna,
Ch'io'l daria a voi maggiore.
Poi, che non sol verrei, com'ei, nel centro
Per ritrouarui se immatura morte
Ve ne portasse innanzi a me per sorte.
Ma s'io impetrassi poi
Con quella legge irreuocabil voi,
Ne'l bramoso frenar potessi sguardo,
Ghe'n dietro si volgesse al foco, ou'ardo
E voi dal ferreo patto tratta dentro
Foste astretta a restar giù nel profondo
Senza voi da quel fondo,
Io non ritornerei, com'egli al Mondo.

(Groto, *Rime* I, f. 52v)

Donna, che si specchia

A che pur Donna il uolto
Nelo specchio uolgete,
Se lo specchio del Sol nel uolto hauete?
Sia di noi, sia di uoi solo il bel uiso

pues siendo, como el cielo, transparente,
a su luna, creciente
ya de esplendor, añades rayos rojos:
sol con tu cara, estrellas con tus ojos.

(*Parnaso*, «Erato I», madrigal 4)

Alma en prisión de oro

Si alguna vez en lazos de oro bellos
la red, Flori, encarcela tus cabellos,
digo yo, cuando miro igual tesoro,
que está la red en red y el oro en oro;
mas déjame admirado
que sea el ladrón la cárcel del robado.
Y ya en dos redes presa l'alma mía,
no la espero cobrar en algún día;
y ella, por que tal cárcel la posea,
ni espera libertad ni la desea.

(*Parnaso*, «Erato I», madrigal 5)

Error acertado en condición mudable

El día que me aborreces, ese día
tengo tanta alegría
como pesar padezco cuando me amas
y tu dueño me llamas.
Porque cuando, indignada, me aborreces,
en tu mudable condición me ofreces
señas de luego amarme con extremo;
y cuanto más me amas, Laura, temo
de tus mudanzas, como firme amante,
que me has de aborrecer en otro instante.
Ansí que, por mejor, elegir quiero
la esperanza del gusto venidero,
aunque esté desdeñado,

Lo specchio, e'l Paradiso;
C'hà in sè tal lunne accolto,
Che'l vostro specchio ancor si specchia in esso,
Et è lo specchio de lo specchio stesso.

(Marino, *Rime* II, p. 80, madrigal 74)

Stauasi il mio bel Sole al Sole assiso
Che pari altro non troua,
Sciolto il biondo crin d'or del Paradiso
Si specchiaua nel uiso del mio Sole:
Et in quel specchio, e'n quello
Si riuuedea sì bello,
Ch'al mio Sole para d'esser Sole,
Et al Sole il mio Sole.

(T. Tasso, *Rime* II, p. 173)

Belle trecce

S'auien, che retticella, aurea circonde
Le trecce vostre bionde,
Reti d'Amor gioconde,
Ordite di fin'oro,
Doue io legato moro:
Io dico, a chi le mira ecco uedete
Oro in oro legato, e rete in rete.
E se più ricourar, potrassi vn core,
Ch'en due reti, e'n duo nastri auuoglie Amore.

(Groto, *Rime* I, f. 8)

Rete d'oro in testa della sua D.

Porta intorno Madonna
Lacci a lacci aggiungendo, & oro ad oro,
D'aura prigion l'aurea sua chioma auolta.
Alma libera e sciolta,
Frà quel doppio thesoro
Oue n'andrai, che non sii presa alfine,
S'ella hà rete nel crine, e rete il crine?

(Marino, *Rime* II, p. 99, madrigal 104)

Instabilità di Donna

Madonna, ho tanto gioia,
Che m'odii il vostro core,
Quanta haurei (che sarebbe estrema) noia,
Se mi portaste amore.
Non perche il vostro amarmi
Non mi piacesse, e spiaccia il vostro odiarmi.
Ma perche sò, se'n odio hora mi hauete,
Che tosto mi amerete;
E che se mi amaste hora,
M'odiereste anzi vn' hora.
Si picciol tempo dura in un ponsiero
Di uoi Donne il voler vanno, e leggiere.

(Groto, *Rime* I, f. 29)

que el engañoso estado
de posesión tan bella,
sujeto al torpe miedo de perdella.

(*Parnaso*, «Erato I», madrigal 6)

Exclama a Júpiter contra unos ojos a quien el mismo Júpiter teme

Júpiter, si venganza tan severa
tomaste de Faetonte
porque, descaminando el sol al día,
encendió el río, el mar, el llano, el monte,
¿cuánto mayor conviene
—si tu brazo el valor antiguo tiene—
que la tomen agora tus enojos
de aquellos sin piedad divinos ojos,
que abrasan desde el suelo
hombres y dioses, mar y tierra y cielo?
Mas, ¿con qué rayos puedes castigarlos,
si para fulminar miras con ellos,
si vibras en las nubes sus cabellos,
si padeces sus lumbres con mirallos?
Disimula, sí, de ellos, pues se quejan,
y fulmina la parte que te dejan.

(*Parnaso*, «Erato I», madrigal 7)

Un famoso pintor, Lisarda esquivá,
te ha retratado en una peña viva
y ha puesto más cuidado en retratarte
que la naturaleza en engendrarte,
pues si te dio blancura y pecho helado,
él lo mismo te ha dado.
Bellísima en el mundo te hizo ella,
y él no te ha retratado menos bella.
Mas ella, que te tuvo por piadosa,
de hueso te compuso y carne hermosa,
y él, que vuelta te mira en piedra ingrata,
de lo que tú te has hecho te retrata.
(versión manuscrita)

Retrato de Lisi en mármol

Un famoso escultor, Lisis esquivá,
en una piedra te ha imitado viva
y ha puesto más cuidado en retratarte
que la naturaleza en figurarte,
pues si te dio blancura y pecho helado,
él lo mismo te ha dado.
Bellísima en el mundo te hizo ella,
y él no te ha repetido menos bella.
Mas ella, que te quiso hacer piadosa,

A Gioue per gli occhi della sua D.

Gioue, se tal vendetta
Faceste di Fetonte,
Perche con la solar Lampa mal retta
Accendeua quel fiume, e questo monte
Fa vendetta de gli occhi di costei
Che accendon terra, cielo, huomini, e
Dei,
Che infiamano ogni core
A ogni donna d'inuidia, a ogn'huomo d'amore?
(Groto, *Rime* II, f. 18v)

Cignata di crudeltà alla sua D.

Vn nobile scoltore hà di te fatto
In uiua pietra un natural ritratto.
Anzi ha posto in ritrarti
Più senno, che Natura in generarti.
Ella ti diede il bianco,
Tel diè lo scoltor anco.
Bellissima nel mondo ti fec' ella,
Non men ti fece ei bella.
Ma perche ti stimò pietosa, e molle,
Ella ti fè di carne, e di midolle.
Ma lo scoltor vie più saggio di lei,
Ti fè di sasso apunto come sei.
(Groto, *Rime* I, f. 30)

de materia tan blanda y tan süave
 te labró que no sabe
 del jazmín distinguirte y de la rosa.
 Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata,
 de lo que tú te hiciste te retrata.

(*Parnaso*, «Erato II», madrigal 1)

Muestra el poder del Amor

Quien quisiere nueva arte
 oír, oiga la nueva y docta mía
 nueva filosofía;
 no vaya a Atenas, que en ninguna parte
 enseña autor ninguno, ni hombre diestro
 lo que me enseña Amor, que es mi maestro.

(versión canción *Tres musas*, vv. 1-6)

*Nueva filosofía de amor, contraria a la que se
 lee en las escuelas*

Quien nueva sciencia y arte
 quiere saber aprenderá la mía,
 nueva filosofía
 que no puede aprenderse en otra parte.
 En mi pecho, el amor, que me lastima,
 lee de dolor la cátedra de Prima.

(*Parnaso*, «Erato II», canción 1, vv. 1-6)

Filosofía d'Amor

S'alcun nou' arte vuole
 Vdire, oda la mia
 Noua Filosofia.
 Non vdi mai Athene in tante scole,
 Nè mai scrisse altro Auttore
 Quel, c'hor m'insegna il mio gran mastro.

(Groto, *Rime I*, f. 23v, vv. 1-6)

Bibliografía

- Alonso Álvaro, «Villancicos y madrigales», *Cancionero general* 4, 2006, pp. 9-20.
- Alonso Veloso María José, «Antecedentes clásicos y renacentistas de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura*, LXXIV, n° 147 (enero-junio 2012), pp. 93-138.
- «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.
- Ariosto Lodovico, *Rime et Satire*, Venecia, 1607. Ejemplar de la BNE, con signatura 3/28258.
- Asensio Eugenio, «Un Quevedo incógnito: las silvas», *Edad de Oro*, n° 2, 1983, pp. 13-48.
- Bausi Francesco y Martelli Mario, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Florencia, Le Lettere, 2000.
- Beltrami Pietro G., *La métrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Bembo Pietro, *Delle Rime*, Venecia, 1548. Ejemplar de la BNE, con signatura R/17247(1).
- *Rime*, Venecia, Gabriel Giolito de'Ferrari, 1569. Ejemplar de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, con signatura (715).
- Boiardo Mateo Maria, *Amorum libri tres*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1998.
- Cabello Porras Gregorio, «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (la serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)», *Analecta Malacitana*, 4, n° 1, 1981, pp. 15-34.
- Candelas Colodrón Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad, 1997.
- *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2007.
- Caramuel Juan, *Primer Cálamo. Tomo II. Rítmica*, edición de Isabel Paraíso, Valladolid, Universidad, 2007.
- Castelnuovo Luciana, *La métrica italiana*, Milano, Vita e Pensiero, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1979.
- Consiglio Carlo, «El *Poema a Lisi* y su petrarquismo», *Mediterráneo*, n° 13-15, 1946, pp. 76-93.
- Dante Alighieri, *Rime*, edición de Domenico De Robertis, Fireze, Casa Editrice Le Lettere, 2002.
- Della Casa, M. G., *Rime*. Ejemplar de la BNE, con signatura R/17441.
- Díez Echarri Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, *Revista de Filología Española*, Anejo XLVII, Madrid, CSIC, Patronato Menéndez y Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1970, pp. 257-258.
- Fernández Mosquera Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde *Canta sola a Lisi**, Madrid, Gredos, 1999.
- Fucilla Joseph C., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo LXXII, 1960.
- Góngora Luis de, edición facsímil del «manuscrito Chacón» (Alicante, 2005), de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Obras de D. Luis de Góngora*, tomos I, II y III, custodiado en la Biblioteca Nacional de España, con signatura Res. 45.
- Groto Luigi, *Rime*, Venecia, 1610. Ejemplar de la BNE, con signatura 3/48399.

- Guarini Battista, *Opere poetiche*, Venecia, 1606. Ejemplar de la BNE, con signatura U/3953.
- Lara Garrido José, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lirica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1994.
- Marino Giovan Battista, *La Lira*, Venecia, G. B. Ciotti, 1616. Ejemplar de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, con signatura (1384).
- *Rime*, Venecia, Bernardo Giunti y G. B. Ciotti, 1609. Ejemplar de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, con signatura (1379).
- Mele Eugenio, «Sobre canciones y sonetos italianos y españoles», *Revista castellana* V, 1919, pp. 209-222.
- Menichetti Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, p. 667.
- Minturno, Antonio Sebastiano, *L'arte poetica* (1564), edición facsimilar, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- Prieto Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Quevedo Francisco de, *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, edición de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, volumen IV («Tratados morales»), tomo I, pp. 3-179.
- *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Díaz de la Carrera, 1648.
- *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, Madrid, Imprenta Real, 1670.
- *Obra poética*, edición de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999, 4 volúmenes.
- *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, edición de A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011.
- *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Biblioteca Clásica, Barcelona, Crítica, 1998.
- Rey Alfonso, «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes* 121 (2006), pp. 257-277.
- Rozas José Manuel, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- Sánchez de Lima Miguel, *El Arte Poética en Romance Castellano*, edición de Rafael de Balbín Lucas, CSIC, Instituto «Nicolás Antonio», Madrid, 1944.
- Sannazzaro Jacopo, *Le Rime*, Venecia, 1561. Ejemplar de la BNE, con signatura R/17247.
- Tansillo Luigi, *Poesie*, 1782. Ejemplar de la BNE, con signatura 3/22122.
- Tasso Torquato, *Delle Rime*, Brescia, 1592. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, con signatura 3/26542.
- *Poesie*, Milano-Roma, Rizzoli & C. Editori, 1934.