

VILLANCICOS Y MADRIGALES

Álvaro Alonso
Universidad Complutense

A mi hija
A María Hernández

Como las otras, las costumbres literarias son difíciles de modificar. Cuando los poetas españoles de 1530-1560 comenzaron a adoptar las convenciones llegadas de Italia, el lenguaje y los temas cancioneriles no desaparecieron de la noche a la mañana, ni siquiera en las composiciones más fieles a la nueva escuela. En lo que sigue me propongo mostrar que las formas métricas ofrecieron una resistencia parecida: centrando mi atención en los primeros madrigales españoles, intentaré analizar cómo influyen en ellos los hábitos métricos que habían triunfado en la lírica cancioneril desde finales del siglo XV.

Como se sabe, el madrigal aparece en Italia en el siglo XIV, y adquiere en seguida un notable desarrollo, sobre todo en relación con la música polifónica del *Ars Nova*.¹ En esas primeras manifestaciones, el género presenta una forma métrica muy flexible, pero lo normal es que esté formado por una serie de tercetos (entre dos y cinco), seguidos de uno o dos pareados de cierre. Son frecuentes esquemas como ABB CDD EE; ABB ACC DD; ABA BAB CC; etc.² Los versos pueden ser todos endecasílabos, como ocurre en los cuatro madrigales de Petrarca (*Canzoniere*, 52, 54, 106 y 121); pero ya muy pronto comienzan a alternar los versos de once y los de siete.

¹ F. Bausi y M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Florencia, 2000, pp. 104-105; G. Capovilla, "Materiali per la morfologia e la storia del madrigale antico, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento", *Metrica*, 3 (1982), pp. 159-252.

² W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Florencia, 1973, pp. 134-136.

En los años iniciales del siglo XVI el madrigal sufre una evolución muy profunda que tiende a convertirlo en una sucesión libre de versos endecasílabos y heptasílabos. Ya en las *Prose della volgar lingua* Pietro Bembo da cuenta de esa evolución al observar que los madrigales “non hanno alcuna legge o nel numero de’ versi o nella maniera di rimargli”.³ Las únicas normas son que la composición sea más corta que un soneto y que termine con un pareado; pero tanto una como otra exigencia (especialmente la segunda) admiten múltiples excepciones.⁴

En España, incluso los teóricos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, como Díaz de Rengifo o Carvallo, siguen pensando en el esquema arcaizante a base de tercetos.⁵ Así, Díaz de Rengifo escribe:

Lleva el madrigal dos o tres o más estancias, según fuere la materia y voluntad del poeta. Cada estancia consta de tres versos; y unos madrigales ay con remate, otros sin él; unos con quebrados [es decir, con heptasílabos], otros todos de versos enteros; unos con unas consonancias y otros con otras.⁶

Sin duda, las reflexiones de Díaz de Rengifo no correspondían a la práctica poética de su propio tiempo. Pero lo que ahora me interesa no son esos madrigales ya tardíos, sino los escritos a mediados del Quinientos.⁷ Entre los primeros petrarquistas, Boscán, Garcilaso y Diego Hurtado de Mendoza ignoran el género, que sólo se introduce con Hernando de Acuña y Gutierre de Cetina. Comenzaré por Acuña y su *Madrigal a una señora*:

³ F. Bausi y M. Martelli, *La metrica italiana*, p. 163.

⁴ F. Bausi y M. Martelli, *La metrica italiana*, p. 164.

⁵ E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, CSIC, Madrid, 1970, pp. 257-258.

⁶ Juan Díaz de Rengifo, *Arte poética española*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1606. Me valgo de la edición facsimilar de Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1977, p. 88.

⁷ Sobre los madrigales y su recepción en España, T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Labor-Guadarrama, Barcelona-Madrid, 1974⁴, pp. 210-211; I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, Arco Libros, Madrid, 2000, pp. 172-174; M. López Suárez, “Los madrigales de Barahona de Soto”, en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista de Luis Barahona de Soto*, ed. J. Lara Garrido, Universidad de Málaga, Málaga, 2002, pp. 119-133.

En un contino llanto
 hasta acabar la vida,
 ¿quién no murió de ver vuestra partida?
 Y es muy poca señal de mal tan fuerte
 tal pérdida llorada,
 pues con el postrer daño, que es la muerte,
 aun no fuera igualada.
 Sólo puede igualarle mi quedada,
 pues siendo vos partida,
 quedé yo sin el alma y sin la vida.⁸

El poema no corresponde a la forma abierta de la que habla Bembo, y, si acaso, debería ser analizado como un madrigal antiguo, pre-bembiano, integrado por dos tercetos y dos pareados: ABB (llanto-vida-partida); CDC (fuerte-llorada-muerte); DD (igualada-quedada); BB (partida-vida).

Pero ese análisis tropieza con algunas dificultades. En primer lugar el extraño esquema de tercetos, ya que lo normal en los modelos italianos es que los bloques de tres versos presenten una cierta simetría: ABB CDD o ABA CDC. Además, el primer pareado se rompe sintáctica y semánticamente, ya que su primer verso, “aun no fuera igualada”, se une por el sentido al terceto anterior y no al verso con el que rima (“Sólo puede igualarle mi quedada”). Es cierto que algunos madrigales italianos presentan esa segmentación, pero lo normal es que los dos versos vayan juntos.⁹ Puede compararse ese texto con un típico madrigal italiano de dos pareados:

Seguendo un pescator ch'a riva a riva
 pescando giva, sanza navicella,
 per una cheta e chiara marinella;

i', poi che per più volte ebbi pescato,
 pesce alcun non prenda,
 ma la riviera tanto mi piaceva
 che vago mi posai press'a quell'onde
 che ombreggiavan le verdette fronde:

⁸ Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. L. F. Díaz Larios, Cátedra, Madrid, 1982, p. 332. Salvo que indique lo contrario, cito siempre por esta edición. Omito la diferencia entre heptasílabos y endecasílabos, y utilizo siempre mayúsculas en los esquemas métricos de la poesía italianizante.

⁹ Véase, por ejemplo, el madrigal “Lumi soavi e chiari”, al que me refiero más adelante.

ove donna gentil veder mi parve
 ch'a perdut'occhi mai più bella apparve.¹⁰

Son claras las diferencias con el madrigal de Acuña. Los dos tercetos iniciales presentan un esquema simétrico, ya que en ambos el primer verso queda suelto y riman entre sí el segundo y el tercero: ABB (riva-navicella-marinella), CDD (pescato-prendea-piaceca). Por otro lado, los dos versos del primer pareado (vv. 7-8) forma un unidad sintáctica y de sentido.

Todo parece indicar, por tanto, que hay que analizar el texto de otra manera. De forma deliberada he impreso los versos sin marcar diferencias estróficas; pero no es así como aparecen en la primera edición de Hernando de Acuña, las *Varias poesías* de 1591. Lo que allí se encuentra es lo siguiente:

En un contino llanto
 hasta acabar la vida,
 quien no murio de ver vuestra partida?
 Y es muy poca señal de mal tan fuerte
 tal perdida llorada,
 pues con el postrer daño, que es la muerte,
 aun no sera igualada:
 Solo puede igualarle mi quedada,
 pues siendo vos partida
 quede yo sin el alma y sin la vida.¹¹

De manera que esa primera edición propone una división del poema en tres partes: ABB CDCD DBB. Ahora bien, ese esquema no es ya el esquema tercetos + pareado(s) propio del madrigal, sino que está mucho más próximo al esquema de rimas terceto + cuarteta (o redondilla) + terceto, típico de muchos villancicos. La prueba de que Acuña tenía en el oído el esquema del villancico es que los dos últimos versos retoman las rimas de los versos 2 y 3, de manera que puede hablarse de cabeza, mudanza y vuelta. Esta, además, aparece precedida por un verso que rima con la mudanza, es decir, que actúa como el verso de enlace del villancico: cabeza (ABB), mudanza (CDCD), verso de enlace y vuelta (DBB). Si se prescinde de la métrica endecasilábica, el esquema es el mismo, por ejemplo, que el del villancico de

¹⁰ Es un madrigal de Pescioni dei Cerchi, recogido en *Poeti minori del Trecento*, ed. N. Sapegno, Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1952, p. 496 (*La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, vol. 10).

¹¹ Hernando de Acuña, *Varias poesías*, P. Madrigal, Madrid, 1591, f. 147^v.

Juan del Encina “Floreció tanto mi mal”,¹² y el de muchos otros de los siglos XV y XVI.

La convergencia del villancico y el madrigal se veía favorecida por sus indudables parecidos. Ambos eran géneros relacionados con la música y con el ambiente rústico; pero, sobre todo, los dos presentaban semejanzas métricas. Al igual que el villancico, el madrigal solía abrirse con un grupo de tres versos, de los cuales el primero queda suelto y riman el segundo y el tercero. Además, ambas formas métricas pueden terminar con dos versos que riman entre sí. Pero son claras también las diferencias. Mientras que pueden considerarse excepcionales los madrigales con vuelta,¹³ ésta es la norma en el villancico. Por otro lado, frente a la base ternaria del madrigal, la forma métrica española suele preferir, en su núcleo, las estrofas de cuatro versos (cuarteta o redondilla). No parece casual que, en esos dos aspectos, el poema de Acuña esté más cerca de los cancioneros que de los modelos italianos.

Acuña es autor de un segundo madrigal (bajo ese nombre aparece en la edición de 1591), que comienza “En el tiempo, señora, que encubría”:

En el tiempo, señora, que encubría
lo que publico agora,
no tuve de descanso sola un hora.
Lo que sentía me forzó a quejarme,
y quedo más quejoso,
porque lo que busqué para aliviarme
me da menos reposo;
y pues todo camino es tan dañoso,
yo tomo por mejor
dejarme en vuestra mano y la de Amor.¹⁴

De nuevo nos encontramos con un esquema susceptible de ser analizado como la suma de dos tercetos y dos pareados: ABB (encubría-agora-hora); CDC (quejarme-quejoso-aliviarme); DD (reposo-dañoso); EE (mejor-Amor). No obstante, al igual que en el poema anterior, el esquema de los tercetos es

¹² Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y C. R. Lee, Castalia, Madrid, 1975, pp. 145-146. Sobre la frecuencia de ese esquema, véase T. Navarro Tomás, *Métrica*, pp. 171-175 y 235, así como A. M. Gómez-Bravo, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 40 y 152.

¹³ Bausi y Martelli, *La metrica italiana*, p. 130.

¹⁴ Acuña, *Varias poesías*, p. 319.

completamente anómalo, lo mismo que la segmentación sintáctica y semántica del primer pareado: el verso 7, “me da menos reposo”, forma sentido con los anteriores, en tanto que el verso 8 se integra ya en la conclusión. Parece, por tanto, que se impone un análisis parecido al del *Madrigal a una señora*: ABB CDCD DEE. Sin embargo, esta composición introduce una importante novedad respecto a la otra: los dos versos finales no retoman la rima de los versos 2 y 3, es decir, no pueden interpretarse como una vuelta. Es revelador que las *Varias poesías* de 1591 impriman el texto en un bloque único, sin división estrófica: como si la rima autónoma de los dos últimos versos hiciera imposible la división cabeza + mudanza + vuelta, que sí se aplicaba, en cambio, al *Madrigal a una señora*. Ignoramos la cronología relativa de las dos composiciones, pero es tentador suponer que ésta es posterior a la que he analizado en primer lugar. Inicialmente, Acuña habría equiparado el madrigal a una forma métrica, la del villancico, que le resultaba infinitamente más familiar. Sólo más adelante habría advertido que madrigales y villancicos diferían por algo más que la medida de sus versos: los primeros habitualmente no tienen vuelta, en tanto que ésta es de rigor en los segundos. En cualquier caso, sea cual sea la relación temporal entre los dos textos, tipológicamente el segundo se aleja del villancico castellano y se aproxima al madrigal canónico italiano. Pero aun así subsiste una diferencia: el núcleo del poema sigue siendo una estrofa de cuatro versos (una cuarteta, en este caso), y no de tres.

La producción madrigalística de Gutierre de Cetina es algo más amplia que la de Acuña. De los cinco madrigales que recoge la edición de Begoña López Bueno,¹⁵ uno, “Yo diría de vos tan altamente”, es una traducción libre de Luigi Tansillo “Io canterei di voi si lungamente”, cuyas rimas respeta casi sin alteración.¹⁶ Entre los cuatro madrigales que quedan, dos presentan el mismo esquema: “No miréis más, señora” y “Ojos claros, serenos”. Analizaré el más conocido:

Ojos claros, serenos,
 si de un dulce mirar sois alabados,
 ¿por qué, si me miráis, miráis airados?
 Si cuanto más piadosos
 más bellos parecéis a aquel que os mira,
 no me miréis con ira
 porque no parezcáis menos hermosos.
 ¡Ay tormentos rabiosos!

¹⁵ Citaré siempre por esta edición: Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Cátedra, Madrid, 1990², pp. 119, 131, 134, 149-150 y 315-316.

¹⁶ Cetina, *Sonetos*, pp. 315-316.

Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.¹⁷

Como los de Acuña, el poema puede analizarse como una sucesión de tercetos y pareados: ABB (serenos-alabados-airados); CDD (piadosos-miraira); CC (hermosos-rabiosos); AA (serenos-menos). Se observará que aquí el esquema de los tercetos (ABB, CDD) es perfectamente regular. En cuanto a la fragmentación sintáctica del primer pareado podría explicarse por el madrigal de Tito Vespasiano Strozzi que bien pudiera ser la fuente de Cetina:

Lumi soavi e chiari
se voi sì dolci e sì sereni siete,
onde sì foschi amari
nembi d' angoscia havete;
che 'n sen voi mi piovete a tutte l' hore?
Ma come arde il mio core
a gorghi e rivi tanti
e laghi in mezzo d' angosciosi pianti?¹⁸

Aquí el verso 5, “che 'n sen voi mi piovete a tutte l' hore”, va con los anteriores; pero el 6 se une a los siguientes. No obstante, sigue pareciendo más natural analizar el poema como los dos de Hernando de Acuña: ABB CDDC CAA. Si ese análisis que propongo es correcto, el muy italiano “Ojos claros, serenos” seguiría manteniendo el esquema del villancico cancioneril 3 + 4 + 3.

No creo, en cambio, que deba interpretarse como una vuelta la repetición de la misma rima en los versos 1, 9 y 10. En el villancico, la vuelta suele retomar la rima de los versos 2 y 3, no la del primero, así que no parece que haya aquí un eco de los cancioneros. De hecho, el madrigal “No miréis más, señora” tiene un esquema muy parecido al de “Ojos claros, serenos”, pero con rima independiente en los versos finales: ABB; CDDC; CEE.

Quedan por considerar dos madrigales más de Gutierre de Cetina. El que comienza “¡Ay, qué contraste fiero” es inusualmente largo, pues abarca 31 versos. Es preciso reproducirlo, si no completo, sí por extenso:

¹⁷ Cetina, *Sonetos*, p. 131.

¹⁸ Tomo el texto de D. McGrady “Notas sobre el madrigal ‘Ojos claros, serenos’ de Cetina”, *Hispanic Review*, 65 (1997), pp. 379-389. McGrady sostiene la relación del texto de Cetina con el de Strozzi. Sobre esa relación, véase también el trabajo clásico de E. Mele y N. Alonso Cortés, *Sobre los amores de Gutierre de Cetina y su famoso madrigal*, Imprenta Provincial, Valladolid, 1930.

¡Ay, qué contraste fiero,
 señora, hay entre el alma y los sentidos
 por decir que os doláis de los gemidos!
 Ninguno dellos osa,
 cada cual se acobarda y se le excusa
 al alma deseosa,
 que de su turbación la lengua acusa.
 Ella dice confusa
 que os dirá el dolor mío,
 si la deja el temor de algún desvío.
 Pero de un miedo frío
 la cansa el corazón, y de turbada
 cuando algo os va a decir, no dice nada.
 Al corazón no agrada
 la excusa y dice que es della la mengua
 que el quejarse es efecto de la lengua.
 [...]

¡Ay, rabioso cuidado!,
 pues si el alma contrasta a los sentidos,
 ¿quién dirá que os doláis de mis gemidos?

El esquema métrico es: ABB CDCD D(EE EFF FGG GHH HII IJJ JKK K)BB. Se observará que a partir del verso 7 el poema se presenta como una sucesión de tercetos que se encadenan haciendo rimar el primer verso de cada uno de ellos con los dos últimos del anterior. Pero si colocamos entre paréntesis esa larga serie de estrofas, advertimos que no hacen sino expandir un esquema que ya conocemos (ABB CDCD DBB), muy semejante al de "Ojos claros, serenos", con su terceto inicial, su estrofa central de cuatro versos, su verso de enlace y su pareado final. Con la peculiaridad de que aquí los dos versos finales sí que retoman los versos 2 y 3 a manera de vuelta: como en el *Madrigal a una señora* de Hernando de Acuña y los primitivos villancicos cancioneriles. De manera que, si atendemos a su circularidad métrica, la composición presenta un esquema más tradicional que las demás de Cetina (en las que no existe la vuelta).

El último madrigal del sevillano al que quiero referirme es el que comienza "Cubrir los bellos ojos":

Cubrir los bellos ojos
 con la mano que ya me tiene muerto,
 cautela fue por cierto,
 que así doblar pensastes mis enojos.

Pero de tal cautela
 harto mayor ha sido el bien que el daño,
 que el resplandor extraño
 del sol se puede ver mientras se cela.
 Así que aunque pensastes
 cubrir vuestra beldad, única, inmensa,
 yo os perdono la ofensa,
 pues, cubiertos, mejor verlos dejastes.

El esquema métrico del poema es ABBA CDDC EFFE. Al igual que todos los que he venido analizando, no tiene ni la libertad del madrigal tal y como lo describe Bembo, ni la base ternaria de los madrigales más arcaicos. En cambio, su esquema recuerda muy de cerca al de la canción castellana tal y como se configuró en los años finales del siglo XV: abba cddc abba. Cetina ha prescindido de los versos de vuelta, pero copia el viejo sistema de la canción cuatrocentista articulada en tres redondillas, y hasta tal punto se apega a ese modelo que prescinde incluso del pareado final, tan característico de los madrigales.

Si atendemos ahora a la forma en que distribuyen las ideas estos primeros madrigales, se puede también advertir una gradación desde los que están más próximos al villancico y los que se alejan claramente de él. Consideremos, por ejemplo, el madrigal “En el tiempo, señora, que encubría” de Hernando de Acuña. Los diez versos de la composición articulan dos premisas y una conclusión:

1. Era difícil ocultar mi pasión (vv. 1-3).
2. Pero aún más angustioso ha sido manifestarla (vv. 4-7).
3. Ante esta situación sin salida, sólo queda encomendarse al arbitrio de la dama y del propio Amor (vv. 8-10).

El planteamiento inicial es idéntico al de muchos villancicos y canciones del *Cancionero general*: las dos ramas de una disyunción se revelan igualmente dolorosas y, en última instancia, inviables. Pero su distribución en el poema es diferente en las viejas formas castellanas y en la nueva poesía italianista. Pueden compararse los versos de Acuña con la siguiente canción del Vizconde de Altamira:

Con dos cuydados guerreo
 que me dan pena y suspiro
 ell uno quando nos veo
 ell otro quando vos miro.

Mirandos damores muero
sin me poder remediar
nos mirando desespero
por tornaros a mirar.
Lo vno crescen sospiro
lo otro causa desseo
del que peno quando miro
y muero quando nos veo.¹⁹

En la canción del Vizconde las dos alternativas (“no os veo” frente a “os miro”) están ya expresadas en la cabeza; en cambio, el madrigal necesita los siete primeros versos para desarrollarla. Además, la canción no propone solución alguna para el dilema, así que los versos finales no hacen sino reiterar la situación sin salida del enamorado tal y como ha sido expresada en los versos iniciales. Por el contrario, Acuña propone una solución, todo lo engañosa y desesperada que se quiera; solución que, además, no consiste en elegir una de las dos posibilidades previamente planteadas sino que introduce un elemento nuevo en el texto.

Algo semejante ocurre con el poema de Cetina “Cubrir los bellos ojos”. La primera estrofa describe una conducta de la dama que puede interpretarse como dolorosa para el enamorado: al cubrir los ojos con la mano, priva al poeta de su luz. La segunda estrofa introduce una idea diferente y hasta opuesta, y la explica mediante una comparación: lo que parece un daño es, en realidad, un beneficio, pues, cubiertos de esa forma, el enamorado puede mirar los ojos, de la misma manera que es posible mirar al sol cuando lo cubren las nubes. Una vez más, hay que esperar al verso 7 para encontrar la idea principal y entender cabalmente el poema.

De manera que, en la mayoría de los casos, canciones y villancicos suelen ofrecer su núcleo temático ya en la cabeza, en tanto que el madrigal lo despliega más lentamente. En el límite, el madrigal se resuelve en una *pointe* final, que descubre inesperadamente el verdadero contenido de la composición. El ejemplo más célebre es, sin duda, el de “Ojos claros, serenos”: los nueve primeros versos constituyen un lamento por la crueldad de la dama, y sólo el verso 10 introduce un elemento nuevo y decisivo, el de su indiferencia, que constituye la verdadera causa del sufrimiento del poeta. Estamos ahora ya en las antípodas de los planteamientos circulares de la canción y el villancico.

Si de las consideraciones estructurales pasamos a las de contenido y lengua, es claro que los dos madrigales de Acuña siguen siendo

¹⁹ B. Dutton con J. Krogstadt, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, vol. V, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991, p. 314a.

marcadamente cancioneriles. El léxico es sumamente abstracto y los versos, centrados únicamente en el laborioso análisis de las emociones, excluyen cualquier representación del cuerpo femenino. Naturalmente, falta el característico despliegue metafórico del petrarquismo.

La situación cambia completamente en los madrigales de Cetina. Dos de ellos se centran en el motivo de los ojos femeninos. El que comienza “Cubrir los bellos ojos” incluye, además, el conocido motivo petrarquista de la manonube que cubre felizmente los ojos-soles de la amada.²⁰ Es muy probable que haya sido esa novedad de lenguaje la que le ha valido a Cetina el título de introductor del madrigal en la poesía española. En realidad, no podemos saber si sus textos son anteriores o posteriores a los de Acuña, y la prioridad en la adaptación de la forma métrica bien pudiera corresponder al poeta de Valladolid. Pero la estética de sus madrigales sigue siendo tan poco italiana que la posteridad retuvo los de Cetina como las primeras muestras del género en nuestra lengua.

El menos italiano de los madrigales de Cetina es “¡Ay, que contraste fiero”, planteado como un largo debate alegórico entre los diferentes sentidos y potencias del alma. Muchos versos están inspirados en Ausias March²¹ y, en cualquier caso, tienen un sabor claramente cuatrocentista. No parece casual que sea ese poema el que presenta también una organización métrica más arcaizante, pues, según se ha visto, mantiene incluso los versos de vuelta.

A la vista de todo lo anterior es posible formular unas cuantas conclusiones:

1. Los primeros madrigales españoles tienden a presentar una estructura fija. Cuatro de ellos se atienen al esquema trístico inicial (siempre con rima ABB); cuarteto (CDDC, o bien CDCD); verso de enlace y pareado final. El extenso madrigal de Gutierre de Cetina “¡Ay, qué contraste fiero” parece tomar como núcleo ese mismo esquema, aunque lo amplifica; y el que comienza “Cubrir los bellos ojos” se articula en tres cuartetos.
2. Esa relativa rigidez en el esquema tiene más que ver con el primitivo madrigal italiano que con el modelo más libre teorizado por Bembo.

²⁰ A. Gargano, “Lettura del sonetto ‘Lo que me quita en fuego me da en nieve’ di Quevedo: fra tradizione e contesti”, en su libro *Con accordato canto: Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Liguori, Nápoles, 2005, pp. 259-278.

²¹ A. M. Withers, *The Sources of the Poetry of Gutierre de Cetina*, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1923, pp. 64-65.

3. No obstante, 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. Esa alteración parece debida a una influencia de las viejas formas poéticas cancioneriles, en especial el villancico. Dos poemas (“En un contino llanto” y “¡Ay, qué contraste fiero”) mantienen incluso los versos de vuelta, sumamente raros en los madrigales italianos y característicos, en cambio, de las composiciones castellanas.
4. La articulación conceptual de los textos está más próxima a los modelos italianos que a los hispanos. No obstante, quedan indicios (el planteamiento disyuntivo, por ejemplo) de los esquemas cancioneriles.
5. El estilo es marcadamente cancioneril en Hernando de Acuña, e italianista en Cetina. De las composiciones del sevillano, la más cuatrocentista es “¡Ay, qué contraste fiero”, que también resulta ser la más arcaizante desde el punto de vista métrico.

Así que los primeros madrigales españoles se presentan relacionados con la Edad Media en un doble sentido. Por una parte, prefieren los modelos italianos más antiguos, los de los siglos XIV y XV, a los propiamente renacentistas; por otra, se vinculan con las canciones y villancicos castellanos del Cuatrocientos.