



**HAL**  
open science

## Le sonnet 465 du Parnaso español: un petit bijou de la main de Quevedo

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. Le sonnet 465 du Parnaso español: un petit bijou de la main de Quevedo. Penser le petit de l'Antiquité au XIXe siècle. Approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique, Oct 2015, TOULOUSE, France. hal-01974595

**HAL Id: hal-01974595**

**<https://hal.science/hal-01974595>**

Submitted on 8 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Le sonnet 465 du *Parnaso español*: un petit bijou de la main de Quevedo**  
**Françoise GILBERT (FRAMESPA-CLESO)**

Retrato de Lisi que traía en una sortija  
 Portrait de Lisi qu'il portait sur une bague

En breve cárcel traigo aprisionado,  
 con toda su familia de oro ardiente,  
 el cerco de la luz resplandeciente,  
 y grande imperio del amor cerrado.

En une brève prison je porte, emprisonné  
 Avec toute sa famille d'or ardent,  
 Le disque de la lumière resplendissant,  
 Et le grand empire de l'amour enfermé.

Traigo el campo que pacen estrellado  
 las fieras altas de la piel luciente;  
 y a escondidas del cielo y del Oriente,  
 día de luz y parto mejorado.

Je porte le champ étoilé où paissent  
 Les hautes bêtes sauvages au pelage luisant,  
 Et en cachette du ciel et de l'Orient,  
 Un jour de lumière, une naissance améliorée.

Traigo todas las Indias en mi mano,  
 perlas que en un diamante por rubíes  
 pronuncian con desdén sonoro hielo,

Je porte à ma main toutes les Indes,  
 Des perles qui, en un diamant, entre des rubis  
 Prononcent avec dédain une glace sonore ;

y razonan tal vez fuego tirano,  
 relámpagos de risa carmesíes,  
 auroras, gala y presunción del cielo.

Et elles émettent peut-être un feu tyrannique,  
 Des éclairs de rire cramoisis,  
 Aurores, grâce et présomption du ciel <sup>1</sup>.

Introduite en Espagne par Juan Boscán, la lyrique italienne, et plus précisément le sonnet pétrarquiste, connaissent au XVI<sup>e</sup> siècle un grand succès grâce à Fernando de Herrera, Francisco de la Torre, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, etc. L'essor de cette forme brève se poursuit au sein de la poésie baroque : fidèles aux canons de la beauté tels qu'ils ont été établis à la Renaissance par Pétrarque <sup>2</sup> puis consolidés par l'Arioste <sup>3</sup>, Góngora et Quevedo chantent les charmes de l'être aimé grâce à des métaphores précieuses issues du répertoire du *Canzoniere*, et une complexité syntaxique dite "conceptiste" <sup>4</sup> au service de la réélaboration baroque du motif amoureux.

En 1648, après la mort de Quevedo, son ami l'éditeur José Antonio González de Salas fit publier les œuvres du poète sous le titre de « *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas* / Parnasse espagnol, mont divisé en deux sommets, avec les neuf muses castillanes ». Les poèmes y sont en effet distribués par thème en neuf

<sup>1</sup> La traduction est de mon fait, à partir de l'édition de James O. Crosby, *Quevedo. Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 251-252.

<sup>2</sup> Voir Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, Paris, Bordas, 1989.

<sup>3</sup> Voir Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Éditions de Presses Modernes, 1939.

<sup>4</sup> Voir Blanco, 1998.

sections consacrées à chacune des neuf muses, et la section IV, celle de la muse *Erato*, se compose d'un chansonnier de plus d'une cinquantaine de poèmes (sonnets, silves, madrigaux) dédié à sa dame, et intitulé : *Canta sola a Lisi* / Chants pour la seule Lisi. Sa composition suit le récit chronologique<sup>5</sup> d'une histoire d'amour autobiographique qui s'étend jusqu'à la mort de Lisi, se plaçant ainsi structurellement, trois cents ans plus tard, sous les auspices du *Canzoniere* de Pétrarque<sup>6</sup>.

Dans le chansonnier *Canta sola a Lisi*, la peinture physique de la dame est presque l'exclusivité des sonnets, et trois d'entre eux, précisément, se présentent comme un portrait de Lisi, comme le soulignent les épigraphes dont ils sont précédés (*Retrato no vulgar de Lisi* / Portrait non vulgaire de Lisi, *Retrato de Lisi que traía en una sortija* / Portrait de Lisi qu'il portait sur une bague, *Retrato de Lisi en mármol* / Portrait de Lisi en marbre).

En effet, selon la pratique issue de la tradition gréco-latine consistant à donner un titre à certains poèmes lyriques brefs de caractère amoureux, moral ou satirique<sup>7</sup>, pratique amplement répandue avec la découverte de l'imprimerie et les traductions des classiques, de nombreux auteurs des siècles d'or (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>) espagnols, dont Quevedo, gratifient leur poèmes d'épigraphes. Dans son cas, il est difficile d'établir précisément<sup>8</sup> si les épigraphes que nous conservons sont dues à l'éditeur et ami proche de Quevedo, José Antonio González de Salas<sup>9</sup>, ou au poète lui-même.

Dans chacun des trois sonnets consacrés explicitement au portrait de la dame, donc, les métaphores pétrarquistes abondent : les cheveux blonds sont de l'or, les yeux des étoiles, les lèvres des œillets ou des rubis, les dents des perles, le sourire ou le visage l'aurore, etc. Ce que ces poèmes comportent d'imitation des topiques italianisants<sup>10</sup> risquerait de les vider un tant soi peu de leur caractère autobiographique pour les transformer en pur exercice rhétorique<sup>11</sup> si la réélaboration poétique du motif à laquelle se livre Quevedo ne les portait aux sommets de la poésie conceptiste. Comme le rappelle Santiago Fernández Mosquera, « au moment de la composition de ces textes, c'est-à-dire à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou vers la moitié du XVII<sup>e</sup>, ces métaphores, de manière prévisible, s'étaient lexicalisées ; ce type de description somptuaire avait déjà relativement vieilli [...] »<sup>12</sup>.

L'objet de ce travail est d'analyser la structure et le fonctionnement métaphorique<sup>13</sup> du sonnet numéro 465 dans le recueil du *Parnaso español*, afin de montrer comment, par un

<sup>5</sup> Voir Gareth Walters, 1984, p. 61-62.

<sup>6</sup> Voir Santiago Fernández Mosquera, 2006, «Introducción».

<sup>7</sup> Voir María José Alonso Veloso, 2012, p. 93-94. Voir également Pierre Laurens, 1989, p. 376.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet les travaux de James O. Crosby, 1966, p. 111 et s., et plus récemment, Egido, 1982, p. 232; Lía Schwartz et Ignacio Arellano eds., 1989, p. 29; Fernández Mosquera, 1999, p. 342, et María José Alonso Veloso, 2012, p. 107.

<sup>9</sup> Dans les «prevenciones al lector» de son édition de 1648, González de Salas dit, p. 3 : «Pero la prevención que creo será bien recibida de todos. De los títulos míos es que preceden a cada poesía». Voir Blecua, 1969, I, p. 94.

<sup>10</sup> Voir François Lecercle, 1984, p. 52, qui relève cette tendance du *Canzoniere* « à se muer en une langue dans la langue : coupée de la langue parlée, débarrassée de toute véritable fonction référentielle, la pratique pétrarquiste cultivait jusqu'au vertige une *ars combinatoria* syntaxique ».

<sup>11</sup> Voir Santiago Fernández Mosquera, 2006, «Introducción», et José María Pozuelo Yvancos, 1979, p. 46-48.

<sup>12</sup> Voir Santiago Fernández Mosquera, 2006, «Introducción» : «en el momento de composición de estos textos, sea a finales del XVI o a mediados del XVII, estas metáforas, previsiblemente, estaban lexicalizadas; este tipo de descripción suntuaria estaba ya bastante envejecida».

<sup>13</sup> Ce sonnet a déjà été fort bien analysé en de multiples occasions, tant du point de vue de sa syntaxe et de sa stylistique complexes que de ses sonorités, ou du rejet amoureux qu'il met en scène, et je renvoie pour ces aspects aux excellents travaux de José María Pozuelo Yvancos, 1979, Mercedes Blanco, 1998, Wolfram Nitsch,

jeu d'accumulation et de rénovation de ces métaphores somptuaires déjà classiques, et grâce, notamment, à des déplacements abrupts de référents, Quevedo parvient à évoquer le portrait de la belle de sorte à ce que celle-ci constitue, dans une espèce de métaphore elle-même "métaphorisée"<sup>14</sup> et miniaturisée, l'ornement central le plus précieux d'un petit bijou que porte le moi poétique.

Construit sur le modèle pétrarquiste dominant dans le *Canzoniere* (hendécasyllabes rimant ABBA ABBA CDE CDE), le sonnet qui nous intéresse porte le titre de «*Retrato de Lisi que traía en una sortija / Portrait de Lisi qu'il portait sur une bague*». Ce titre apposé au sonnet résout donc par avance, en quelque sorte, l'énigme posée par le sonnet lui-même: en effet, en dépit de la répétition triple du verbe en première personne «*traigo / je porte*», verbe qui se voit précisé au premier vers du premier tercet par le complément «*traigo [...] en mi mano / je porte [...] à ma main*», qui oriente le lecteur vers l'idée d'un bijou, le support précieux du portrait n'est jamais directement évoqué.

Cette épigraphe, littéralement, nous renvoie à la mode selon laquelle, au XVI<sup>e</sup> puis au XVII<sup>e</sup> siècle, en Europe, la miniature, fille naturelle de l'enluminure, «va d'abord s'insérer dans le sillage des bijoux en émaux : le médaillon sur vélin va être placé à la place du sujet central des médaillons en émaux. Les premiers portraits en miniatures sur vélin ont toutes sortes de montures, souvent richement ornées de pierreries et d'or émaillé. La miniature envahit progressivement les différents types de bijoux et va être portée en pendentif, en bracelet, sur la boucle de ceinture, éventuellement mais très rarement sur un diadème (à la place d'un camée ou d'une pierre), elle va être portée en broche, en bague [...]. La bague va s'orner de miniatures : aussi bien de portraits que de scènes diverses mais alors elle fait entrer dans l'univers de l'infiniment petit, étant donné l'étroitesse de la surface à peindre. C'est un domaine qui va être considéré comme très difficile par les praticiens de l'époque<sup>15</sup>».

De fait, dans sa thèse sur le portrait-miniature sous le règne de Philippe II et celui de Philippe III, Julia de la Torre Fazio décline nombre d'exemples dûs à quelques grands artistes des royaumes d'Espagne, tels Alonso Sánchez Coello y Felipe de Liaño, et rappelle la vogue qu'y connurent ces portraits au Siècle d'Or, jusqu'à en devenir un motif littéraire couramment utilisé par de grands noms du théâtre comme Lope de Vega, Tirso de Molina ou Calderón de la Barca<sup>16</sup>.

Pour en revenir au sonnet lui-même, il s'articule de la façon suivante : les deux premiers quatrains se composent de deux périodes, gouvernées chacune par le verbe *traer / porter*, qui développent, pour l'une, une ample métaphore solaire, pour l'autre, une métaphore stellaire, évoquant par des topiques platonisants<sup>17</sup> la beauté radieuse de Lisi. Dans ces deux quatrains, un mouvement radial<sup>18</sup> fait converger en faisceau incident les éléments cosmiques

---

2004, Maria Mizzi, 2008. Dans le cadre de l'étude en français d'un sonnet espagnol, par commodité, je me limiterai à l'étude de son fonctionnement métaphorique, dimension la plus apte à être transmise par le biais de la traduction.

<sup>14</sup> Un détracteur de Góngora, Juan de Jáuregui, lui reprochait cette tendance : «aun las mismas metáforas metaforizan», cité par Nitsch, 2004, p. 9.

<sup>15</sup> Voir Nathalie Lemoine Bouchard, 2010, p. 6, et p. 9.

<sup>16</sup> Voir Julia de la Torre Fazio, 2009, p. 64.

<sup>17</sup> Voir José María Pozuelo Yvancos, 1979, p. 46 et s.

<sup>18</sup> Voir José María Pozuelo Yvancos, 1979, p. 49-50 : «lo que en la tradición del tópico eras una serie de elementos únicamente superpuestos y en contigüidad, aquí se han trabado de tal forma, que sólo encontramos un verbo («traigo») que es el núcleo de convergencia sucesiva de todos los elementos, en un esfuerzo, además, por

convoqués vers le portrait circulaire qui forme le chaton de la bague. Le moi poétique y chante les charmes de sa dame, captifs du bijou qu'il porte.

Les deux tercets constituent une seule période, qui s'ouvre par un troisième « *traigo / je porte* », se déploie en deux temps correspondant à chacune des deux strophes, cordonnées par la conjonction « *y / et* » au début du second tercet. Cette seconde période superpose progressivement la dimension sonore à la dimension visuelle, et obéit à un mouvement inverse au premier : les sons émanent du portrait de Lisi, qui les « *pronuncia[] / prononce* » et les projette en faisceau irradiant. Le moi poétique évoque maintenant le dédain amoureux dont il est l'objet.

L'ensemble du sonnet est ainsi informé par une tension entre l'infiniment grand (le soleil, le ciel étoilé, l'Orient) et l'infiniment petit (les éléments du portrait), entre la convergence vers la bague et la réfraction, entre l'attrance et le rejet amoureux.

Dans le premier quatrain, Quevedo s'emploie à concentrer le rayonnement de Lisi sur le bijou porté par le moi poétique grâce à la rénovation du topique courtois de la « *cárcel de amor / prison d'amour* » : les premiers mots du premier vers « *En breve cárcel / En une brève prison* » insistent sur la petitesse « *breve / bref* » de la geôle, et l'idée d'enfermement se prolonge avec l'expression « *del amor cerrado / de l'amour enfermé* » qui clôt le quatrain en une cohérence circulaire qui reflète par sa forme celle de l'anneau. De plus, l'idée de circularité est reprise et déplacée du « contenant » au « contenu » avec l'emploi du mot « *cerco / disque ou cercle* <sup>19</sup> » : c'est maintenant la beauté du visage de Lisi qui est évoquée par cette métaphore solaire « *el cerco de la luz resplandeciente / le disque de la lumière resplandissant* », mais l'idée de circularité perdure. De la même manière mais à l'inverse, dans le vers précédent, la métaphore lexicalisée, si elle renvoie bien à la chevelure d'or de la belle « *con toda su familia de oro ardiente / avec toute sa famille d'or ardent* », par la mention du métal précieux « *oro / or* », l'image du bijou, introduite par l'épigraphe, réapparaît fugacement dès le deuxième vers du sonnet, fusionnant support précieux et motif ornemental de ce support.

L'impression d'infiniment grand impliquée par les éléments solaires et lumineux (« *oro ardiente / or ardent* », « *luz resplandeciente / lumière resplandissante* ») est complétée par l'évocation de lointaine puissance contenue dans « *grande imperio del amor / grand empire de l'amour* », puissance que l'on pouvait déjà percevoir dans l'expression globalisante « *toda su familia de oro ardiente / toute sa famille d'or ardent* », sachant que le substantif « *familia* <sup>20</sup> » au Siècle d'or avait aussi le sens de « maison, domesticité ». Le paradoxe d'emprisonner dans un périmètre si réduit et précieux une puissance si vaste renoue le topique de la blondeur rayonnante de la dame tout en déplaçant les frontières « contenant/contenu », à

---

suprimir cualquier cláusula que no sea esa principal. De este modo, la sintaxis favorece [...] la convergencia radial hacia un eje (el anillo) de todas las características físicas de la amada. La relación entre las mismas no es la habitual de adición, sino la de acumulación intensificadora del contraste inicialmente marcado (el universo [rostro] en un anillo)».

<sup>19</sup> Voir le *Diccionario de Autoridades*, «Cercos: s. m. Cosa que rodea, ciñe, abraza, circunda, o cerca a otra, comprendiéndola dentro de sí, formando la figura de la cosa contenida: que unas veces es esférica, como el cerco del Sol, de la cuba: otras cuadrilonga, como el cerco de la ventana, y así de otras figuras».

<sup>20</sup> Voir le *Diccionario de Autoridades*, «Familia: s. f. La gente que vive en una casa debaxo del mando del señor de ella. Es voz puramente Latina. PART. 7. ti. 33. l. 6. Por esta palabra familia se entiende el señor de ella, y su muger, y todos los que viven só él, sobre quien há mandamiento, así como los fijos y los sirvientes y los otros criados, cá familia es dicha aquella en que viven más de dos homes al mandamiento del señor, y dende en adelante, y no sería familia fácia a suso».

savoir des éléments A et B de la métaphore.

Le mouvement d'emprisonnement de l'infiniment grand et lointain se prolonge dans le second quatrain, cette fois par le biais de métaphores cosmiques (« *el campo estrellado* / le champ étoilé », « *las fieras altas de la piel luciente* / les hautes bêtes sauvages à la peau luisante<sup>21</sup> », « *del cielo y del Oriente* / du ciel et de l'Orient ») qui, toujours dans la tradition pétrarquiste, évoquent les yeux de la belle. Les constellations et le motif traditionnel de l'aurore renaissante (« *día de luz* / jour de lumière » et « *parto mejorado* / naissance améliorée ») continuent à décliner les motifs de la lumière et du rayonnement, tandis qu'en parallèle se superpose la richesse mythique de l'Orient, qui nous ramène discrètement au champ sémantique du bijou.

C'est ce dernier qui se déploie explicitement dans le premier tercet s'ouvrant, comme le précédent, par le verbe « *traigo* / je porte » répété pour la troisième fois : le lien avec le lointain et le luxe exotique se prolonge avec le passage de l'Orient aux Indes (« *todas las Indias* / toutes les Indes »), et le complément circonstanciel de lieu (« *en mi mano* / à ma main ») non seulement révèle la clé de l'énigme posée par le sonnet, mais aussi, à un second niveau, suggère une sorte de soumission de cette géographie mystérieuse et totalisante réduite au pouvoir d'une main. C'est bien sûr la soumission de la belle à l'amour de son amant qui transparait là, soumission ô combien illusoire, puisqu'elle va être complètement infirmée dans les vers suivants.

Le champ sémantique du bijou se décline maintenant à travers les différents gemmes et perles accumulées en un seul vers (« *perlas que en un diamante por rubíes* / perles qui, en un diamant, entre des rubis », et ce en des métaphores tellement lexicalisées qu'elles fonctionnent comme catachrèses<sup>22</sup> : les dents de perles, les lèvres de rubis, et le rire diamantin<sup>23</sup>, autant de caractéristiques de Lisi qui, loin de l'individualiser, la ramènent au topique pétrarquiste. Cependant, et c'est là que réside toute l'habileté "conceptiste" de Quevedo, ces qualificatifs d'habitude laudatifs débouchent sur l'expression d'un rejet du moi poétique par la dame. En effet, par une synesthésie recherchée, ces éléments précieux, au lieu d'être visuels, deviennent sonores (« *pronuncian con desdén sonoro hielo* / prononcent avec dédain un glace sonore ») : les diamants ainsi prononcés ne sont autre chose que des paroles froides et dures auxquelles fait écho le « *desdén* / dédain » du vers suivant, et la dure transparence du diamant se retrouve dans la glace (*hielo*) du vers suivant<sup>24</sup>. Le déplacement d'un topique pétrarquiste à un autre (du rire diamantin à la dure froideur de la dame sans merci) permet ainsi d'inverser le mouvement général du sonnet amoureux qui, de la concentration de la beauté de la dame aimée en un minutieux portrait, bascule vers le rejet souffert par l'amant violemment éconduit.

<sup>21</sup> Cette métaphore impliquant la constellation du Taureau est déjà présente dans la *Soledad primera* de Góngora, et en amont, dans le poème IX de *Rime e Trionfi* de Pétrarque : *Quando pianeta che distingue l'ore / ad albergar col Tauro si ritorna...*, cité par Pozuelo Yvancos, 1979, p. 51.

<sup>22</sup> Voir José María Pozuelo Yvancos, 1979, p. 51, et Santiago Fernández Mosquera, 1994.

<sup>23</sup> Voir José María Pozuelo Yvancos, 1979, p. 51-52 : « "diamante", que para González de Salas explica 'desdenes' dado el grado de frialdad (en las metáforas petrarquistas en isotopía con desamor, opuesto al campo isotópico del calor o fuego como amor), mucho más intensa esta frialdad en el diamante, metal el de mayor congelación ».

<sup>24</sup> Voir José María Pozuelo Yvancos, 1979, p. 52 : « Pero no puede olvidarse que *simultáneamente* (y el fenómeno de superposición simultánea de contenidos es capital para este tipo de agudeza) hay una alusión al material del anillo ».

Dans le dernier tercet, la violence émanant de la dame, —violence précédemment uniquement sonore—, se complète d'une dimension visuelle évoquant maintenant les fulminations de l'orage (*y razonan tal vez fuego tirano* / Et elles émettent peut-être un feu tyranique). Encore une fois, l'emploi du topique pétrarquiste s'y réalise au profit du renouvellement conceptiste de l'image : le "*fuego tirano* / feu tyranique" ne renvoie plus à l'amour ardent de l'amant, mais qualifie paradoxalement ce qui émane du portrait de la dame, au même titre que le "*sonoro hielo* / glace sonore" prononcé au verbe précédent. Si l'adverbe modalisateur (*tal vez* / peut-être) tempère légèrement le fracas du rire sarcastique de Lisi, ce sont néanmoins des éclairs que perçoit le moi poétique blessé (*relámpagos de risa* / des éclairs de rire). La qualification visuelle de ces éclats de rire par un réseau métaphorique de couleurs chaudes (*fuego* / feu ; *relámpagos* / éclairs ; *carmesíes* / cramoisis), tout en s'opposant à l'évocation du rire glacial, permet de revenir progressivement au champ sémantique plus doux de l'aurore ("*aurora*") qui désignait la beauté de la dame au vers 8 ("*día de luz y parto mejorado* / Un jour de lumière, une naissance améliorée"). En outre, l'adjectif "*carmesí*"<sup>25</sup> / cramoisi" rappelle discrètement les matières précieuses, étoffes soyeuses ou velours couleur grenat<sup>26</sup> évoquées par la mention des Indes au vers 9.

Le dernier vers clôt donc le poème de façon circulaire, puisqu'il redéploie timidement la métaphore solaire et céleste qui informait déjà les deux quatrains du sonnet. C'est en effet sur un mélange de grâce et d'arrogance que s'achève l'évocation de la dame ("*gala y presunción del cielo* / grâce et présomption du ciel"). Ultime paradoxe, qui suggère l'attraction toujours vivace exercée par la femme du portrait, et le dédain qu'elle manifeste envers l'amoureux éconduit.

En conclusion, ce sonnet de Quevedo n'utilise presque que des topiques pétrarquistes, mais il les rénove par des prouesses d'ingéniosité "conceptiste" alliées à une minutie d'orfèvre. Tant par sa forme, concise, circulaire et complexe syntactiquement et stylistiquement, que par son contenu sémantique littéral et métaphorique, ce sonnet constitue un petit bijou.

ALONSO VELOSO, María José, «Antecedentes 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*, enero-junio, vol. LXXIV, n° 147, 2012, p. 93-138.

BLANCO, Mercedes, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco/Libros, 1998, p. 17-26.

CIORANESCU, Alexandre, *L'Arioste en France. Des origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les

<sup>25</sup> Voir le *Diccionario de Autoridades*, «carmesí : adj. 1-Color purpúreo mui subido, semejante al de la rosa castellana, que se da a las telas de seda y paños con la tintura de la grana, que sale en polvo de cierto gusanillo que se cría dentro de ella, el qual se llama en Arábigo Karme, y de aquí se dixo Carmesí el color. [...] 3-Figuradamente se toma por la tela de seda o paño teñida de este color».

<sup>26</sup> Voir ATILF en ligne : «cramoisi : [En parlant d'un obj., princ. d'une matière textile] Qui est d'un rouge foncé, éclatant et tirant un peu sur le violet. *Velours cramoisi, soie cramoisie*».

Éditions de Presses Modernes, 1939.

CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», *Homenaje a Rodríguez Moñino*, II, Madrid, Castalia, 1966, p. 111-123.

CROSBY, James O. (Ed.) *Francisco de Quevedo. Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981.

EGIDO, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: ‘Amor constante más allá de la muerte’», *Academia Renacentista II*, Salamanca, p. 213-232.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La catacresis: concepto y posibilidades hermenéuticas», *Revista de Literatura*, LVI, 112 (1994) p. 439-452.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (ed.), *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. Antología crítica*, Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Mayo, 2006. ISBN 84-689-9453-7. [http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo\\_critica/p\\_amorosa/default.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm).

LAURENS, Pierre, *L’Abeille dans l’ambre. Célébration de l’épigramme de l’époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Les Formes du discours, 1989.

LECERCLE, François, «Le texte comme langue. Cicéronianisme et pétrarquisme », *Littérature* n° 55, *La farcissure. Intertextualités au XVI<sup>ème</sup> siècle*, 1984, p. 45-53.

LEGEMMOLOGUE, <http://legemmologue.com/2013/12/16/le-portrait-dans-le-bijou/>

LEMOINE BOUCHARD, Nathalie, « La miniature dans le bijou, le bijou dans la miniature », *La lettre de la miniature* n° 4, édition numérique, déc. 2010.

MIZZI, María, *Hacia una nueva interpretación de Canta sola a Lisi desde la perspectiva de un diálogo platónico: Lysis o de la amistad. Retórica, ironía y sofisma en el soneto amoroso quevediano*, Dissertation fsubmitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia, Ahtens, Georgia, 2008.

NITSCH, Wolfram, «Prisiones textuales. Artificio y violencia en la poesía del barroco español», *Olivar Año 5 n° 5*, 2004, p. 31-47.

PÉTRARQUE, *Canzoniere. Le Chansonnier*, Paris, Bordas, 1989.

*Poesía de la Edad de Oro. Barroco*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia “Clásicos Castalia”, 1984.



POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Secretariado de Publicaciones, Murcia, Universidad de Murcia, 1979, p. 180-208.

QUEVEDO, Francisco de, *El parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Díaz de la Carrera, 1648.

QUEVEDO, Francisco de, *Obra Poética*, (J. M. Blecua ed.), Madrid, Castalia, 1969, 4 vols.

QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 2005.

RICO, Francisco : *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970 (reeditado en Alianza y, nuevamente, en Destino).

SCHWARTZ, Lía et ARELLANO, Ignacio eds., Quevedo, *Poesía selecta*, Barcelona, PPU.

TORRE FAZIO, Julia de la, *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral dirigida por las doctoras Rosario Camacho Martínez y Maria Kusche, leída en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2009.

WALTERS, Gareth, Gareth Walters, «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón* 27, 1984, p. 55-70.