LA PERINOLA

ISSN: 1138-6363

REVISTA ANUAL DE INVESTIGACIÓN QUEVEDIANA / Nº 19 / 2015

LA MITOLOGÍA Y QUEVEDO
Santiago Fernández Mosquera (Coordinador)

ESTUDIOS

Antonio Gargano, «"Animales soñados": Quevedo y el ave fénix» 15-50

Emmanuel Marigno Vazquez, «Los mitos quevedescos desde los siglos xx y xxi 51-70

Valentina Nider, «Médicos y viajeros a propósito de Quevedo y el unicornio» 71-84

Pedro Ruiz Pérez y Elena Cano Turrión, «Quevedo y el descenso de Orfeo: mito, reescritura y cuestiones poéticas» 85-107

VARIA

María José Alonso Veloso, «Los títulos de Quevedo» 111-148

Ignacio Arellano, «El enigmático soneto de Quevedo "¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros…", del *Parnaso español*» 149-160

Jaime Hernández Vargas, «Dos viejas celestinas y hechiceras en la lírica quevediana: fisonomía y retratos sociales como instrumentos punitivos» 161-180

Bienvenido Morros Mestres, «Para la edición y estudio de un romance de Quevedo» 181-207

Fernando Rodríguez-Mansilla, «Una huella quevediana en la enumeración de *El Aleph*» 209-223

Victoriano Roncero, «Bibliografía de la poesía de Quevedo (1997-2013)» 225-239

Enrique Serrano Asenjo, «*La pluma y la espada* de Luis Mariano de Larra: la iniciación del héroe don Francisco de Quevedo» 241-256

María José Tobar Quintanar, «Las "censuras fingidas" de Quevedo y Juan Luis de la Cerda en *El Fénix y su historia natural* de Pellicer (con una hipótesis sobre su primera edición exenta)» 257-270

Marcella Trambaioli, «Quevedo, Lope y la mujer fea» 271-305

GRISO - GRUPO DE INVESTIGACIÓN DEL SIGLO DE ORO
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
PAMPLONA / ESPAÑA

Universidad de Navarra

LA PERIÑOLA

REVISTA ANUAL DE INVESTIGACIÓN QUEVEDIANA
PAMPLONA / ESPAÑA / FUNDADA POR IGNACIO ARELLANO EN 1997
2015 / VOLUMEN 19 / ISSN: 1138-6363

DIRECTOR / EDITOR

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
iarellano@unav.es

SECRETARIO
J. Enrique Duarte
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
eduarte@unav.es

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Celsa Carmen García Valdés
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Kim Chon Jin
SEOUL NATIONAL UNIVERSITY, (KOREA)

Santiago Fernández Mosquera
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Arnulfo Herrera
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (MÉXICO)

Fernando Plata
COLGATE UNIVERSITY (EE.UU.)

Victoriano Roncero
SUNY AT STONY BROOK (EE.UU.)

Christoph Strosetzki
UNIVERSITÄT MÜNSTER (ALEMANIA)

Edwin Williamson
UNIVERSITY OF OXFORD (INGLATERRA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO / EDITORIAL ADVISORY BOARD

María José Alonso Veloso
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Antonio Azaustre Galiana
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Alain Bégue
UNIVERSITÈ DE POITIERS (FRANCIA)

Mercedes Blanco
UNIVERSITÈ DE PARIS SORBONNE PARIS IV (FRANCIA)

Esther Borrego Gutiérrez
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (ESPAÑA)

Carlos Cabanillas
UNIVERSIDAD DE TROMSO (NORUEGA)

Rodrigo Cacho
UNIVERSITY OF CAMBRIDGE (INGLATERRA)

Manuel Ángel Candelas
UNIVERSIDAD DE VIGO (ESPAÑA)

Antonio Carreira
MADRID (ESPAÑA)

Francisco Javier Díez de Revenga
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

Henry Ettinghausen
UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON (INGLATERRA)

Judith Farré Vidal
CSIC / CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES (ESPAÑA)

Rafael González Cañal
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA (ESPAÑA)

Luis Iglesias Feijoo
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Sagrario López Poza
UNIVERSIDAD DE LA CORUÑA (ESPAÑA)

Abraham Madroñal
CSIC (ESPAÑA)

Elena Marcello
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA (ESPAÑA)

Jesús Menéndez Peláez
UNIVERSIDAD DE OVIEDO (ESPAÑA)

Valentina Nider
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO (ITALIA)

Enrico di Pastena
UNIVERSITÁ DI PISA (ITALIA)

Felipe B. Pedraza
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA (ESPAÑA)

Carmen Peraita Vilanova
VILANOVA UNIVERSITY (EE. UU.)

Isabel Pérez Cuenca
UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU (ESPAÑA)

Jesús Ponce Cárdenas
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (ESPAÑA)

Alfonso Rey
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Francisco Rico
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA (ESPAÑA)

Milagros Rguez. Cáceres
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA (ESPAÑA)

Fernando Rguez. Mansilla
HOBART AND WILLIAM SMITH COLLEGE (EE. UU.)

Antonio Sánchez Jiménez
UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM (HOLANDA)

Oana Sambrian
UNIVERSIDAD DE CRAIOVA (RUMANÍA)

Guillermo Serés
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA (ESPAÑA)

M.ª José Tobar Quintanar
LA CORUÑA (ESPAÑA)

Ramón Valdés
UNIV. AUTÓNOMA DE BARCELONA (ESPAÑA)

Julio Vélez Sainz
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (ESPAÑA)

CONSEJO HONORÍFICO

Edmond Cros
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY (FRANCIA)

James O. Crosby
FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY (EE.UU.)

Cristóbal Cuevas
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA (ESPAÑA)

Víctor García de la Concha
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (ESPAÑA)

Fernando González Ollé
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Alessandro Martinengo
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA (ITALIA)

Roger Moore
ST. THOMAS UNIVERSITY (CANADÁ)

Rosa Navarro Durán
UNIVERSIDAD DE BARCELONA (ESPAÑA)

José Mª Pozuelo Yvancos
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

Maria Grazia Profeti
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE (ITALIA)

Augustín Redondo
UNIVERSITÈ DE LA SORBONNE NOUVELLE (FRANCIA)

Josette Riandière la Roche
UNIVERSITÈ DE LA SORBONNE NOUVELLE (FRANCIA)

Elías L. Rivers
SUNY AT STONY BROOK (EE. UU.)

Marie Roig Miranda
NANCY II UNIVERSITÉ (FRANCIA)

Gonzalo Sobejano
COLUMBIA UNIVERSITY (EE. UU.)

Carlos Vaíllo
UNIV. DE BARCELONA (ESPAÑA)

Darío Villanueva
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO, a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander su colaboración en los proyectos del GRISO y en La Perinola.

© 2015 De los artículos: los autores.
De las ilustraciones en color: Amabel Míguez de la Sierra.

Redacción y Administración
Toda la correspondencia deberá dirigirse a la Secretaría:
J. Enrique Duarte

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)

T +34 948 425600 Ext.: 2011
F +34 948 425636
eduarte@unav.es
http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html

Edita
Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T 948 425600

Suscripciones
J. Enrique Duarte
eduarte@unav.es

Precios 2015
Suscripción para
España y el extranjero / 35 €
Número suelto / 40 €

Imprime
GraphyCems

D.L.: NA 2717-1997

Periodicidad
Anual

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

LA PERINOLA
es recogida sistemáticamente en distintas Bases de Datos:

· SJR (SCImago Journal & Country Rank)
· MIAR
· LATINDEX
· ISOC (CSIC)
· DIALNET
· ERCE

La Perinola ha superado la evaluación de FECyT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación con la calificación de EXCELENTE

La Perinola ha sido seleccionada para la inclusión en Thomson Reuters Web of Science y está indexada en:
- Arts and Humanities Citation Index
- Current Contents / Arts & Humanities

La Perinola (ISSN: 1138-6363) ha renovado el Sello de Calidad de FECyT (Fundación Española para la Ciencia y Tecnología) dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación con la calificación de EXCELENTE

La Perinola (ISSN: 1138-6363) ha sido seleccionada para la inclusión en Thomson Reuters Web of Science y está indexada en:

- Arts and Humanities Citation Index
- Current Contents / Arts and Humanities

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana
Número 19 *2015*

«La mitología y Quevedo»

Número coordinado por:
Santiago Fernández Mosquera

Santiago Fernández Mosquera. Presentación: «La mitología y Quevedo» *9*

Estudios

Antonio Gargano, «"Animales soñados": Quevedo y el ave fénix» 15

Emmanuel Marigno Vazquez, «Los mitos quevedescos desde los siglos xx y xxi»..... 51

Valentina Nider, «Médicos y viajeros a propósito de Quevedo y el unicornio» 71

Pedro Ruiz Pérez y Elena Cano Turrión, «Quevedo y el descenso de Orfeo: mito, reescritura y cuestiones poéticas» 85

Varia

María José Alonso Veloso, «Los títulos de Quevedo» 111

Ignacio Arellano, «El enigmático soneto de Quevedo "¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros…", del *Parnaso español*» 149

Jaime Hernández Vargas, «Dos viejas celestinas y hechiceras en la lírica quevediana: fisonomía y retratos sociales como instrumentos punitivos» 161

Bienvenido Morros Mestres, «Para la edición y estudio de un romance de Quevedo» 181

Fernando Rodríguez-Mansilla, «Una huella quevediana en la enumeración de *El Aleph*» 209

Victoriano Roncero, «Bibliografía de la poesía de Quevedo (1997-2013)» 225

Enrique Serrano Asenjo, «*La pluma y la espada* de Luis Mariano de Larra: la iniciación del héroe don Francisco de Quevedo» 241

María José Tobar Quintanar, «Las "censuras fingidas" de Quevedo y Juan Luis de la Cerda en *El Fénix y su historia natural* de Pellicer (con una hipótesis sobre su primera edición exenta)» 257

Marcella Trambaioli, «Quevedo, Lope y la mujer fea» 271

Reseñas

Quevedo, Francisco de, *Poesías picarescas. Poesías satíricas inéditas,* ed. Ricardo Llopesa, Madrid, Visor, 2014 (Ignacio Arellano) 309

Rey, Alfonso, *Lectura del «Buscón»,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014 (Fernando Rodríguez-Mansilla) 311

Noticias

Eventos y Publicaciones 317

Sumario analítico / Abstracts 323
Política editorial e instrucciones para los autores de La Perinola 333
Normas editoriales 335
Bases éticas 339

«Animales soñados»: Quevedo y el ave fénix

Antonio Gargano
Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Filologia Moderna
Via Porta di Massa, 1
80133 Napoli
Italia
antgarga@unina.it

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 15-50]

1. *El ave fénix, entre «fábula poética» e «historia sagrada».* En el viaje a Andalucía que Francisco de Quevedo realizó en los primeros meses de 1624, como miembro de la comitiva real, donde figuraba al servicio del Almirante de Castilla, pero de la que con más probabilidad formaba parte por voluntad del Conde-Duque («como una pluma prestigiosa y poderosa, preparada para realizar el servicio que se le pida»)[1], nuestro escritor tuvo la ocasión de encontrarse, durante la larga estancia en la ciudad de Sevilla, con viejos y nuevos amigos. Entre estos últimos, no cabe duda de que uno fue el Obispo de Bona, Juan de la Sal, a quien desde Madrid, el 17 de junio de 1624, Quevedo envió cuatro romances en los que quedaban reflejados otros tantos animales (el fénix, el pelícano, el basilisco y el unicornio), acompañados de una carta nuncupatoria, al principio de la cual el autor, junto con la habitual fórmula del envío, se detenía en la naturaleza fantástica y la fortuna literaria de los cuatro animales objeto de las composiciones poéticas:

> Esas dos aves tan introducidas en todo género de escriptores, y esos dos animales soñados, que andan emboscándose las unas y los otros en los púlpitos y libros, y de concepto en concepto, invito a vueseñoría para que divierta alguna ociosidad de las siestas[2].

Entre estas «mentiras tan autorizadas»[3] en que ejercitó su pluma Quevedo, el ave fénix es, quizás, la que desde la antigüedad ha llamado

1. Jauralde Pou, 1998, p. 447 (sobre el viaje a Andalucía, las pp. 476-482).
2. Quevedo, *Epistolario completo,* pp. 123-124.
3. La expresión se lee en la epístola al Obispo de Bona: «Enfadarme con mentiras tan autorizadas, crédito es, y algo tienen de severo esas burlas» (*Epistolario completo,* pp. 124-125).

RECIBIDO: 03-02-2015 / ACEPTADO: 25-02-2015

más la atención de «todo género de escriptores»[4], como lo demuestra —para no ir muy lejos— el libro de José Pellicer, *El Fénix y su historia natural* (1630), que lleva censura de Quevedo, y que, con referencia a la mítica ave, menciona un sinfín de autores, «que todos son casi novecientos», como ostenta el mismo comentarista de Góngora, al final del *Indice de los autores,* antepuesto al poema dedicado a Luis Méndez de Haro, y a las veintidós *Diatribes o Exercitaciones a la Phoenicologia, o naturaleza del Fénix*[5]. «No he de ser yo muerte de quien la muerte es vida», se justificaba Quevedo en la amplia «digresión sobre el fénix», que se lee al final de *La constancia y paciencia del santo Job*[6], y, en efecto, entre los innumerables libros en que el fénix «anda emboscándose» junto con las otras *aves* y *animales soñados,* no faltan las obras de nuestro autor, quien, tras haber declarado en la citada digresión: «supongo que no hay fénix, y que es ficción moral», añadía «acreedor soy a fénix, pues le saco de fábula poética y le hago historia sagrada»[7]. Realizada al final de sus días, en el calabozo de San Marcos de León, como el mismo autor cuenta («adonde sin salir del convento he estado dos años, que voy prosiguiendo desde 7 de diciembre de 39 hasta hoy 20 de octubre de 41»[8], esta obra de carácter ascético y neoestoico privilegia, con palabras de García de la Concha, «los [principios] espirituales cristianos, que en el libro que nos ocupa avasallan por completo las reflexiones nuevamente filosóficas»[9], por lo que, junto con éstas, resulta del todo coherente que la «fábula poética» sea sacrificada en el altar de la «historia sagrada». Sin

4. Para el sustrato clásico y cristiano del mito, ver las dos doctas y fundamentales monografías de Hubaux y Leroy, 1939 y de Van den Broek, 1972. De cierta utilidad también son los ensayos recogidos en Fabrizio-Costa (ed.), 2001. Más breve, pero de lectura proficua, el capítulo dedicado al mito de la fénix en Zambon, 2003.

5. Del libro de Pellicer Aurora Egido ha escrito: «Tratado singular sobre el ave solitaria, pero que es también una verdadera antología en prosa y en verso, de cuantos la trataron o nombraron desde el mismísimo Homero» (2000, p. 22). En este libro el erudito aragonés, además de su poema sobre el ave Fénix, «Pastores sabed que hay Fénix» (fols. 210v-212v), publicó *El fénix* de Anastasio Pantaleón de Ribera, «Desde la dichosa Arabia» (fols. 190v-202v), el largo romance del Conde de Villamediana, «En el clima luciente» (fols. 187v-198r), y el romance burlesco de Quevedo, «Ave de yermo», este último precedido por la siguiente introducción: «El doctísimo en todas las letras y en muchas lenguas, don Francisco de Quevedo, me comunicó un hymno que hizo a esta Ave, y yo he querido que le goze la curiosidad y la envidia» (fol. 208v). Para las ediciones modernas, ver Pantaleón de Ribera, *Obra selecta,* pp. 90-93; Villamediana, *Poesía,* pp. 387-413, y Villamediana, *Las fábulas mitológicas,* pp. 457-486. Para el romance de Quevedo, remito al cuarto parágrafo de este trabajo. El texto de la censura de Quevedo al libro de Pellicer se puede leer en Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa,* p. 1734. Sobre una censura inédita de Quevedo al libro de Pellicer, ver ahora Bouza, 2014.

6. Quevedo, *La constancia y paciencia del santo Job,* p. 1374b. La expresión de «digresión sobre el fénix» fue acuñada por Del Piero, 1968, p. 20.

7. Quevedo, *La constancia y paciencia del santo Job,* p. 1375a.

8. Quevedo, *La constancia y paciencia del santo Job,* p. 1353b. Sobre el «pasaje autobiográfico», ver Del Piero, 1968, pp. 28-37, y, más en general, sobre el episodio de «su larga, penosa y, probablemente, arbitraria prisión de San Marcos», ver el cap. xx, «Prisionero en San Marcos», en Jauralde Pou, 1998, pp. 759-820 (cito de la p. 820).

9. García de la Concha, 1982, p. 192.

embargo, en las obras precedentes a la indeseada paz de la prisión, especialmente en las composiciones en verso, las cosas se presentan de otra manera, y un «elemento importante que es objeto de reescritura y de reutilización de materiales con seguridad anteriores a 1641, es la interesante alegoría del fénix», ha remarcado Santiago Fernández Mosquera[10], quien, a propósito del ave fabulosa, nos ha ofrecido unas breves y agudas observaciones sobre «su reelaboración dentro de la obra quevediana, su reescritura intergenérica», tomando en consideración

> el tratamiento y el significado [del tema, que] pasa de un romance burlesco [*La Fénix,* mandado en el 24 al Obispo de Bona] a un tratado ascético o un comentario bíblico, como se prefiera [*La constancia y la paciencia del santo Job*]; y ese cambio se hace sin traicionar el significado del mito y aprovechando los valores simbólicos de la metáfora[11].

Pero, como el mismo Fernández Mosquera sugiere, el mito del ave fénix se encuentra utilizado en los distintos géneros poéticos de la producción quevediana, «empleado con diferentes valores retóricos»[12], pero siempre «aprovechando los valores simbólicos de la metáfora», tal como las páginas siguientes tratarán de ilustrar.

2. «*S'ieu pogues contrafar fenis*». En la lírica amorosa romance, que desde sus orígenes había empleado el mito del fénix, la imagen de dicha ave llegó a constituir uno de sus temas más explotados:

> es […] una de las imágenes repetidas hasta el paroxismo por el movimiento petrarquista —resume Manero Sorolla— no siempre, necesariamente, unida a la designación [de la] amada, sino expresando, a menudo, la configuración del amante, casi siempre como culminación de la isotopía del *fuego,* como cuando simboliza a la amada, lo es de la del *sol*[13].

En efecto, en los orígenes de este uso, a la simbología crística del mito del fénix, que se había impuesto y desarrollado desde el *Phisiologus* griego (siglo II-III d. C), del que provino la casi totalidad de los bestiarios medievales[14], algunos poetas románicos sustituyeron una versión profana, que se basaba en la semejanza entre el ave fabulosa y el amante que se consume en la llama amorosa, según una costumbre poética que, en la lírica trovadoresca, tuvo su iniciador en Rigaut de Berbezilh (*Atressi con l'orifanz:* «e s'ieu pogues contrafar / fenis […](que s'art e

10. Fernández Mosquera, 2005, p. 43.
11. Fernández Mosquera, 2005, p. 45.
12. Fernández Mosquera, 2005, p. 44. Sobre la presencia del ave fénix en los diferentes géneros poéticos de la producción quevediana, ver Arellano, 1999, pp. 25, 26-27, 28-29.
13. Manero Sorolla, 1990, p. 302; sobre el ave fénix, las pp. 301-312.
14. *Phisiologus,* cap. 7; ver Van den Broek, p. 130 y n. 6. Por lo que concierne el fénix, que no está presente entre los animales tratados por Richard de Fournival, *Bestiaire d'Amours,* ver, por ejemplo, el cap. 7, «Born again: The phoenix», en Hassig, 1995, pp. 72-83.

pois resortz sus», vv. 36-38), y fue continuada por Raimbaut d'Aurenga (*Apres mon vers vuelh sempr'ordre:* «Plus que ja fenis fenics / non er qu'ieu non se'amics», vv. 64-65) y Peire Vidal (*Pos ubert ai mon ric tezaur:* «e vuelh esser en vos Fenics / Qu'autra jamais non amarai / Et en vos m'amor fenirai», vv. 92-94)[15], para ser retomada después tanto por los troveros, como Thibaut de Champagne, como, sobre todo, por los numerosos poetas sicilianos y toscanos, a partir de Giacomo da Lentini (*Sì como 'l parpaglion ch'à tal natura:* «rendendo vita come la finisse», v. 11)[16], hasta los toscanos, en los que se convierte en metáfora abusada en Inghilfredi, Ciollo de la Barba, Bondie Dietaiuti, Guiglielmo Beroardi, Brunetto Latino, Guittone, Chiaro Davanzati, Monte Andrea, etc[17].

Sin embargo, hay otra tradición literaria románica, que procede de una novela de Chrétien de Troyes, *Cligès,* en la que la asociada con el ave mítica es la mujer amada, como resulta evidente ya desde el nombre de la protagonista femenina, Fenice, única por su extraordinaria belleza:

> Fenice ot la pucele a non:
> Ce ne fu mie sanz reison,
> Car si con fenix li oisiax
> Est sor toz les autres plus biax,
> Ne estre n'an pot c'uns ansanble,
> Aussi Fenice, ce me sanble,
> N'ot de biauté nule paroille[18] (vv. 2707-2713).

Pero, independientemente del dato que se acaba de mencionar, la historia narrada por Chrétien va más allá al incluir el núcleo mismo del mito del fénix, gracias al relato de la falsa muerte de Fenice y su resurrección por amor a Cligès[19].

La asociación de fénix y amada reaparece después desarrollada a principios del siglo XIV, en la sección zoológica del tratado científico en verso de Cecco d'Ascoli, *L'Acerba,* en el que el mítico pájaro es utilizado para simbolizar a la mujer celeste, «trascesa al mondo per salute umana», representada bajo las apariencias del fénix:

> Or questa di fenice tien simiglia;
> Sentendo de la vita gravitate,

15. Para los textos de los trovadores citados, ver: Rigaut de Berbezilh, ed. Varvaro, p. 106 (y ed. Braccini, p. 20); Raimbaut d'Aurenga, en Pillet, 1933, 389.10 (y Pattison, p. 78); Peire Vidal, 1960, II, p. 288.

16. Para el texto y el comentario del soneto de Giacomo, ver *I poeti della Scuola siciliana. I. Giacomo da Lentini,* pp. 507-516. Ver también Zambon, 2000, pp. 137-138.

17. Para la riquísima tradición, sobre todo italiana, ver *Il mare amoroso,* pp. 206-209; Chiaro Davanzati, *Rime,* p. LI; Vuolo, 1965, p. 1161.

18. Chrétien de Troyes, *Cligès,* vv. 2707-2713. Un análogo artificio con *aequivocatio* se lee en *Le Roman de la Rose:* «Touz jors est il uns seuls pheniz / et vit, ainçois qu'il soit feniz» (G. de Lorris - J. de Meun, *Le Roman de la Rose,* vv. 15981-15982).

19. Sobre el episodio de la falsa muerte y de la aparente resurrección de Fenice, ver los vv. 5761-6262.

More e rinasce: ascolta meraviglia!
In quelle parti calde d'orïente
Canta, battendo l'ali dispiegate
Sì, che nel moto accende fiamma ardente.
Però conversa, dico, in polve trita,
Per la virtute che spreme la Luna
Riprende in poca forma prima vita
E poi, crescendo, torna nel suo stato[20].

Se puede fácilmente imaginar cómo las dos tradiciones llegan a confluir, fundiéndose en el *Canzoniere* petrarquesco, a propósito del cual, Gianfranco Contini acuñó la expresión de «sindrome linguistica della fenice»[21] para significar ese conjunto de *legature* («solitudine, magari alterigia, piume purpuree ed aurate») al que «mira la freccia della *repetitio*», cuando obra con la materia suministrada por la leyenda del ave mítica. Y de «una complessa rete metaforica che percorre tutto il *Canzoniere*» ha hablado Francesco Zambon, refiriéndose a la presencia del fénix, que no comprende solamente los elementos indicados por el Maestro de la filología italiana, «ma anche numerosi altri temi simbolici: sole, fiamme, cenere, ali e volo, nido»[22]. En la media docena de textos poéticos en los que el pájaro fabuloso aparece por diversas razones, solo en la primera estrofa de la canción *Qual più diversa e nova* (CXXXV), Petrarca refiere a sí mismo la leyenda, ya que

> Al momento simbolico dell'*Acerba* –ha recordado Zambon– sono invece riconducibili, malgrado la parziale diversità degli elementi descrittivi, i testi in cui il meraviglioso uccello diventa una figura di Laura: si tratta dei sonetti CLXXXV, CCX, CCCXXI (cui va aggiunto il contiguo CCCXX) e della «canzone delle visioni» (CCCXXIII). In questo gruppo di liriche, intimamente connesse tra loro, non si trova rappresentata soltanto la bellezza e unicità della donna, ma è anche –e soprattutto– cifrato il grande mito della morte e rinascita in una dimensione puramente immateriale di colei «che 'n terra morendo, al ciel rinacque»[23].

A diferencia de la poesía del aretino, en la que el fénix –como se acaba de evocar– suele alegorizar la figura de Laura, en la poesía amorosa de Quevedo se verifica lo contrario; y, a pesar de eso, el único soneto suyo que se desarrolla en torno a la representación de la amada como fénix, *Aminta, si a tu pecho y a tu cuello,* pende persuasivamente de uno de los poemas petrarquescos mencionados, tal como la breve lectura que sigue se propone mostrar.

2.1. *«Con la fenice a prova».* Según la norma de la poética conceptista, en el soneto que nos interesa, la hipérbole barroca opera vigorosamente

20. Cecco d'Ascoli, *L'Acerba,* III, II, vv. 25-34.
21. Contini, 1970, p. 24.
22. Zambon, 2003, p. 182.
23. Zambon, 2003, p. 181.

en un lugar común de la tradición y, al hacerlo, lo renueva, trastocando su habitual significado de uso. En el poema quevediano, se trata de un elemento del mito del fénix constantemente valorizado por la lírica amorosa, que equipara, a menudo, la unicidad del ave fabulosa, rasgo presente en las fuentes antiguas (por ejemplo, Mela, «*Phoenix, semper unica*»)[24], a la belleza igualmente rara de la amada, como ya se verifica en los citados versos del *Cligès,* donde Fenice «con fenix li oisiax / est sor toz les autres plus biax», hasta la Laura petrarquesca, «bellezza unica e sola»[25]. Pero leamos el soneto de Quevedo:

Aminta, si a tu pecho y a tu cuello
esa fénix preciosa a olvidar viene
la presunción de única que tiene,
en tu rara belleza podrá hacello.

Si viene a mejorar, sin merecello,
de incendio (que dichosamente estrene),
hoguera de oro crespo la previene
el piélago de luz en tu cabello.

Si varïar de muerte y de elemento
quiere, y morir en nieve, la blancura
de tus manos la ofrece monumento.

Si quiere más eterna sepultura,
si ya no fuese eterno nacimiento,
con mi invidia la alcance en tu hermosura[26].

El epígrafe que introduce el soneto en el *Parnaso español* aclara que se trata de un adorno de joyería con forma de ave fénix que cuelga del cuello y del pecho de Aminta: «A una fénix de diamantes que Aminta traía al cuello», y, como comentario del entero soneto, Rey y Alonso Veloso registran sintéticamente los dos lugares comunes de la tradición lírica amorosa que confluyen en el texto:

24. Pomponio Mela, *De chorographia,* III, 8, 86; pero, téngase también en cuenta Ovidio, «*Una est […] ales: Assyrii phoenica vocant*» (*Metamorphoseon,* XV, 392-393), «e*st vivax Phoenix, unica Semper avis*», (*Amores,* II, vi, 54), y Plinio, «*unum in toto orbe*» (*Naturalis historiae,* X, 2, 3-5), hasta, por lo menos, al *Carmen de ave phoenice,* atribuido a Lactancio: «*Hoc nemus, hos lucos avis incolit unica Phoenix*», v. 35, y al idilio *Phoenix* de Claudiano, «*solusque superstes / edomita tellure manes*», vv. 108-109.

25. Francesco Petrarca, *Questa fenice de l'amata piuma,* 185.11, en *Canzoniere,* ed. Santagata, pp. 814-816: los dos adjetivos aluden a los rasgos distintivos del fénix, unicidad y soledad. Ver también Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta,* ed. Bettarini, I, p. 854, n. al v. 11. El motivo de la unicidad del pájaro, asimilado al de la unicidad del amor, reaparece en el primer cuarteto de 210: «Non da l'hispano Hibero a l'indo Ydaspe / ricercando del mar ogni pendice, / né dal lito vermiglio a l'onde caspe, / né 'n ciel né in terra, è più d'una fenice». Sobre la presencia del ave fénix en Petrarca, ver los estudios de Zambon, 1983; Monti, 1989; Ferroni, 2001.

26. Reproduzco el texto de José Manuel Blecua, en Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 494-495, núm. 305, pero tengo presente también Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, Sección primera),* pp. 57-59, núm. 14.

> el objeto precioso [el colgante que adorna el cuello de Aminta] se enaltece al confluir con dos tópicos de la tradición amorosa: la comparación, y victoria, de la mujer hermosa sobre sus más bellos adornos (fuesen éstos joyas, flores o redes para el cabello); y su belleza única, superior incluso a los seres fabulosos como el ave fénix[27].

Pues bien, en el mismo soneto en que Petrarca, en el v. 11, con los dos adjetivos que aluden a los rasgos distintivos del fénix, unicidad y soledad, connota la belleza de Laura, el primer cuarteto describe el adorno natural que la rubia cabellera de la mujer forma alrededor de su blanco cuello, a la manera de como el fénix mitológico es descrito con el cuello cubierto de plumas de oro resplandecientes, con recuerdo de Plinio, «*auri fulgore circa colla*»:

> Questa fenice d'aurata piuma
> al suo bel collo, candido, gentile,
> forma senz'arte un sì caro monile
> ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma.

El original *monile* natural del soneto petrarquesco se convierte, en el de Quevedo, en una joya, raro producto del arte de trabajar los metales preciosos y la pedrería: «esa fénix preciosa», expresión que conserva el deíctico del *incipit* del modelo italiano, y cuyo referente, al contacto con el cuerpo de Aminta, adquiere las propiedades vitales específicamente humanas del movimiento intencional y de la pérdida de memoria, activadas con el único objetivo de reconocer el fracaso de su orgullosa ambición, vencida por la belleza natural de Aminta. Pero a esto, además, entre Petrarca y Quevedo, se interponen dos sonetos de Torcuato Tasso, escritos en alabanza de la belleza de Barbara Sanvitale, condesa de Sala: *Donna, per cui trïonfa Amore* y *Il ben crin d'or che con soavi nodi*[28], en los que se pueden reconocer diversos elementos que, por un lado, los vinculan estrechamente al mencionado soneto del aretino, y, por otro, anuncian el desarrollo al que el soneto español de Quevedo someterá el motivo. Pues, en el primero de los dos textos, el poeta sostiene que solo el oro de las «trecce bionde» de la mujer puede hacer de corona, como «nova fenice» (v. 12), en su cabeza; y, en el segundo, que «il bel crin d'or» rodea su cabeza y, con ello, ciñe, como «naturale monile»

27. Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, Sección primera),* p. 57. Ver también Romojaro, 1988, p. 46.

28. Los dos sonetos pueden leerse en Tasso, *Le Rime,* I, pp. 510-512, respectivamente, núms. 550 y 551. Sobre la reescritura tassiana en clave alegórico-cristiana en el canto quinto del *Mondo creato,* a partir de los poemas de Lactancio y de Claudiano, ver Cerbo, 2012, pp. 166-172, en donde el lector encontrará también la bibliografía sobre el mito del ave fénix en Tasso, p. 166, n. 16. Para la presencia del ave fénix en la lírica española de los siglos XVI y XVII, ver Manero Sorolla, 1990, pp. 316-317, con textos de Cetina, Figueroa, Herrera; y Guillou-Varga, 1986, *Index mytologique,* s. v. *Phénix*. Para épocas anteriores al Siglo de Oro, ver Manero Sorolla, 1991.

su hermoso cuello. Los que rivalizan son, por tanto, los dos extraordinarios encantos de la condesa y de la legendaria ave: raras bellezas, ambas naturales («beltà natia»), cuya competencia, aunque sin decretar la victoria de una sobre la otra, determina la pérdida de esa aureola de unicidad, característica primordial del mito del fénix. En cambio, es en el soneto de Quevedo donde el ave fabulosa pierde —como hemos visto— la primacía de la que había gozado desde sus antiguos orígenes, con la diferencia de que el fénix, de collar «senz'arte» o «naturale» de Petrarca o Tasso, se ha transformado en el collar artificial que sucumbe a la belleza de Aminta, triunfadora «nova fenice». Toma de posición realmente paradójica, si bien peculiar de la literatura barroca, por la que se afirma el triunfo de la naturaleza sobre el artificio, a través de un lenguaje que expresa el máximo de la artificiosidad poética.

Por otra parte, la relación con el modelo petrarquesco no se limita solo al primer cuarteto, cuyas repeticiones son más fuertes e incluso literales, como hemos visto, sino que se extiende a la totalidad del soneto, puesto que Quevedo organiza el texto según el modelo italiano, que se presenta —en palabras de Sabrina Stroppa— como la «glorificazione […] delle membra [del corpo di Laura] che ad una ad una vengono assomigliate ai colori mitici e aurati della fenice, di cui recano "fama" i libri (v. 12)»[29], con la condición de precisar que en el poema español la glorificación de los miembros de Aminta sucede en detrimento de la legendaria unicidad del fabuloso pájaro y, por tanto, con el efecto de desmentir esa misma «fama» que los libros transmiten del fénix. A la estructura sintáctica repetitiva, introducida por la conjunción subordinante *si,* con valor oscilante entre el condicional y el interrogativo, el soneto español confía, pues, la serie de derrotas de las que es víctima el fénix del mito, hecho célebre por los libros y aquí rebrotado con forma de joya, en confrontación con Aminta, quien, nuevo fénix de carne y hueso, lo supera en todo aquello por lo que el ave se había erigido en leyenda (*si a olvidar viene … podrá hacello; Si viene a mejorar… la previene; Si varïar quiere… la ofrece; Si quiere sepultura… la alcance).*

En efecto, tras haber decretado la preeminencia de la «rara belleza» de Aminta respecto de la presuntamente «única» del fénix, los siguientes versos se refieren a los cabellos y a las manos de la mujer, enalteciendo su incomparable belleza, gracias a la de nuevo vencedora comparación con algunos datos esenciales del mito del fénix.

El segundo cuarteto y el primer terceto se detienen en el voluntario incendio en que el ave determinó quitarse la vida, pero sin hacer una explícita referencia al dato esencial del mito, el nexo misterioso y necesario entre muerte y resurrección, entre creación y destrucción, a no ser que se quiera vislumbrar en el adverbio «dichosamente» del v. 6 una lacónica alusión a la ruina del cuerpo *genitali morte,* la muerte engendradora, de la que —con palabras de Lactancio, v. 9— nace el nuevo

29. Petrarca, *Canzoniere,* ed. Stroppa, p. 315.

fénix, que *gaudet mori*[30]. A mejorar el incendio en que se quitó la vida el ave fabulosa, el colgante del fénix ha sido precedido por la rubia cabellera de Aminta, que el poeta designa con una doble metáfora, una («hoguera de oro crespo») aposición de la otra («el piélago de luz»), donde se condensa la entera tradición metafórica con la que la lírica amorosa solía simbolizar la cabellera femenina, a partir del originario figurante metálico, combinado con las motivaciones del esplendor y de la ondulación, mediante las cuales se la asimilaba, respectivamente, a dos de los cuatro elementos constitutivos del universo, fuego y agua; con éstos últimos que se transmutan el uno en el otro: una *hoguera* de llamas onduladas, como las aguas del océano, y un *piélago* de intenso esplendor, como el más fúlgido de los fuegos[31].

Si, además, la «fénix preciosa» pretende variar la circunstancia y el elemento de la muerte, con sus blancas manos Aminta le ofrece un *monumento,* no hecho de plantas aromáticas, en cuyas llamas el cuerpo del ave «*flagrat et ambustum solvitur in cineres*»[32], sino de nieve, en la que, como en un sepulcro de mármol, morir y sepultarse.

La paradoja en la que se centra el mito del fénix, casi ausente en las estrofas centrales del soneto, con relación al motivo de la muerte voluntaria del pájaro en las llamas, aparece, en cambio, en los versos finales de la composición, a través de la antítesis de «sepultura / nacimiento», fenómenos ambos que se prolongarán sin fin, en conformidad con la característica fundamental atribuida universalmente al fénix, la de morir y renacer periódicamente. Al eterno sucederse de muerte y vida, por el que se ha hecho célebre en el mito, el fénix del soneto parece estar destinado una vez más, si bien *sub specie* de joya, obligado a morir y renacer continuamente en la «hermosura» o «rara belleza» de Aminta, junto con el sentimiento de inextinguible envidia que el poeta y amante siente hacia él por el contacto físico del que, celosamente admirado, goza[33].

2. 2. «*Di volontaria morte rinasce*». De los tres datos esenciales de la leyenda (unicidad, fuego, muerte y resurrección), que hemos detectado en el soneto dedicado a la «rara belleza» de Aminta, los sonetos que-

30. Claudiano, *Idylium. Phoenix,* v. 58, en Anglada, 1984, p. 124. Recuerdo que la expresión ovidiana «*foeliciter ardet*» (*Remedia Amoris,* v. 13) fue empleada como mote por S. de Covarrubias para el emblema del ave fénix, en *Emblemas morales* (Madrid, 1910), p. III, emblema 90. Para el estudio de las fuentes de los emblemas y de las empresas morales que representan el ave fénix, ver García Arranz, 1996, pp. 333-336.

31. Sobre el motivo de la cabellera femenina en la poesía de Quevedo, ver al menos Profeti, 1984.

32. Lactancio, *De ave Phoenice,* v. 98, en Anglada, 1984, p. 92.

33. Sobre este motivo, Rey y Alonso Veloso señalan algunos poemas de Torquato Tasso, entre los que es pertinente, en especial, el madrigal, cuya epígrafe recita «Invidia la morte di una zanzara», en el que la «piccioletta zanzara» que tiene la suerte de morir en el seno de su amada, viene asimilada, en los versos finales, al mítico pájaro: «Felice te, felice / più che nel rogo oriental fenice!» (vv. 7-8). Ver Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, Sección primera),* p. 59. El texto del madrigal puede leerse en Tasso, *Le Rime,* II, pp. 1217-1218, núm. 1205.

vedianos, en los que el ave fabulosa es asimilada a la amante, valorizan sobre todo el motivo del renovarse de la pasión amorosa, en cuyo fuego arde eternamente el alma o el corazón del poeta enamorado. A propósito de tal imagen, que del mito del fénix aprovecha solamente los dos datos en estrecha correlación, el del fuego y el de la muerte y resurrección, Zambon ha escrito que «al martire cristiano si sostituisce il martire d'amore, nella sua paradossale condizione di vita / morte» y, a causa de ello, el amante, a la vez que en la figura del fénix, «può così associarsi e talvolta sovrapporsi a quella di altri animali che incarnano lo stesso paradosso, come la farfalla che si brucia alla candela o la salamandra che vive nel fuoco»[34].

Y en efecto, los tres animales empleados como analogía del amante los encontramos reunidos en un soneto de Quevedo, *Salamandra frondosa y bien poblada*[35], en el que la triple afinidad propuesta se realiza a través de la mediación que asimila el amante al Vesubio. El volcán de Campania, por tanto, al que se asocia el *corazón* (v. 13) del poeta enamorado, en las estrofas anteriores es presentado como «salamandra frondosa» (v. 1), «luciente mariposa» (vv. 6-7) y, por último, con concepto de analogía, como «fénix cultivada», puesto que

> la montaña de Soma (así llamada de los modernos, y de los antiguos Vesuvio, Vesevo y Vesvio) […] es abundantísima, y por esto muy celebrada de todos los escriptores, así por la amenidad del sitio, fertilidad de la tierra y excelentes frutos que da como por los grandes incendios que della han salido[36]:
>
> Ya, fénix cultivada, te renuevas,
> en eternos incendios repetidos,
> y noche al sol, y al cielo luces, llevas.

La llama de la pasión amorosa se renueva sin fin, como sucede con las continuas erupciones del Vesubio «fénix cultivada», cuyos «eternos incendios» iluminan la noche con las llamaradas de fuego y, con las cenizas y el humo, oscurecen la luz solar.

34. Zambon, 2003, p. 172.

35. Para el texto del soneto, Quevedo, *Obra poética,* I, p. 493, núm. 302; tengo presente también Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* pp. 132-133, núm. 82, y Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, Sección primera),* pp. 45-47, núm. 11 (para la bibliografía sobre el soneto, p. 369). La triple asociación de fénix, mariposa y salamandra en la poesía amorosa ya se encuentra en las *Rime* de Luigi Groto, en el soneto *La speme in nebbia:* «l'alma in farfalla, in fenice l'affetto […] in salamandra il core», vv. 2 y 7, y en el madrigal, *Mentre d'aria mi pasco:* «fatto il cor salamandra, gli occhi fonti […] farfalla, e fenice io, lume, e sol voi», vv. 12 y 16 (Groto, *Rime*); y en los *Idilli pastorali* de Giovan Battista Marino, *La bruna pastorella,* vv. 258-274 (La Sampogna, pp. 478-479).

36. La descripción se lee en *Los incendios de la montaña de Soma* (Nápoles, 1632), ahora editados en Rodríguez Fernández, 2014, p. 85. El soneto se publicó, con pocas variantes, en Juan de Quiñones, *El monte Vesuvio, ahora la montaña de Soma* (Madrid, 1632).

Por lo demás, no es la única ocasión en que, en su poesía, Quevedo recurre a la triple metáfora animal para el amante que se consume eternamente en el fuego de la pasión. Lo mismo sucede en el *Túmulo de la mariposa,* «Yace pintado amante», donde la «mariposa elegante» (v. 3) se pone en relación de contraste con la salamandra, a la que las «llamas vivas […] su vida perdonan» (vv. 14-15), y con el fénix, al que se dedica toda la penúltima estrofa:

> No renacer hermosa,
> parto de la ceniza y de la muerte,
> como fénix gloriosa,
> que su linaje entre las llamas vierte,
> quien no sabe de amor y de terneza
> lo llamará desdicha, y es fineza[37].

Centrada en el núcleo del mito, que combina la muerte y la resurrección, la estrofa agrupa términos e imágenes de la muerte regeneradora que aparecen en otros textos y contextos quevedianos, bien en prosa, como en el siguiente pasaje de la «digresión sobre el fénix» de *La constancia y paciencia del santo Job:* «Digo que hay esta ave, que siendo linaje de sí propia, renace y vuela con todos sus antepasados, después que nace del vientre de la ceniza que se engendró de la llama, cuya voracidad hace fecunda»[38], bien en algunas composiciones poéticas, comenzando por el soneto amoroso que se lee en *Canta sola a Lisi,* donde también el fénix se presenta emparejado con la salamandra:

> Hago verdad la fénix en la ardiente
> llama, en que renaciendo me renuevo;
> y la virilidad del fuego pruebo,
> y que es padre, y que tiene descendiente.
>
> La salamandra fría, que desmiente
> noticia docta, a defender me atrevo,
> cuando en incendios, que sediento bebo,
> mi corazón habita y no los siente[39].

Prestando atención solamente al primer cuarteto, debe señalarse que el *incipit* del poema quevediano retoma un verso del soneto de Boscán, *Amor de mis engaños no me harta:* «Hago verdad lo que quizás es

37. Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 391-392, núm. 200, vv. 19-24. He tenido presentes también Quevedo, *Poesía varia,* pp. 206-207. núm. 58; Llamas, *Estudio y edición crítica y anotada de «Melpomene»,* pp. 720-722. Nótese el juego paranomástico fénix / fineza, y compárese con los artificios análogos de los trovadores, del *Cligès,* del *Roman de la Rose* y de Giacomo da Lentini, todos ellos citados en el parágrafo anterior.

38. Quevedo, *La constancia y paciencia del santo Job,* p. 1374b.

39. Quevedo, *Obra poética,* I, p. 645, núm. 450, vv. 1-8; y también en Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* pp. 182-183, núm. 112; Quevedo, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, Sección segunda),* pp. 49-51, núm. 9 (para las indicaciones bibliográficas, p. 270).

mentira» (v. 12)[40], pero somete su significado al inédito desarrollo que atañe a la veracidad de la leyenda, cuya autenticidad —como ya hemos visto— será negada explícitamente en la tardía obra ascética sobre Job («supongo que no hay fénix»), mientras que en relación con los versos amorosos citados, a propósito del mito del fénix, el autor habría podido invertir la fórmula que se lee en la obra en prosa, y afirmar «le saco de historia sagrada y le hago fábula poética», restituyéndole con ello carácter de verdad al mito.

Por otra parte, por su capacidad de regenerarse en el fuego de la pasión amorosa, a la que el soneto alude con la aliteración de «renaciendo me renuevo» que calca la de Ovidio, siempre referida al pájaro fabuloso: «*reparet seque ipsa reseminet*»[41], el poeta enamorado comparte no solo la peculiaridad del fénix, símbolo ígneo por excelencia, que «arde, et more, et riprende i nervi suoi»[42], sino la misma facultad procreadora del fuego engendrador («virilidad» es *hápax* en la poesía quevediana), que, desde la cosmología heraclítea, es padre de todas las cosas: «este cosmos […] no lo hizo ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que siempre ha sido, es y será fuego eternamente viviente»[43].

En *Canta sola a Lisi,* ha señalado Gareth Walters, «there are many examples of poems concerned with the same idea or event being grouped together», como sucede con el célebre soneto, *En crespa tempestad del oro undoso,* ya que «the image of the Phoenix that had appeared in a sonnet inspired by the beauty of Lisi's hair (XII; no. 449) is the starting-point for the following poem (XIII; no. 450): «Hago verdad la fénix»[44].

En efecto, al comienzo del soneto, al lector se le ofrece la imagen del poeta enamorado que se abandona al deseo de penetrar en la rubia cabellera de Lisi, hasta desaparecer en ella y ser absorbido por ella: «el cabello dorado de la amada —parafrasean sintéticamente Schwartz y Arellano— es simultáneamente dos elementos antitéticos: oro y agua; el oro es, a su vez, luz y fuego»[45], por lo que, cuando Lisi se suelta los cabellos, el corazón del poeta enamorado, sediento de belleza, se sumerge con la fantasía en ese metafórico mar tempestuoso, luminoso y ardiente. Y así, en la continuación del soneto, «su caso desgraciado se convierte en tópico en la tradición amorosa»[46], puesto que, como glosa González de Salas, a propósito de «mi corazón» (v. 3): «Da supuesto en todas las acciones siguientes hasta el fin del soneto, siendo aposiciones del mismo corazón, Leandro, Ícaro, la Fénix, etc.». Sólo que a las *agudezas por semejanza* del corazón con Leandro, Ícaro, Midas y Tántalo parece contraponerse la central *disparidad conceptuosa* con el fénix que,

40. Boscán, *Poesía,* p. 271.
41. Ovidio, *Metamorphoseon,* XV, 392.
42. Petrarca, «Qual più diversa e nova», en *Canzoniere,* ed. Santagata, p. 659.
43. Heráclito, fragmento DK30 / M51; trad. esp. en Mondolfo, 1998.
44. Walters, 1985, pp. 122-123.
45. Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 180.
46. Quevedo, *Poesía amorosa: Canta solo a Lisi (Erato, Sección segunda),* p. 46, n. al v. 5.

dando lugar al único «mito no humano»[47] de los cinco presentes en el poema, «tiene por fundamento la diversidad o contrariedad entre los dos extremos disparados»[48], del corazón enamorado y del fénix en llamas, aunque, a pesar de esta discrepancia conceptuosa que asigna un diverso destino a los diferentes protagonistas de las fuentes mitológicas, no cambia el resultado de muerte y frustración que le toca en suerte al amante de Lisi, como confirma el terceto dedicado a la asociación del poeta enamorado con el ave legendaria:

> Con pretensión de fénix, encendidas
> sus esperanzas, que difuntas lloro,
> intenta que su muerte engendre vida[49].

Sin embargo, leyendo con atención los versos citados, nos damos cuenta de que el asunto es más complejo. «El poeta está sediento de hermosura pero la dama es intangible» escribió Parker con envidiable concisión como comentario de nuestro soneto[50]; y, en efecto, la anulación atribuible al negado cumplimiento del deseo se cifra en el contraste entre, por un lado, el corazón enamorado que alimenta el ardor de las esperanzas, y, por el otro, el yo del amante que ratifica su definitiva pérdida de consistencia y de fundamento, por lo que —como subrayó Arthur Terry— «el contraste no es entre "fénix" y "corazón", sino entre el corazón [sujeto de las esperanzas vanas] que cree que renacerá y la razón [que coincide con el yo del amante] que sabe que ha de morir. El poema en total tiende a mantener la oposición entre razón y pasión»[51]; y con esta oposición, el terceto, gracias a la comparación con el núcleo del mito del fénix de muerte y resurrección, revela el conflicto dentro del sujeto del poeta enamorado, entre una racionalidad, que destruye toda esperanza de realización del deseo, y un corazón, que persevera en la espera confiada de su cumplimiento[52].

Sobre uno de los ingredientes más constantes del mito del fénix, el de la ceniza, a partir de Lactancio y Claudiano[53], se construye totalmente el soneto «Aminta, para mí cualquier día», donde el término

47. Molho, «Sobre un soneto de Quevedo», en Sobejano (ed.), 1978, p. 352.

48. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* Discurso XVI, I, p. 181.

49. Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 644-645, núm. 449; *Quevedo, Poesía varia,* pp. 242-243, núm. 71; Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* pp. 180-181, núm. 111; Quevedo, *Poesía amorosa: Canta solo a Lisi (Erato, Sección segunda),* pp. 45-47, núm. 8 (para las indicaciones bibliográficas, p. 269).

50. Parker, «La "agudeza" en algunos sonetos», en Sobejano (ed.), 1978, p. 50.

51. Terry, «Quevedo y el concepto metafísico», en Sobejano (ed.), 1978, p. 64. Ver también Olivares, 1995, pp. 188-189 y el citado estudio de Parker, 1978, pp. 49-51.

52. Análisis detenidos del soneto pueden leerse en el citado estudio de Molho y en Smith, 1987, pp. 77-84.

53. Lactancio, *De ave phoenice:* «*Flagrat et ambustum solvitur in cineres. / Quos velut in massam cineres umore coactos / Conflat, et effectum seminis instar habet*» (vv. 98-100); Claudiano, *Idylium. Phoenix:* «*praebetur origo / per cinerem*» (vv. 102-103), en Anglada, respectivamente, p. 92 y p. 126.

aparece directamente hasta cuatro veces, con una doble ocurrencia en el segundo cuarteto que evoca abiertamente la presencia del pájaro fabuloso, siempre a propósito del dato esencial del mito, el de la muerte y resurrección:

> Arde, dichosamente, la alma mía;
> y aunque amor en ceniza me convierte,
> es de fénix ceniza, cuya muerte
> parto es vital, y nueva fénix cría[54].

La mirada luminosa de Aminta es el fuego (vv. 3-4), en cuyas llamas su amante arde y se reduce a cenizas, «en eternos incendios repetidos», como en «Salamandra frondosa», con la recuperación sea de la idea de la muerte gozosa: el *gaudet mori* de Claudiano, v. 58 y el *dichosamente* de «Aminta, si a tu pecho», sea de la imagen de la muerte como «parto vital», afín a la de la *virilidad del fuego* de «Hago verdad», con antecedente en la *genitali morte* de Lactancio, v. 95.

Pero la novedad del soneto consiste en el hecho de entrelazar el mito del fénix con el rito de la imposición de las cenizas, como se anuncia en el *incipit* del poema («Aminta para mí cualquier día / es de ceniza si merezco verte»), y en como luego será desarrollado en los tercetos:

> Puesta en mis ojos dice eficazmente
> que soy mortal, y vanos mis despojos,
> sombra oscura y delgada, polvo ciego.
>
> Mas la que miro en tu espaciosa frente
> advierte las hazañas de tus ojos:
> pues quien los ve es ceniza, y ellos fuego

versos que son la fuente del epígrafe del *Parnaso:* «Ceniza en la frente de Aminta el miércoles de ella», en cuyo comentario Rey y Alonso Veloso han recordado oportunamente que «durante la fiesta cristiana del miércoles de ceniza […] el sacerdote marca con ceniza una cruz sobre la frente de las mujeres y en la cabeza de los hombres»[55].

En la ceniza del soneto, pues, llegan a fundirse los dos significados del símbolo: el bíblico de la antigua costumbre penitencial, por la que «attraverso il linguaggio di questa materia inanimata che ritorna in polvere [cfr. *polvo ciego* de v. 11], l'uomo si riconosce peccatore e fragile»[56] y el amoroso del poema de Quevedo, para quien el enamorado, víctima de la pasión que lo destruye, se convierte en «sombra oscura» y en «polvo ciego», *hecho ceniza* por la mirada aniquiladora de Aminta. Sin embargo, este doble significado del elemento sufre un nuevo desdo-

54. Quevedo, *Obra poética,* I, p. 496, núm. 308, vv. 5-8; Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, Sección primera),* pp. 69-71, núm. 17.

55. Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, Sección primera),* p. 69.

56. Leon-Dufour, 2003, s. v. *cenere.*

blamiento, según se trate de la ceniza vertida en la cabeza del poeta enamorado, donde es símbolo del pecado y de la fragilidad de la vida terrena, en conformidad con la réplica de Abraham: «*cum sim pulvis et cinis*» (*Génesis*, 18, 27), y, junto con ello, o, quizás, precisamente por ello, del efecto que produce la destructora pasión amorosa; o, en cambio, según afecte a la ceniza esparcida sobre la «espaciosa frente» de Aminta, donde se convierte en el símbolo, no ya del producto, sino del fuego mismo, en el que el amante se consume.

En el último soneto de la serie amorosa, no son ni el amante, ni la amada, los que se asocian al ave fénix, sino «the child is a Phoenix in the mistress's flames», según la paráfrasis de Smith del v. 12 del poema:«que habitas fénix más gloriosa llama»[57]. En efecto, como reza el epígrafe, se trata de «una niña muy hermosa que dormía en las faldas de Lisi», y el soneto, que refunde la rica tradición italiana del motivo lírico (Torquato Tasso, Groto, Stigliani, Ciro di Pers)[58], enaltece la belleza de Lisi («más hermoso Oriente», v. 6) gracias a «la circunstancia o la contingencia»[59] con la que el poeta finge que la envidiada niña duerme en los brazos de su amada. Y, sin embargo, si la envidia encubre el deseo de poder gozar del mismo bien que la niña inocentemente posee («en tanto que mi espíritu doliente / de invidia de mirarte está deshecho», vv. 7-8), a través de tal sentimiento, el poeta enamorado se ensimisma en la afortunada muchacha, y con ello puede también identificarse indirectamente con el ave mítica que arde en la «más gloriosa llama». Por lo demás, la asociación de la niña que duerme en los brazos de Lisi con el ave fénix que arde en las llamas encuentra su expresión en la exhortación con que el poeta invita a la niña a que siga durmiendo y soñando que es el pájaro fabuloso que se consume en su voluntario incendio[60]; un sueño, sin embargo, que, gracias a la imagen metafórica usada, llega a coincidir con la realidad, por lo que «nada será sueño en esa cama» (v. 14) y, en definitiva, incluso los «animales soñados», al contacto con la bella Lisi, pueden convertirse en reales[61].

57. Smith, 1987, p. 74. Para el texto del soneto, Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 660-661, núm. 477; Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* pp. 236-237; Quevedo, P*oesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, Sección segunda)*, pp. 135-136, núm. 36 (para las indicaciones bibliográficas, p. 278).

58. Fucilla, 1960, p. 208; Smith, 1987, pp. 73-77.

59. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* Discurso XXI, «De los encarecimientos condicionales, fingidos y ayudados», I, pp. 234-243; cito de la p. 240.

60. A propósito de los tercetos del soneto, Gallego Zarzosa se pregunta: «¿está hablando [Quevedo] con la niña que duerme, o consigo mismo?» (2012, p. 75).

61. Es interesante notar que en la variante del v. 12 de la redacción del soneto conservada en el *Cancionero antequerano* (Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, I, pp. 600-661; Quevedo, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi,* p. 245): «encima estás del sol y de sus llamas», se puede vislumbrar la inversión de la imagen iconográfica del fénix, como el mismo Quevedo la describe en el Job: «La común y antigua pintura del fénix es un pájaro agonizando sobre un montón de cenizas, y sobre su cabeza todo el sol anegándole en tempestad de luz y rayos» (Quevedo, *La constancia y la paciencia del santo Job,* p. 1376), y

3. «*Aeternam vitam mortis adepta bono*». El dato esencial del mito del fénix, el de la muerte y resurrección, que, a menudo unido al del fuego, había conocido una amplia y duradera aplicación en el ámbito de la poesía amorosa, se presta con no menos docilidad a expresar diversos significados simbólicos presentes en otros géneros poéticos, que pertenecen ya sea a la poesía moral, como a la circunstancial (elogios y epitafios). Entre los diferentes empleos metafóricos del mito, no podía faltar la representación que asocia la imagen del ave fénix a la *Roma aeterna,* tal como ya sucedía en los versos iniciales de un epigrama de Marcial, a propósito del gran incendio neroniano:

Qualiter Assyrios renovant incendia nidos,
Una decem quotiens saecula vixit avis,
Taliter exuta est veterem nova Roma senectam
Et sumpsit vultus praesidis ipsa sui[62].

El *nuevo aspecto* que adquiere Roma, destruida por el incendio de Nerón, es el que le confirió la reconstrucción de Domiciano. Encontramos el mismo paralelo en algunos versos de la silva de Quevedo, «Esta que miras grande Roma agora», que el poeta compuso, quizás, con ocasión de su breve estancia en la capital de la cristiandad durante la primavera de 1617[63]:

Después, cuando invidiando tu sosiego,
duro Nerón dio música a tu fuego,
y tu dolor fue tanto,
que pudo junto ser remedio el llanto,
abrasadas del fuego, sobre el río,
torres llovió en ceniza viento frío;
pero de las cenizas que derramas
fénix renaces, parto de las llamas,
haciendo tu fortuna
tu muerte vida y tu sepulcro cuna[64].

Como se sabe, la silva quevediana desarrolla el motivo literario de la conversión de la Roma pagana, «reina y señora de todas las ciudades» (vv.160-161), en la Roma cristiana y papal, «gloriosa corte de la fe en la tierra» (v. 180). Se trata de un motivo literario que como ha señalado Moreno Castillo, «aunque […] adquiere especial preponderancia en la época de la Contrarreforma, posee una larga tradición literaria, con

como era representada en el grabado de los *Commentariorum in Job* de Juan de Pineda, para ello ver Nider, 2000.

62. M. Valerii Martialis, *Epigrammata,* v. 7, vv. 1-4.

63. Jauralde Pou, 1998, pp. 349-350.

64. Quevedo, *Obra poética,* I, p. 262, núm. 137, vv. 141-150. Para el texto de la silva, ver también Quevedo, *Cinco silvas,* pp. 193-222.

ejemplos que van de Prudencio a Jáuregui»[65]. Pues bien, en nuestra silva, tras haberse referido a un par de episodios históricos de «Roma gloriosa» (los gansos del Capitolio y las guerras civiles entre César y Pompeyo), en los versos citados, Quevedo menciona el incendio atribuido a Nerón, que simboliza la destrucción de Roma como «dueña del mundo» (v. 165) y cabeza del imperio, para resurgir de sus cenizas, con perfecta adaptación del mito del ave fénix, y para convertirse así en la «reina del mundo y del cielo, y del infierno» (v. 170). Volvemos a encontrar, en efecto, la serie de contraposiciones con las que suele presentarse el mito del fénix, tales como el doble oxímoron del último verso citado, enriquecido, en las múltiples imágenes precedentes, por una serie de conceptos que concuerdan perfectamente con el motivo inspirador, hasta desembocar en la paradójica expresión final de nociones contrarias: el dolor de los romanos que, convertido en un hiperbólico llanto colectivo, de efecto del mal se transforma en su remedio, apagando el fuego infame que devasta la *urbs;* las cenizas de las torres quemadas por las llamas, que el viento esparce como lluvia torrencial en las mismas aguas del río, sobre el que hasta hacía poco se erguían imponentes; el execrable incendio destructor que se invierte en el conclusivo acto procreador o regenerador («parto de llamas»).

En su aguda lectura de nuestra silva, refiriéndose a la dualidad entre pasado pagano y presente cristiano, que ya había sido el objeto del soneto de Du Bellay, «Ces grands monceaux pierreux», Rodrigo Cacho ha comentado:

> el verso de Du Bellay; «tout retourne à son commencement», puede aplicarse al texto quevediano desde dos puntos de vista complementarios: uno cronológico, pues en la historia todo regresa a su origen; y otro literario, ya que la larga silva se cierra precisamente donde había comenzado, esto es, con el soneto de Du Bellay que había inspirado sus primeros versos[66].

Construida, pues, en base a la «constante contraposición de ideas que recorre el poema», y que se resuelve en la síntesis de las nociones, aparentemente discordantes, de antigüedad y modernidad («el pasado y el presente de Roma coexisten, la modernidad es el resultado de lo que la ha precedido en el pasado, el cual, por otro lado, no conseguiría perdurar sin la memoria en los vivos»), el significado general de la silva se resume cabalmente en la forma metafórica del fénix, ya que «solo la muerte puede generar el espacio necesario para la creatividad y la modernidad»[67], por lo que el verso final de los citados, con su doble antítesis de *muerte / vida* y de *sepulcro / cuna,* no sólo compendia el concepto en que se basa

65. Moreno Castillo, 2004.

66. Cacho Casal, 2012, pp. 198-199. Para el texto de Du Bellay, *Oeuvres poétiques,* II, p. 14.

67. Cacho Casal, 2012, pp. 209, 212 y 216. Sobre la silva, ver también Rey, 1995, pp. 213-214; Ferri Coll, 1995, pp. 120-122; Candelas Colodrón, 1997, pp. 108-113, 159-161.

el entero poema, sino que remite al significado con el que el mito del ave fénix es evocado a menudo en la poesía fúnebre de nuestro autor.

Esto es lo que sucede en uno de los primeros poemas circunstanciales de Quevedo, compuesto con ocasión del fallecimiento de su protectora, la Duquesa de Lerma, doña Catalina de la Cerda, que inspiró a nuestro poeta al menos tres sonetos[68]. En uno de ellos, «Aqueste es el poniente y el nublado», en el que se alude al sepulcro fastuoso de la dama, hecho construir en la capilla mayor del convento de san Pablo de Valladolid, del que el duque y su esposa habían adquirido el patronazgo algunos años antes de la muerte de doña Catalina, ocurrida el 2 de junio de 1603, se lee el siguiente terceto:

> Estas las urnas son en piedra dura
> de las cenizas donde nace al vuelo
> la fénix Catalina, hermosa y pura[69].

El argumento de la resurrección del fénix de sus propias cenizas («*de cineribus resurgit,* Isidoro de Sevilla») adaptado a la «fénix Catalina», más que ser considerado como símbolo de la resurrección de la carne, tal como demuestran numerosos Padres de la Iglesia, a partir de san Clemente Romano[70], es figura *del vuelo del postrer día*[71], o sea, de la subida del alma al cielo y, junto con ella, de la conquista de la vida eterna por parte del espíritu de la duquesa, según uno de los datos más antiguos del mito, que asociaba al pájaro legendario el alma humana, como ya sugería un fragmento de Hesíodo, citado por Plutarco, y que se encuentra en la doctrina órfico-pitagórica de la metempsicosis, para luego conocer su pleno desarrollo en la tradición cristiana, con el breve poema atribuido a Lactancio, *Carmen de ave phoenice,* haciendo las veces de precursor, ya que su verso final, que aparece como epígrafe del presente párrafo, se presta sin duda a inaugurar la adopción cristiana del mito[72].

Por otro lado, también el contraste temporal entre presente y pasado, que constituye el núcleo ideológico de la poesía fúnebre, halla su expresión en el símbolo del fénix, tal como se verifica en un so-

68. Crosby, 1967, pp. 102-106.

69. Quevedo, *Obra poética,* I, p. 461, núm. 268, vv. 9-11.

70. En realidad, antes que figura crística, con la comparación entre la muerte y la resurrección del fénix y la de Cristo, como en el *Physiologus* griego (II-III d. C), el pájaro sagrado, en la *Carta Primera a los Corintios* de Clemente Romano (95-98 d. C), viene citado como argumento a favor de la resurrección de la carne: «*An magnum igitur et admirable esse arbitramur, si omnium rerum opifex resurgere facit eos, qui sancte et in bonae fidei confidentia servierunt illi; ubi etiam per volucrem nobis ostendit promissionis suae magnificentiam?*» (en Anglada, 1984, p. 150).

71. La expresión se lee en el Salmo XIX del *Heráclito cristiano,* «¡Cómo de entre mis manos te resbalas», en los vv. 7-8: «mas ya mi corazón del postrer día / atiende el vuelo, sin mirar las alas» (Quevedo, *Obra poética,* I, p. 186, núm. 31).

72. Sobre el fénix como símbolo del alma en el fragmento 304 de Hesíodo, citado en el *De defectu oraculorum* de Plutarco, y en la doctrina órfico-pitagórica de la metempsicosis, ver Van den Broek, 1972, pp. 132-145.

neto treinta años posterior al citado anteriormente, que nuestro poeta compone con ocasión de la muerte de fray Hortensio Félix Paravicino, ocurrida en 1633. Pues bien, en el *Funeral elogio* que Quevedo ofreció al predicador de su Majestad, se lee que, con la muerte de éste último, el armonioso canto del coro de las musas enmudeció (vv. 5-6) y «faltó la admiración a todo asunto, / y el fénix que en su pluma se renueve», en el sentido de que –como ha comentado Llamas– Quevedo ensalza «el valor de los textos de Paravicino, al señalar que en su ausencia faltan la agudeza en la escritura (*admiración*) y la renovación (*el fénix en su pluma se renueve)*, rasgos característicos del estilo de Paravicino»[73].

Sin embargo, es quizá en el último poema fúnebre en el que aparece la referencia al ave fénix y que Quevedo compuso a la muerte del marqués Fernando Afán de Ribera y Enríquez, acaecida en 1637, donde la presencia del mito adquiere un valor más denso, con la voluntad de ilustrar el núcleo básico de la poesía fúnebre. Aquí, de hecho, la dicotomía entre la vida y la muerte, el contraste temporal entre presente y pasado, se supera y se resuelve gracias a la presencia renovada del difunto en la figura del hijo, Fernando Enríquez de Ribera, su «excelso sostituto» (v. 12), cuya existencia certifica la victoria en la lucha contra el *tiempo* y el *olvido:*

> contra el tiempo y olvido la victoria
> os asegura el real esclarecido
> hijo, en quien ya dejáis padre y marido
> al fénix que os fecunda la memoria[74].

El hijo perpetuará en el mundo el recuerdo del padre, pero, siendo él mismo «padre y marido», se podría usar referidas a él, en relación con su progenitor, las paradójicas palabras que Lactancio adoptó para definir al fénix revivido: «*Ipsa quidem: sed non eadem quae est ipsa*»[75].

Este último texto nos ofrece la oportunidad de introducir la presencia del ave fabulosa en la poesía encomiástica, puesto que el hijo / fénix del difunto marqués, más que simbolizar la renovación de la vida en el más allá, encarna la posibilidad de hacer imperecederas la fama y la gloria del individuo humano sobre esta tierra, como sucede en los poemas en los que Quevedo alaba a algunos personajes históricos del pasado y del presente, recordando los episodios a los que deben su notoriedad. Éste es el caso del *Túmulo a Scévola,* donde el tema del

73. Llamas, *Estudio y edición crítica y anotada de «Melpomene»,* p. 693. Para Wardropper, 1967, p. 116: «también desaparece el fénix (la belleza singular y única) que animaba la pluma con que escribía sus sermones. Este renovarse continuamente, que constituye la naturaleza del Fénix, también es característico de la pluma de Paravicino». Para el texto del Funeral elogio, ver Quevedo, *Obra poética,* I, p. 456, núm. 456; y Llamas, *Estudio y edición crítica y anotada de «Melpomene»,* pp. 692-693.

74. Quevedo, *Obra poética,* I, p. 453, núm. 256, vv. 5-8; Llamas, *Estudio y edición crítica y anotada de «Melpomene»,* pp. 682-683.

75. Para el texto de Lactancio, *Carmen de ave phoenice,* ver Anglada, 1984, p. 96, v. 169.

fuego y de las cenizas se emplea para describir el gesto heroico de Caio Muzio Cordius, quien ofrece su diestra en sacrificio por el error cometido, asegurándose con ello la gloria eterna, «de esas cenizas, fénix nueva espera»[76]; o bien, como se verifica, con eficaz variación, en el extenso poema en octavas reales dedicado a la *Jura del Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos,* en el que, con tonos extremadamente laudatorios, Quevedo ensalza, esta vez, la excesiva variedad de colores de los vestidos de las damas presentes en el acto de juramento de fidelidad al joven y desventurado infante; una pluralidad cromática que evoca el plumaje multicolor por el que es famoso el fénix: «A las damas, el Fénix dio colores»[77].

Es, sin embargo, en uno de los dos sonetos con los que Quevedo celebró el episodio que tuvo como protagonista al soberano, Felipe IV, cuando éste, en la fiesta taurina del 13 de octubre de 1631, mató un toro con un disparo de arcabuz, es, decía, en el rico simbolismo de este soneto donde la mención del pájaro mítico adquiere un espesor metafórico, desconocido en los otros poemas encomiásticos que hemos visto hasta ahora. El epígrafe que se lee en el *Parnaso* ofrece, al menos en parte, la clave de lectura del poema: «Hace sepulcro en el toro muerto de un león vivo, a quien el toro había primero vencido, con alusión al signo del Toro, que tiene una estrella de primera magnitud en la frente, por haber sido allí el golpe de la bala». De las palabras de González de Salas emerge con claridad el artificio inventivo, sobre el que el soneto está construido, y que se cimienta, a su vez, sobre múltiples niveles de significado. En la trama textual, en efecto, se entrelazan no menos de tres o cuatro niveles a partir del factual, para involucrar al mismo tiempo el mitológico, el astrológico y el astronómico. De ellos, los primeros dos son implicados en los cuartetos, mientras que se reserva a los tercetos la introducción de los restantes planos, relativos a los cuerpos de la esfera celeste. Me limito solamente a los cuartetos, que transcribiré completos, para que el lector tenga presente el contexto del que nuestro motivo obtiene plenitud de sentido, y donde, por lo demás, el nombre del ave aparece con valor adjetival:

76. Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 421-422, núm. 218, v. 12 que reproduce el texto procedente del ms. 83-4-39 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, fol. 314; pero ver también Quevedo, *Clío. Musa I,* pp. 64-65, núm. 8, y pp. 159-161, donde en el v. 12 se lee la siguiente variante: «pudiste ver tu propio brazo hoguera». Sobre la «posible huella de Marcial [*Epigrammata,* I, 21] en la elaboración del soneto» de Quevedo, ver Candelas Colodrón, 1999, pp. 75-77. Sobre las relaciones entre emblemática y literatura, a propósito de nuestro soneto, Egido, 2004, pp. 39-40, donde la estudiosa sostiene que Quevedo no se basó en los *Emblemas moralizados* de Hernando de Soto, sino en el mismo epigrama de Marcial; ver también, Schwartz, 1997, pp. 291-292.

77. Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 432-436, núm. 235, v. 129; Quevedo, *Clío. Musa I,* pp. 108-127. El acto de obediencia se celebró el domingo 7 de marzo de 1632 en la iglesia de san Jerónimo de Madrid. Sobre la «estricta complacencia cortesana», con la que Quevedo escribió las octavas a la Jura, ver Jauralde Pou, 1998, pp. 627-629.

En el bruto, que fue bajel viviente
donde Jove embarcó su monarquía,
y la esfera de fuego donde ardía
cuando su rayo navegó tridente,

yace vivo el león que, humildemente,
coronó por vivir su cobardía,
y vive muerta fénix valentía,
que de glorioso fuego nace ardiente[78].

El acontecimiento al que el soneto se refiere es descrito por Joseph Pellicer con abundancia de detalles en la «Noticia del espectáculo de las fieras» que introduce el *Anfiteatro de Felipe el Grande,* el amplio florilegio de poemas que los numerosos poetas de corte dedicaron a la notable hazaña real: la «confusa batalla», en la que participaron «los animales más feroces» —cuenta el cronista real— se terminó del modo más inesperado, porque

> encogiendo el león su fuerza, recatando su horror la tigre, y perdiendo algunos animales la vida, triunfó de todos ánimos el toro […] desmintiendo con esta cobardía el crédito que la dilación de la experiencia los ha dado de feroces, y las mentiras de los escritores de intrépidos, pues se hallaron medrosos […]. Viendo, pues, nuestro César imposible el despejar el circo de aquel monstruo español […] pidió el arcabuz […] hizo la puntería con tanta destreza y el golpe con acierto tanto, que […] encarar a la frente el cañón, disparar la bala, y morir el toro, habiendo menester forzosamente tres tiempos, dejó de sobra los dos, gastando sólo un instante en tan heroico golpe[79].

Al plano factual se superpone, en los versos citados, el mitológico, gracias al cual el episodio se erige en hecho ejemplarmente idealizado: en el «bruto que fue bajel viviente» se puede, en efecto, reconocer al toro en que se transformó Júpiter, en cuanto «robador de Europa» —como el mismo Quevedo escribió en el segundo soneto sobre el episodio, «En dar el robador de Europa muerte»—[80], mientras atraviesa las aguas marinas hacia Creta, llevando a la princesa fenicia en su grupa. Pues bien, el toro, primero victorioso sobre las otras fieras, y luego abatido por el arcabuzazo disparado por la mano real, además de ser, en los primeros versos, asimilado a Júpiter, a un bajel y a Neptuno, en el segundo cuarteto hace las veces de sepulcro, en el que yacen tanto el africano rey de los animales, con la humilde corona de la cobardía que le ha salvado la vida pero no el honor, como la indómita valentía del toro

78. Quevedo, *Obra poética,* I, p. 424, núm. 221, vv. 1-8, ver también Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* pp. 103-104, núm. 65, y Quevedo, *Clío. Musa I,* p. 72, núm. 11.

79. Pellicer, *Anfiteatro,* pp. 24-26. Sobre el florilegio, ver ahora Díez de Revenga, 2014. Del texto del *Anfiteatro* existe también la edición facsímil de A. Pérez Gómez.

80. Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 424-425, núm. 222; Quevedo, *Clío. Musa I,* pp. 74-75, núm.12.

español; pero gracias a la contraposición en quiasmo y a los oxímoros, el primero está sepultado vivo («yace vivo», v. 5), gozando de una vida despotenciada por la vileza y el deshonor, mientras que el segundo, al que se le atribuye la peculiaridad del ave fénix («vive muerta», v.7), está listo para renacer del mismo fuego o ardor en que se consumió.

A pesar de que la presencia del pájaro legendario resulta mucho menos relevante en la otra gran silva de argumento moral, que se atiene a la fórmula de los epitafios de la antigüedad clásica, «¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas», en ella aparece, sin embargo, con un significado diverso del que hasta ahora hemos reconocido en el dato esencial del mito, el de la muerte y la resurrección del fénix. En los versos de la silva que desarrollan el sujeto de la ambición humana, en efecto, el tema del fénix se asoma en el texto en relación con el extravío de la gula: «no de mi gula amenazada vive / la fénix de Arabia, temerosa» (vv. 91-92)[81]; un significado simbólico que el pájaro fabuloso podría asumir más fértilmente en el género de la poesía satírica y burlesca, junto a los otros «animales devorados por los glotones»[82]; aunque en el *Job* al poner en tela de juicio la real existencia del pájaro, Quevedo escribe que de él

> podemos decir es viviente sin testigo, cuyo ser contradicen los más diligentes investigadores, que son los vicios y desórdenes del hombre […]; ave, pues, que para engañar la garganta del glotón no han hallado las diligencias de la gula[83].

4. *«Un fénix de necedad».* A propósito de glotonerías, en el bello romance burlesco dedicado por completo a *La Fénix,* al que he aludido al comienzo de esta reseña sobre el motivo, en la larga serie de definiciones burlescas de nuestra ave, que forma la mayor parte del poema (vv. 1-69), Quevedo introduce la siguiente cuarteta:

> tú, que engalanas y hartas,
> bebiendo aljófar, las tripas
> ya puras perlas que sorbes
> tienes una sed muy rica[84].

Al principio de la séptima *Exercitación* del citado libro de Pellicer, *El Fénix y su historia natural,* se lee que «común es la opinión de mantenerse el Fénix del rocío, y el viento que le sirve de bastante vianda», y, un par de páginas más adelante, el erudito cronista cita la que es presumiblemente la fuente de tal afirmación, el pequeño poema de Lactancio, de quien dice que «la sustenta con el rocío que al amanecer queda entre

81. Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 157-164, núm. 12; Quevedo, *Poesía varia,* pp. 574-578, núm. 161. Sobre la silva, Candelas Colodrón, 1997, pp. 144-147.
82. Arellano, 1999, p. 25.
83. Quevedo, *La constancia y paciencia del santo Job,* p. 1376b.
84. Quevedo, *Obra poética,* II, pp. 328-331, núm. 700, vv. 21-24.

las flores»[85]. En efecto, los versos con que Quevedo refiere y ridiculiza la inverosímil nutrición del fénix se explican por el carácter tan especial de los alimentos de que el animal se sustentaría: «*Non illi cibus est nostro concessus in orbe*», afirmaba Lactancio, que a continuación especificaba:

Ambrosios libat caelesti nectare rores,
Stellifero tenues qui cecidere polo[86].

Gracias a la doble y usitada asociación, entre la comida y la bebida de los dioses, por un lado, y las gotas de rocío, por otro, y, además, entre estas últimas y las perlas[87], los *ambrosios tenues rores* del texto latino se convierten, en los versos quevedianos, en reales aljófares y perlas, que el fénix engulle, saciando con ello una sed que se demuestra insaciable y, al mismo tiempo, ávida de alimentos preciados. Naturalmente, a la creación del tono burlesco de los versos citados contribuye en no poca medida el contraste de los registros lingüísticos, que el poeta ha producido por medio de la combinación de elementos léxicos como *engalanar, aljófar, perlas,* en lo referente al léxico áulico, y *hartar, tripas,* por lo que respecta al más propiamente cómico-realista[88].

El resultado de todo esto es que la irrisión de un ingrediente del mito, con el que se pretendía que el pájaro formara parte de las regiones celestes y que, en consecuencia, no pudiera nutrirse de alimentos naturales, contribuye a minar la credibilidad de todo el mito, puesto que el ave fabulosa, presentada ahora en calidad de una tragona engullidora de perlas, resulta tan risible como inverosímil. En el romance mismo, por lo demás, el locutor burlesco reconoce que «sólo saben tu nido / las coplas y las mentiras» (vv. 11-12), así como, en los versos de la epístola que envía a Juan de la Sal, Quevedo había hecho hincapié en que se trataba de

aves que la lengua dice,
pero que nunca las prueba.

Bien sé que desmiento a muchos,
que muy crédulos las cuentan,
mas si ellos citan a Plinio,
yo citaré a las despensas.

85. Pellicer, *El Fénix y su historia natural,* fols. 68v e 69r.

86. Para el texto de Lactancio, ver Anglada, 1984, pp. 86-97, de donde cito los vv. 109 y 111-112.

87. Para la asociación de las gotas del rocío y de las perlas, ya en el *De rerum natura* («*herbae gemmantes rore recenti*», II, 319), ver los versos de Torquato Tasso: «e già spargea rai luminosi e gelo / di vive perle la sorgente luna» (*Gerusalemme liberata,* l. VI, estr. 103, vv. 3-4).

88. Sobre el «rebajamiento burlesco» realizado en el romance a través de la yuxtaposición de «metáforas lexicalizadas» y de «términos del lenguaje vulgar», ver Nider, 2002, p. 169.

Si las afirman los libros
las contradicen las muelas[89].

Tampoco estos versos dedicados a Juan de la Sal están exentos de una punta de afilado escarnio, porque, en definitiva, la sentencia final se remite a la sabiduría (¿o a los dientes?) del obispo, cuyo apellido —como oportunamente ha sido señalado— «entra ingeniosamente en la red semántica de la mesa y la comida»[90]: «a vos remito la causa y consiento la sentencia», donde de nuevo se pone en juego en términos jocosos la relación entre doctrina y comida, ciencia y experiencia, tal como confirman desde una perspectiva distinta los versos conclusivos de la dedicatoria:

Si les faltare la gracia,
a vuestra sal se encomiendan:
que por obispo y por docto
sabéis ser sal de la tierra[91].

Por otro lado, «algo tienen de severo esas burlas»[92], había escrito Quevedo en la epístola al Obispo de Bona y, en ese sentido, la lectura del romance como «sátira de errores comunes» justifica plenamente la afirmación del poeta, de manera que la intención burlesca, o sea, la voluntad de ridiculizar «la vulgar creencia en la existencia del propio fénix»[93], oponiendo «al prestigio del saber humanista la autoridad de la experiencia»[94], sirve para demostrar «una vez más las raíces filosóficas de la sátira de Quevedo, fruto de su escepticismo ante el hombre y su inteligencia»[95].

No obstante, el placer que genera la lectura del romance, en cuanto «sátira de errores comunes», no puede separarse del paralelo deleite que el lector siente en virtud del fuerte componente paródico que el poema ejerce respecto de aquellos géneros literarios, en particular poé-

89. Quevedo, *Obra poética,* II, p. 327, vv. 11-18. La contraposición entre las creaciones de la imaginación poética y la objetiva realidad del mundo sensible se encuentra en un baile dedicado a los borrachos, «Echando chispas de vino», en el que a poner paz entre Mondoñedo y Ganchoso, quienes borrachos, amenazan la riña, «salen / la Escobara y Salmerona», hembras más únicas que raras en dispensar voluptuosidad ya que «fénix del gusto la una, / cisne del placer la otra» (vv. 16-20), y a quienes el poeta se apresura en reconocer toda la carnalidad de los seres vivientes, en contraste con la pureza espiritual de las etéreas figuras femeninas de cierta poesía amorosa: «dos mozas de carne y güeso, / no de las de nieve y rosa, / que gastan a los poetas / el caudal de las auroras» (Quevedo, *Obra poética,* III, pp. 404-406, núm. 873, vv. 17-24).

90. Fasquel, 2010, p. 132.

91. Quevedo, *Obra poética,* I, p. 327, vv. 21-24.

92. Quevedo, *Epistolario completo,* p. 125.

93. Cuevas, 1983, pp. 73-74; donde en las pp. 80-82, el estudioso publica el texto del romance en la versión recogida por Pellicer, *El Fénix y su historia natural,* fol. 208v-210v.

94. Fasquel, 2010, p. 131, pero ver también Fasquel, 2011, pp. 235-236.

95. Cuevas, 1983, p. 78.

ticos, que, en realidad, son la fuente de los errores que el texto pretende condenar. En esta dirección se mueve la sólida lectura del romance que Valentina Nider nos ofreció hace unos años, y a la que se remite al lector de estas páginas[96]. Aquí, para completar la presente reseña sobre el ave legendaria en la poesía de Quevedo, me detendré en algunos aspectos del mito que, tras haber sido detectados ya en los géneros poéticos hasta ahora examinados (amoroso, moral, fúnebre, encomiástico), reconocemos en el romance en su forma cómico-paródica, y los encontramos, después, en otras composiciones de carácter satírico y burlesco, en las que dan lugar a algunas sugerencias.

En los primeros doce versos del romance se desarrolla ampliamente el aspecto de la unicidad y la soledad del fénix, con los dos adjetivos que aparecen en la primera cuarteta:

> Ave del yermo, que sola
> haces la pájara vida,
> a quien, una, libró Dios
> de las malas compañías[97].

La archiconocida característica del ave fénix, que ya habíamos visto utilizada por Quevedo con relación a la «rara belleza» de Aminta, y que ahora «por reparo misterioso»[98], da lugar en el romance a la imagen de una pájara, a la que paradójicamente la solitaria vida de eremita no impide una existencia libre, pero también propensa al descarrío[99], se encuentra en otro romance, en el que el poeta, tras haber declarado su amor a una joven («niña, vuestro amante soy» v. 8), la invita a que corresponda a su pasión, de balde, o sea, sin recibir ninguna compensación a cambio, y de esta manera, mientras el poeta con dicha invitación —tal como se lee en el epígrafe— «procura introducir la doctrina del no

96. Nider, 2002: «Nuestro propósito es subrayar las complejas relaciones textuales que se ponen en juego en el texto de Quevedo, entre ellas las que remiten a distintos géneros tradicionalmente relacionados con este mito: el poema mitológico, la poesía amorosa y el enigma» (p. 167).

97. El doble motivo de la unicidad y de la soledad del ave fénix, además de los doce primeros versos del romance, reaparece en los vv. 57-64.

98. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* II, pp. 500-501, en donde nuestro romance viene definido: «tan ingenioso como gustoso poema a la fénix».

99. La alusión está dictada por el sentido despectivo del término «pájara». Lo sugiere un paso del acto V de la Tragicomedia, en el que, a propósito de la expresión usada por Celestina: «aojando pájaras a las ventanas» (Fernando de Rojas, *La Celestina,* p. 140), Alonso Hernández no excluye que «dada la ocupación y lenguaje de Celestina […] es fácil que en esta época tuviera un sentido semejante o aproximado» al sentido peyorativo «que se acerca al de "prostituta"» (1976, s. v.). Lo confirma el epígrafe que acompaña la glosa de Garcilaso de la Vega: «Villancico del mismo Boscán y de Garcilaso de la Vega a don Luis de la Cueva porque bailó en palacio con una dama que llamaban la Pájara», con nuestro término que, según Bienvenido Morros, está «claramente asociado al de prostituta» (Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa,* pp. 3 y 359).

dar a las mujeres», la *niña,* accediendo a la solicitud, llegaría a representar un ejemplar único en el género femenino:

> Si más única que el fénix
> queréis ser en mi pasión,
> dadme y queredme, que es cosa
> que no se ha visto hasta hoy[100].

Sin la carga mordaz que hemos visto operar en los dos romances mencionados, el elemento de la rareza del pájaro reaparece en un poema que en *El Parnaso* de 1648 figura entre las jácaras, y que, aplicando el recurso de la *evidentia*[101], describe –según nos indica el epígrafe– *Las cañas que jugó su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales.* Como se sabe, se trata de la fiesta de toros y cañas que se celebró el 21 de agosto de 1623, con ocasión de la estancia en Madrid, durante la primavera y el verano de dicho año, del príncipe Carlos Estuardo, heredero de la Corona inglesa, quien había decidido ir personalmente a Madrid, con la intención de forzar la situación de punto muerto que se había creado acerca de su posible matrimonio con la infanta María, hija menor de Felipe III[102].

A la jácara, en la que Quevedo se hizo cronista de la fiesta «adoptando una perspectiva que le había hecho famoso diez años antes: la del jaque, la de las jácaras», no le es ajeno «un tono de hipérbole desmesurada y jocosa»[103], que se advierte sobre todo en la descripción del príncipe Carlos. Por lo demás, no es un factor irrelevante que la voz narrativa sea la del jayán, Magañón el de Valencia, que cuenta por extenso (vv. 13-224)[104] el desarrollo del espectacular acontecimiento público a dos dignos compadres suyos, «Pangarrona y Chucharro, / duendes de Sierra Morena», ni, quizás, carezca de significado la decisión de José Manuel Blecua de incluir el texto de la jácara entre los poemas satíricos. En todo caso, no podemos excluir del todo que un cierto «empapamiento cortesano total»[105] haya dictado no pocos versos

100. Blecua, *Obra poética,* II, pp. 371-373, núm. 710, vv. 29-32. Sobre la sátira misógina contra la codicia de las mujeres en la poesía de Quevedo, ver Cacho Casal, 2003, pp. 93-103, donde se encuentrarán también algunas indicaciones bibliográficas sobre el argumento, en la p. 94 n. 76.

101. Alonso Veloso, 2007, pp. 199-200.

102. Sobre el episodio existe una abundante bibliografía, tanto en la vertiente histórica como en la literaria. Ver, por ejemplo, Pavesi, 1997 y, por lo que se refiere más estrictamente a la participación de Quevedo en el acontecimiento, Jauralde Pou, 1998, pp. 466-476. En ambos estudios citados, el lector encontrará ricas indicaciones bibliográficas.

103. Jauralde Pou, 1998, p. 472.

104. Una vez que el jayán ha concluido su relato, el poeta retoma el discurso con estos versos: «Paróse a espumar la voz, / porque, en relación tan luenga, / hablaba jabonaduras / y pronunciaba cortezas», en Quevedo, *Obra poética,* II, pp. 213-218 (para el texto de el *Parnaso*), vv. 225-228; a continuación, pp. 218-233, Blecua reproduce los textos conservados por la tradición manuscrita, en cuatro versiones diferentes. Sobre la figura de la *sermocinatio* en las jácaras quevedianas, ver Alonso Veloso, 2007, pp. 201-202.

105. Jauralde Pou, 1998, p. 473.

de la descripción de los monarcas y de los numerosos nobles presentes en el festejo, entre ellos la propia infanta María, que a ojos del bravucón narrador le había aparecido así:

Como, creciente, la luna
disimula las tinieblas,
y en pueblos de luz, monarca,
imperiosamente reina,
la infanta doña María
vivo milagro se muestra:
fénix, si lo raro admiras,
cielo, si lo hermoso cuenta. (vv. 85-92)

Uno de los aspectos centrales del mito, el del fuego en que el ave perece de muerte voluntaria, y que hemos visto aflorar con frecuencia en las composiciones quevedianas de tema amoroso, ya sea en el que identifica al fénix con la amada («Aminta, si a tu pecho y a tu cuello») o en los que lo hacen con el amante («Salamandra frondosa», «Aminta para mí cualquier día»), en el romance aparece sobre todo en los apodos de los vv. 37-40, que se incluyen en el largo apóstrofe de la primera parte del poema:

parto de oloroso incendio,
hija de fértil ceniza,
descendiente de quemados,
nobleza que arroja chispas.

En este caso, sin embargo, el motivo reaparece en la segunda parte del romance, donde alude, «sin la menor intención irónica», a la pasión amorosa del poeta, cuya *firmeza* y *desdicha:*

No te acrecentarán gasto
que el dolor las vivifica,
y al examen de mi fuego
ha seis años que te imitan (vv. 77-80)

Con el efecto de contribuir a crear «un esquema enunciativo en que lo serio y lo burlesco se entremezclan sabiamente atribuyendo al fénix tres papeles fundamentales en el código de la poesía amorosa»[106].

Sin ninguna concesión al registro serio, en cambio, Quevedo hace referencia al elemento de la cremación en dos poemas, en los que el motivo es utilizado como metáfora *a lo burlesco* de la pasión amorosa del amante. En el primero, que el epígrafe de *Las tres Musas* presenta como un *Vejamen a una dama,* el locutor se dirige a «cierta Marifulana, / que al son de un amor trompero / me baila dos mil mudanzas», y,

106. Nider, 2002, p. 172.

con la intención de «dejar cuatro verdades / sobrescritas en su cara», la exhorta a que no lo identifique con los más célebres amantes por devoción y penitencia:

> ¿Pensó que era yo Macías,
> o cualque Amadís de Gaula,
> amartelado a lo fénix,
> de los que anidan en brasas[107]?

Y a la pluma de Quevedo le bastan solo dos términos (*anidar*, *brasas*), con el primero que es un *hápax* en su poesía, para distanciarse de una concepción amorosa y su relativa tradición literaria, aludiendo en tono jocoso a la circunstancia de la leyenda que coincide con la cremación en el nido, como sucede en la versión más común del mito, y como relata, por ejemplo, el *De ave phoenice,* atribuido a Lactancio, donde a la descripción del episodio se dedican numerosos versos (vv. 77-100) comenzando por el oxímoron que, en formas distintas, tendrá amplia y duradera fortuna posterior: «*Construit inde sibi nidum sive sepulcrum*» (v. 77), aunque el oxímoron era ya de Ovidio[108].

El otro poema, en el que se encuentra un eco de la metáfora del fénix referente al fuego, es la jácara, «Mancebitos de la carda», que narra las «aventuras / de Villagrán y Cardoncha»[109], contadas a un público de aprendices de rufián por el primero de los dos jaques, quien ha terminado en la cárcel por haberse batido en el puente de Segovia con uno que quería disputarle los favores de su amada, la bella prostituta Antoñuela Jerigonza. En los versos que Villagrán dedica a manifestar el amor que siente por su hembra (vv. 41-72), Quevedo, por boca del valentón, opera una intensa mezcla de registros lingüísticos, con el fin de producir un uso cómico de las metáforas convencionales pertenecientes a la tradición lírica amorosa. Buena prueba de «parodia épica»[110], pero del mismo modo podemos hablar legítimamente de parodia amorosa; y, en todo caso, perfecto ejemplo de la «poétique du détour», según la definición de Samuel Fasquel[111], los versos en cuestión proponen una constante degradación cómica de los temas y del lenguaje propios de la poesía amorosa tradicional, gracias a su inserción «en un contexto

107. Quevedo, *Obra poética,* III, pp. 124-128, núm. 778, vv. 10-12, 15-16, 57-60.

108. Sobre «the Preparation for Death», ver la docta reconstrucción de la leyenda en Den Broek, 1972, pp. 161-186. Para el texto de Lactancio, Anglada, 1984, p. 92. Finalmente, por lo que se refiere a Ovidio, con relación al viaje del ave hacia Heliópolis: «*fertque pius cunasque suas patriumque sepulchrum*» (*Metamorphoseon,* XV, 405).

109. Quevedo, *Obra poética,* III, pp. 288-291, núm. 853, vv. 28-30.

110. «Ejemplo de parodia épica es la jácara 853, *Mancebitos de la carda,* en que Villagrán confiesa que su prostituta, la morena Antoñuela Jerigonza, le ha infundido valor para robar y matar (jugando con el tópico de los ojos matadores de la dama)», en Marigno, 2013, p. 192.

111. Fasquel, 2011, pp. 19-52.

desvalorizador»[112], que favorece el inextricable entramado de elementos tópicos del discurso amoroso culto con ingredientes típicos de las prácticas discursivas y de la mentalidad propensas a la riña de un maleante a la par de Villagrán, tal como sucede cuando los ojos de la bella Antoñuela son identificados con una de las espadas fabricadas por un célebre armero de la época:

> Cuando yo quiero reñir
> con sesenta mil personas,
> a sus ojos echo mano,
> que son de Juan de la Orta (vv. 49-52).

o, para volver a nuestro argumento, como se verifica en la cuarteta en que el jaque se identifica hasta con dos animales, ambos abusadas metáforas del amante que se consume en el fuego eterno de la pasión, análogamente a lo que habíamos visto en el *Túmulo a la mariposa,* donde también la «mariposa elegante» se pone en el mismo plano que el ave fénix:

> Condenado estoy a muerte
> desde que miré su forma,
> donde yo, un fénix moreno,
> quiero morir mariposa (vv. 69-72).

La antigua idea de la *militia amoris,* con su amalgama de guerra y amor, se renueva en la grotesca e indecorosa mezcolanza de las palabras del rufián, en las que la dulce mirada femenina de la lírica se convierte en afilada como la más tajante espada que, en la fantasía del valentón, alienta a la vulgar riña; y la *forma* de la morena Antoñuela, al igual que la belleza de las más seductoras y poéticas damas, atrae hasta matar, tal como, en la presunción del bravucón, corren el riesgo de hacer los deshonrosos hechos de armas en que se mete Villagrán.

Naturalmente, en el romance dedicado al «Ave del yermo», no podía faltar el dato esencial del mito, el de la muerte y resurrección del ave, que hemos visto campear omnipresente en los poemas quevedianos pertenecientes a los géneros serios, y que en la primera parte del romance aflora en concomitancia con el fuego y con uno de los más frecuentes blancos satíricos de nuestro poeta[113]:

> guardajoyas de las llamas,
> donde naciste tan linda
> tú, que a puras muertes vives
> (los médicos te lo invidian)
> donde en cuna y sepultura
> el fuego te resuscita (vv. 31-36)

112. Alonso Veloso, 2007, pp. 132-133, en relación a nuestra jácara.

113. Para la sátira sobre los médicos en la poesía de Quevedo, ver, al menos, Arellano, 1984, pp. 86-90.

y donde reaparece en los versos finales de la segunda parte del poema, junto con «la amenaza por parte del yo poético de abandonar la perspectiva literaria y abrazar la racional y escéptica […], es decir declarando abiertamente la mortalidad e inexistencia del ave»[114], en términos de total desmitificación del mito:

> Sabrán que la Inquisición
> de los años te castiga,
> y que todo tu abolorio
> se remata en chamusquina(vv. 85-88)

Dado que, como se sabe desde hace tiempo, la canción «Ven Himeneo, ven; honra este día», atribuida por Blecua a nuestro poeta[115], aun habiendo sido considerada «muy buena, y muy quevedesca»[116], pertenece a Fernández de Ribera, tal y como ha demostrado José Lara Garrido[117], existe una única composición satírica en la que nuestro motivo se halla presente, y donde aparece como parodia de la poesía de tema moral.

Un moño *traslado,* esto es, postizo, habla a un «copete original», adaptando —tal como han indicado Arellano y Schwartz— «paródicamente el discurso ascético que recuerda la fugacidad de las glorias terrenas y la caducidad de todo vigor»[118]. Las dos últimas cuartetas introducen el tema del fénix y conectan el dato esencial del mito, el de la muerte regeneradora, con uno de sus significados simbólicos, el de la resurrección de la carne, que hallamos registrado por primera vez en la poesía quevediana con relación al ave fénix[119]:

> Fénix soy de las molleras,
> renaciendo de mí mismo;
> que apenas en unas muero,
> cuando en otras resucito.
>
> Y es de fe que, si sonara
> hoy la trompeta del Juicio,

114. Nider, 2002, p. 171.

115. Quevedo, *Obra poética,* II, pp. 93-97, núm. 625.

116. Carreira, 1997, p. 237.

117. Lara Garrido, 1984. En la canción, que es una parodia del género epitalámico, se integran dos temas frecuentes de la poesía satírica y burlesca de Quevedo: las bodas ridículas y la figura de la vetula. Por lo que se refiere al abusado oxímoron, relativo al fénix, he aquí los versos: «Eres, por excelencia, / fénix de la vejez, la quintaesencia; / vieja superlativa, / en quien la Muerte dicen que está viva / y anda la vida muerta» (vv. 139-143).

118. Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 544.

119. Al texto de Clemente Romano sobre la muerte regeneradora del fénix como símbolo de la resurrección de la carne, sobre lo cual ver la anterior nota 70, se añada el de Gregorio de Tours, *De cursu stellarum ratio,* donde, siempre a propósito del fénix, se lee: «*Quod miracolum* [la muerte y resurrección del pájaro] *resurrectionem humanam valde figurat et ostendit, qualiter homo luteus redactus in pulvere, sit iterum de ipsis favillis tuba canente resuscitandus*» (en Anglada 1984, p. 156).

dejaran los moños muertos
las calvas en cueros vivos[120].

En los pocos versos citados, Quevedo consigue condensar diversos significados, según una conocida peculiaridad de su poesía jocosa, que suele dar en blancos distintos con un solo tiro. En primer lugar, constituyen un buen ejemplo de burla de los calvos, uno de los más frecuentes objetivos de la sátira quevediana, proclive a señalarlos como seres ridículos, que desean disimular su calvicie con estrafalarios peinados postizos[121], de los que hará merecida justicia, al final de los tiempos, el Juicio Universal. Pero tampoco la doctrina de la resurrección sale bien parada, visiblemente degradada a la mera readquisición de las cabelleras por parte de aquellos que habían sido privados de ellas para cubrir la calvicie de otros. La esperanza cristiana, que implica la restauración integral de la persona, tendrá, por ello, efectos desastrosos, al menos para todos aquellos que, habiendo disimulado su calva, volverán a la condición de pelones. Ni tampoco de la mordacidad satírica de los versos quevedianos puede decirse que se salve la misma tradición literaria, puesto que ésta resulta dos veces víctima, ya sea, en su conjunto, como blanco de la parodia respecto de la poesía moral, a partir de la caricatura inicial de uno de sus temas principales, el de la muerte y la brevedad de la vida, («Que mortal eres te acuerdo, / y que en los pasados siglos, / como tú te ves, me vi; veráste como me he visto»), amonesta solemnemente la graciosa y falsa melena, en los vv. 5-8)[122]; ya sea, más en particular, como objeto del uso cómicamente deformante del mismo mito del fénix, cuyo originario dato esencial de la muerte regeneradora es aquí recogido y hecho suyo por un moño postizo que, por estar compuesto de pelos de muerto, bien puede decir de sí mismo que es un *fénix de las molleras.*

Por lo demás, el mismo Quevedo, bien consciente de la fuerte carga de escepticismo satírico con la que había agredido al literario *ave del yermo,* del que «sólo saben tu nido / las coplas y las mentiras», en el romance, razonablemente definido «el texto poético quevediano que mejor ilustra el tratamiento burlesco dado a esta ave mítica»[123], al final de la serie de definiciones burlescas, que forma el prolongado apóstrofe inicial, admite:

120. Quevedo, *Obra poética,* II, pp. 492-494, núm. 742, vv. 33-40. Para la referencia del v. 29 («Por la expulsión de los cuellos» a la prémática del 22 de marzo de 1612, sobre la reforma de los trajes y represión del lujo), el romance puede fecharse después de ese año.

121. Sobre la sátira de los calvos en la poesía de Quevedo, ver Cacho Casal, 2003, pp. 259-274, donde el lector encontrará también la bibliografía sobre el argumento (p. 260 n. 254).

122. «Parodia de inscripciones ascéticas que solían acompañar a grabados o pinturas de calaveras, con intención admonitoria», anotan Arellano y Schwartz, a propósito de los vv. 5-8 de nuestro romance (Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 544).

123. Guerrero Salazar, 2002, p. 42, pero ver también la n. 46 en la misma página.

ansí de cansarte dejen
similitudes prolijas
que de lisonja en lisonja
te apodan y te fatigan

similitudes, apodos y, más en general, referencias al ave fénix, que corren el riesgo de resultar aún más prolijas, porque en el romance, pero todavía más en el resto de la obra de su poesía —tal como se ha visto en estas páginas—, Quevedo operó una fuerte selección de los elementos del mito, que a lo largo de su historia milenaria había conocido una admirable variedad y complejidad de usos y de significados simbólicos.

Bibliografía

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad, 1976.

Alonso Veloso María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

Anglada Anfruns, Ángel, *De ave phoenice / El mito del ave fénix,* Barcelona, Bosch, 1984.

Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano, Ignacio, «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid). 8 y 9 de febrero de 1999,* ed. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.

Boscán, Juan, *Poesía,* ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999.

Bouza, Fernando, «Una aprobación inédita de Quevedo a "El fénix" de Pellicer y otros cinco expedientes de imprenta del Consejo de Castilla (1628-1658», *La Perinola,* 18, 2014, pp. 63-76.

Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidade de Vigo, 1997.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 59-96.

Carreira, Antonio, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 231-249.

Cecco d'Ascoli, *L'Acerba,* ed. A. Crespi, Ascoli Piceno, Giuseppe Cesari, 1927.

Cerbo, A., *Metamorfosi del mito classico da Boccacio a Marino,* Pisa, Edizioni ETS, 2012.

Chiaro Davanzati, *Rime,* ed. A. Menichetti, Bolonia, Commissione per i testi di lengua, 1965.

Chrétien de Troyes, *Cligès,* ed. Ph. Walter, en *Oeuvres complètes,* dir. D. Poirion, Paris, Gallimard, 1994, pp. 173-336.

Contini, Gianfranco, «Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare», en *Varianti e altra lingüística. Una raccolta di saggi (1938-1968),* Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31.

Crosby, James O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.
Cuevas, Cristóbal, «Quevedo y la sátira de errores comunes», *Edad de Oro,* II, 1983, pp. 67-82.
Del Piero, Raúl A., «Las fuentes del *Job* de Quevedo», *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile,* 20, 1968, pp. 17-133.
Díez de Revenga, Francisco Javier, «Felipe IV: de la política a la literatura», *Studia Aurea,* 8, 2014, pp. 195-215.
Du Bellay, Joachim, *Oeuvres poètiques,* ed. D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Bordas, 1993, 2 vols.
Egido, Aurora, «La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999,* ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. I, pp. 11-49.
Egido, Aurora, «Fronteras entre emblemática y literatura», en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro,* Barcelona, José J. de Olañeta, Editor / Universitat de les Illes Balears, 2004, pp. 25-50.
Fabrizio-Costa, S. (ed.), «Phénix: mythe(s) et signe(s)», *Actes du Colloque International de Caen (12-14 octobre 2000),* Berna, Peter Lang, 2001, pp. 23-58.
Fasquel, Samuel, «Quevedo y las travesuras del mito», *Lectura y signo,* 5, 2010, pp. 129-150.
Fasquel, Samuel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVII^e siècle,* Madrid, Casa de Velázquez, 2011.
Fernández Mosquera, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
Ferri Coll, José María, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro,* Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
Ferroni, Giulio, «La fenice (RVF CLXXXV e altri testi)», *Lectura Petrarca,* Padua, Accademia Galileana di Scienze, Lettere ed Arti- Ente Nazionale Francesco Petrarca, XXI, 2001, pp. 213-229.
Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, Revista de Filología Española, 1960.
Gallego Zarzosa, Alicia, «El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 65-75.
García Arranz, José Julio, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII,* Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996.
García de la Concha, Víctor, «Quevedo exegeta y moralista: comentario y discurso sobre el Job», en *Homenaje a Quevedo,* ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 187-211.
Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio,* ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala, José M.ª Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses / Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2 vols., 2004.
Groto Luigi, Cieco d'Adria, *Le Rime,* ed. B. Spaggiari, Apogeo Editore, 2014, 2 vols.
Guillou-Vargas, Suzanne, *Mythes, mitographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol,* Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses / Université de Lille III, 1986, 2 vols.
Guerrero Salazar, Susana, *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos,* Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

Hassig, Debra, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology,* Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
Hubaux, Jean, y Maxime Leroy, *Le Mithe du Phénix dans les litteratures grecque et latine,* Lieja, Faculté de Philosophie et Lettres, 1939.
Il mare amoroso, ed. E. Vuolo, Roma, Università di Roma, 1962.
I poeti della Scuola siciliana. I. Giacomo da Lentini, ed. R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.
Jauralde, Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Lara Garrido, José, «Sobre la tradición valorativa en crítica textual: el *amanuense* de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXXIII, 1984, pp. 380-395.
Llamas Martínez, Jacobo, *Estudio y edición crítica y anotada de «Melpómene», musa tercera de «El Parnaso español» de Quevedo,* tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela (discusión de la tesis el día 5 de diciembre de 2014).
Leon-Dufour, Xavier, *Dizionario di teologia biblica,* Genova, Marietti, 2003.
Lorris, Guillaume de, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose. Edition d'apres les manuscrits BN 12786 et BN 378,* ed. A. Strubel, Paris, Libraerie Générale Française, 1992.
Manero Sorolla, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio,* Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
Manero Sorolla, María Pilar, «La imagen del ave fénix en la poesía de Cancionero. Notas para su estudio», *Anuario de Estudios Medievales,* 21, 1991, pp. 211-305.
Marigno, Emmanuel, «Figuras ridículas y alteración del poder en las jácaras de Quevedo: enlaces y desenlaces con la comedia burlesca», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro,* ed. Alain Bègue, Carlos Mata, Pietro Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 191-204.
Marino, Gian Battista, *La Sampogna,* ed. V. de Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1993.
Molho, Maurice, «Sobre un soneto de Quevedo: "En crespa tempestad del oro undoso". Ensayos de análisis intratextual», en Gonzalo Sobejano, (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 343-377.
Mondolfo, R., *Heráclito: Textos y problemas de su interpretación,* México, Siglo Veintiuno, 1998.
Monti, C. M., «Mirabilia e geografia nel "Canzoniere": Pomponio Mela e Vibio Sequestre (RVF CXXXV)», *Studi Petrarcheschi,* n.s., VI, 1989, pp. 91-123.
Moreno Castillo, Enrique, «Anotaciones a la silva "Roma antigua y moderna" de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 501-543.
Nider, Valentina, «Modelos iconográficos y espaciales en el *Job* de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 229-249.
Nider, Valentina, «La Fénix», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 161-180.
Olivares, Julián, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo,* Madrid, Siglo XXI, 1995.
Pantaleón de Ribera, Anastasio, *Obra selecta,* ed. Jesús Ponce Cárdenas, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
Parker, Alexander A., «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en Gonzalo Sobejano, (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 44-57.
Pattison, Walter T., *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.

Pavesi, A., «Feste teatrali e politica. Un matrimonio spagnolo per il futuro re d'Inghilterra», en *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo,* ed. M. T. Cattaneo, Bolonia, Cisalpino, 1997, pp. 9-57.
Peire Vidal, *Poesie,* ed. D'A. S. Avalle, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1960, 2 vols.
Pellicer de Salas y Tobar, José, *El Fénix y su historia natural,* Madrid, Imprenta del Reyno, 1630.
Pellicer de Salas y Tobar, José, *Anfiteatro de Felipe el Grande… Contiene los Elogios Que han celebrado la suerte en el Toro, en la Fiesta Agonal de treze de Octubre, deste año de* M.DC.XXX (Madrid, 1631), ed. Marqués de Xerez de los Caballeros, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1890.
Pellicer de Salas y Tobar, José, *Anfiteatro de Felipe el Grande,* ed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, Cieza, Ediciones Conmemorativas «la fonte que mana y corre», 1974.
Petrarca, Francesco, *Canzoniere,* ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004.
Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta,* ed. R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
Petrarca, Francesco, *Canzoniere,* ed. S. Stroppa, introduzione P. Cherchi, Torino, Einaudi, 2011.
Pillet, Alfred, *Bibliographie der Troubadours,* ed. H. Carstens, Miemeyer, Halle, 1933.
Profeti, Maria Garzia, «"Crespa tempestad" / "capón de cabeza": il motivo della chioma», en *Quevedo: la scrittura e il Corpo,* Roma, Bulzoni, 1984, pp. 65-102.
Quevedo, Francisco de, *Epistolario completo,* ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
Quevedo, Francisco de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, vol. 1.
Quevedo, Francisco de, *La constancia y paciencia del santo Job,* en *Obras completas. Obras en prosa,* ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, vol. 1, pp. 1327-1386.
Quevedo, Francisco de, *Obra poética,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, Francisco de, *Poesía varía,* ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo, Francisco de, *Cinco silvas,* ed. María del Carmen Rocha de Sigler, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
Quevedo, Francisco de, *Clío. Musa I, con un apéndice de «Melpómene»,* ed. Alessandro Martinengo, Federica Cappelli, Beatrice Garzelli, Nápoles, Liguori Editore, 2005.
Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa (Erato, Sección primera),* ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011.
Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, Sección segunda),* eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2013.
Rey, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.
Rigaut de Barbezieux, *Le canzoni. Testi e commento,* ed. M. Braccini, Florencia, L. Olschki, 1960.
Rigaut de Berbezilh, *Liriche,* ed. A. Varvaro, Bari, Adriatica Editrice, 1960.
Rodríguez Fernández, L., *El Vesubio en llamas. Un texto napolitano en español sobre la erupción de 1631. Los incendios de la montaña de Soma (Napoles, 1632),* Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2014.

Rojas, Fernando de, *La Celestina,* ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzalluz, Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

Romojano, Rosa, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo,* Barcelona, Anthropos, 1988.

Schwartz, Lía, «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 271-295.

Smith, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literay Theory in The Love-Lyric,* Londres, The Modern Humanities Research Association, 1987.

Tasso, Torquato, *Le Rime,* ed. B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 vols.

Tasso, Torquato, *Gerusalemme Liberata,* ed. F. Tomasi, Milano, Rizzoli-BUR Classici, 2009.

Terry, A., «Quevedo y el concepto metafísico», en Gonzalo Sobejano, (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 58-70.

Van den Broek, R., *The Mith of the Phoenix. According to Classical and Early Christian Traditions,* Leiden, E. J. Brill, 1972.

Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa,* ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.

Villamediana, Conde de, *Poesía,* ed. M. T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.

Villamediana, Conde de, *Las fábulas mitológicas,* ed. Lidia Gutiérrez Arranz, Kassel, Edition Riechenberger, 1999.

Vuolo, Emilio, «Aggiunte e precisazioni al commento del "Mare amoroso"», *Rivista di cultura classica e medievale,* VII, 1965, pp. 1152-1165.

Walters, David Gareth, *Francisco de Quevedo, Love Poet,* Washington-Cardiff, The Catholic University of America Press / University of Wales Press, 1985.

Wardropper, Bruce W., *Poesía elegíaca española,* Salamanca, Anaya, 1967.

Zambon, Francesco, «Sulla fenice del Petrarca», en *Miscellanea di Studio in onore di Vittore Branca. I. Dal Medioevo al Petrarca,* Florencia, Olschki, 1983, pp. 411-425.

Zambon, Francesco, *L'alfabeto simbolico degli animali,* Roma, Carocci, 2003 (trad. esp., *El alfabeto simbólico de los animales,* Madrid, Siruela, 2010).

Zambon, Francesco, «Il bestiario igneo di Giacomo da Lentini», en *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale, Atti del Convegno (Università Autonoma di Barcellona, 16-18, 23-24 ottobre 1997),* ed. Rossend Arqués, Palermo, Centro di Studio filologici e linguistici siciliani, 2000, pp. 137-148.

Política editorial e instrucciones para los autores de *La Perinola*

1. *La Perinola, Revista de Investigación Quevediana* (ISSN: 1138-6363) es una publicación de GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, editada de forma ininterrumpida desde 1997 con una periodicidad anual. Se trata de una revista arbitrada que utiliza el sistema de revisión externa por expertos (*peer-view*) en el conocimiento de Quevedo, su época y su obra y en las metodologías utilizadas en las investigaciones.
2. Los trabajos deben ser originales, no publicados ni considerados en otra revista para su publicación, siendo los autores los únicos responsables de las afirmaciones sostenidas en su artículo. La extensión máxima es de 40.000 caracteres (incluidas notas al pie, bibliografía final y espacios).
3. Los trabajos se enviarán en español, en versión impresa y en soporte informático (en Word para PC o Macintosh), acompañados de un breve resumen en español e inglés (un máximo de 150 palabras cada uno y con el título y palabras clave también en inglés) y adaptados a los criterios de las normas editoriales del GRISO para Perinola publicados en:

   http://www.unav.edu/publicacion/perinola/presentacion-originales

   o en las páginas finales de los volúmenes ya publicados.
4. La redacción de la revista acusará recibo a los autores de los trabajos que le lleguen y se compromete a informar de su aceptación o rechazo en plazo máximo de seis semanas. Primeramente, el comité editorial comprobará que el artículo cumple los criterios de las normas editoriales del GRISO, tiene resúmenes en inglés y español, las palabras clave y que el artículo se adapta a los objetivos de la revista. En tal caso se procederá a la revisión externa.

5. Los manuscritos serán revisados de forma anónima (sistema doble ciego) por dos expertos en el objeto de estudio ajenos al Comité editorial y a la entidad editora. El protocolo utilizado por los revisores externos está publicado en la página web de la revista y los autores tienen acceso a él:

   http://www.unav.edu/publicacion/perinola/presentacion-originales

6. Si no hubiese desacuerdo entre los dos evaluadores externos, *La Perinola* encargaría el dictamen de un tercer miembro evaluador que decidirá sobre la conveniencia de la publicación del trabajo.
7. El comite editorial de la revista *La Perinola* se compromete a comunicar al autor del trabajo la decisión final en tiempo máximo de seis semanas desde la recepción del artículo y adjuntará los protocolos recibidos en el proceso de evaluación, siempre de forma anónima, para que el autor pueda introducir cambios.
8. Los trabajos que deban ser revisados, tanto si se han solicitado modificaciones leves como otras de más importancia, deberán devolverse al comité editorial en el plazo máximo de dos semanas.
9. Los autores de artículos aceptados recibirán las pruebas de imprenta para su corrección por correo electrónico en formato PDF. Deberán devolverlas corregidas a la redacción de la revista por fax o por medio de un correo electrónico indicando las correcciones que desean hacer en un tiempo máximo de una semana.
10. *La Perinola,* dentro de los estándares de calidad de las revistas científicas, cumple con el requisito de incluir una declaración de ética de publicación por parte del autor, el editor de la revista y el comité evaluador. Se rige en este sentido por COPEBest Practice Guidelines para los editores de revistas (http://publicationethics.org/). El texto íntegro de dicha declaración se recoge en:

    http://www.unav.edu/publicacion/perinola/presentacion-originales

11. La secretaría de la revista canalizará todo el proceso. Sus datos son los siguientes:

J. Enrique Duarte
La Perinola. Revista de Investigación quevediana (ISSN: 1138-6363)
Universidad de Navarra. GRISO
Edificio Bibliotecas
31009. Pamplona (Spain)

Normas editoriales del GRISO para La Perinola

Bibliografía citada en notas al pie[1]:

Citar abreviadamente por Apellido del autor, año, y páginas (si fuera necesario: no lo será cuando la referencia sea al trabajo completo y no a páginas específicas de él).

Alonso Hernández, 1976. = Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.
Rodríguez, 1998, p. 294. [si se hace referencia a página(s) concreta(s)].

Cuando un autor tenga dos o más entradas con el mismo año, para evitar la ambigüedad se pondrán al lado de la fecha las letras minúsculas del abecedario: 1981a, 1981b, 1981c… (Tanto en nota, en la forma abreviada, como en la bibliografía final se debe consignar esta fecha con su letra correspondiente).

Ejemplo de nota abreviada:

Pérez, 1981a, pp. 12-14.

Pérez, 1981b. [Si se remite al trabajo entero no se hace la precisión de páginas.]

Pérez, 1981c, pp. 21-23.

Ejemplo de bibliografía:

Pérez, Antonio, *La poesía de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1981a.
Pérez, Antonio, *La crítica literaria del barroco,* Madrid, Visor, 1981b.
Pérez, Antonio, «Puesta en escena barroca», *Criticón,* 23, 1981c, pp. 1-23.

Cita de obras antiguas

Cuando la referencia bibliográfica sea a una obra antigua (antes de 1900), se citará por autor y título en las notas. En la bibliografía se recogerán todos los datos, incluido el editor moderno, si lo hubiere.

Ejemplo de cita:
Quevedo, *El chitón de las tarabillas,* p. 98.

1. Esta norma afecta solo a la bibliografía. Una nota al pie puede incluir cualquier tipo de comentario en la extensión que crea conveniente el editor. Las referencias bibliográficas que se consideren oportunas en las notas al pie se atendrán a este modo de cita pero una nota no tiene porqué consistir únicamente en una referencia bibliográfica, como es obvio.

Ejemplo de entrada bibliográfica:
Quevedo, Francisco de, *El chitón de las tarabillas,* ed. Manuel Urí, Madrid, Castalia, 1998.

En las notas al pie se mencionará el editor moderno o la fecha si en la bibliografía hubiera varias ediciones de la obra, y fuere necesario especificar a cuál de ellas se refiere la nota.

La bibliografía final

Todo lo citado abreviadamente a pie de página —en estudio o notas— tiene que aparecer recogido en la bibliografía final con datos completos en un solo bloque sin distinguir bibliografía primaria y secundaria salvo casos muy excepcionales. Las abreviaturas se colocarán integradas en esta lista, en su lugar, como una entrada bibliográfica normal, desarrollando a continuación los datos completos.

La bibliografía se ordenará alfabéticamente.

todos los elementos separados exclusivamente por comas

Modo de listar la bibliografía citada

Libros: Apellidos, Nombre completo, *Título de la obra en cursiva,* editor (si lo hubiere con nombre completo), lugar (en la lengua de origen de la publicación según figure en el propio libro: *London,* no *Londres*), editorial, año:

Perrot, Albert, *La nueva escuela de París,* ed. Jacome Cossimo, Madrid, Cátedra, 1988.

Artículos: Apellidos, Nombre completo, «Título en redonda (entre comillas angulares)», *Revista o publicación periódica en cursiva* [título o nombre desarrollado, no abreviaturas], número (en caracteres arábigos), año, páginas inicial y final con la abreviatura pp. o p.:

Ancina, Francisco, «La estructura de la poesía del XVII», *Criticón,* 22, 1998, pp. 23-45.

Trabajos en obras colectivas: Apellidos, Nombre completo, «Título en redonda (entre comillas angulares)», partícula «en», *Título del libro colectivo en cursiva,* Editor del libro colectivo (nombre completo y apellido, en este orden), lugar, editorial, año, páginas con abreviatura pp.:

Duarte, Enrique, «El Orfeo y sus esfuerzos», en *Actas del I Congreso sobre autos sacramentales de Calderón,* ed. Juan Manuel Escudero, Madrid, Visor, 1998, pp. 45-87.

Varias entradas de un autor: Cuando un autor tenga más de una entrada se ordenarán por orden cronológico de antiguos a recientes. Si varias coinciden en un mismo año se añadirán las letras a, b, c, etc.:

Arellano, Ignacio, «Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos», *Revista de Literatura,* 86, 1981, pp. 165-79.
Arellano, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984a.
Arellano, Ignacio, *La comedia palatina,* Pamplona, Eunsa, 1984b.
Arellano, Ignacio, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa,* Pamplona, Eunsa, 1987.
Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1995.

Obras literarias de un mismo autor: Se ordenarán por orden alfabético, y si hay varias ediciones de la misma por orden cronológico. El artículo se considera parte del título a efectos de ordenación (*La puente de Mantible,* no *Puente de Mantible, La*).

Calderón de la Barca, Pedro, *Céfalo y Pocris,* ed. A. Navarro, Salamanca, Almar, 1979.
Calderón de la Barca, Pedro, *Céfalo y Pocris,* en *Comedias burlescas del Siglo de Oro,* ed. Ignacio Arellano, Celsa Carmen García Valdés, Carlos Mata y María Carmen Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones,* ed. Juan Manuel Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
Calderón de la Barca, Pedro, *El castillo de Lindabridis,* ed. Victoria Torres, Pamplona, Eunsa, 1987.

Prólogos y estudios introductorios: Si se citan como estudios se tratarán como cualquier artículo, incluyendo entrada específica en la bibliografía.

Fechas de primeras ediciones: La fecha de la primera edición, cuando se quiera indicar, se colocará después de la fecha de la realmente manejada, entre corchetes y sin comas de separación: 1989 [1976]. En el caso de las obras antiguas irá después del título: *El laberinto de la fantasía* [1625], ed. José Pérez, Madrid, Lumen, 1995.

Pies editoriales complejos: Usar la barra con espacios: Pamplona / Kassel, Eunsa / Reichenberger.

Título dentro de título: Dentro de un título (en cursiva) si hay otro título irá entre comillas, todo cursiva: *Teoría y verdad en «La vida es sueño».*

Números romanos y siglas: Los números romanos de páginas en versalitas, como los siglos (xx, xvi, vi-viii). Las siglas de instituciones en mayúsculas (GRISO, LEMSO).

Otros detalles

– El sistema de comillas debe ser el siguiente:
Comillas generales: « »
Comillas dentro de las generales: “ ”
Comillas de sentido, y otras funciones: ‘ ’
Las comas que siguen a las palabras en cursiva serán comas en cursiva, y lo mismo otros signos de puntuación.

– Las indicaciones de números de versos y páginas se harán completas para evitar confusiones: 154-156, 2534-2545, etc., y no 154-6, 154-56, etc.

– Quedan absolutamente desechadas las abreviaturas imprecisas y por tanto inútiles, como las referencias *op. cit., id., ibid., loc. cit.,* y otras. Se eludirán todos los latinismos innecesarios. Las referencias bibliográficas se atendrán a la forma indicada en estas normas.

– No se hará nunca referencia a un número de nota anterior: cualquier cambio en el texto o corrección que elimine alguna nota modifica la numeración e introduce errores. Habrá que usar otras formas de referirse a una nota o comentario precedente o posterior.

– Se modernizarán las grafías de todos los textos citados (pasajes paralelos, definiciones de diccionarios de la época, etc.), salvo los casos en que sea pertinente la no modernización por razones significativas.

– Las referencias de notas en superíndice se colocarán antes de la puntuación baja, y después de las comillas, signos de admiración o interrogación y paréntesis.

Indicaciones y abreviaturas más comunes

p., pp.	página, páginas (no pág., págs.)
ver	no vid. ni «véase»
fol., fols.	folios (no f., ff.). Para indicar recto o vuelto se añadirá r, v, sin espacio ni punto
núm., núms.	número, números (no nº., nos.)
Aut	*Diccionario de autoridades*
DRAE	*Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*
Cov.	*Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias*
vol., vols.,	volumen, volúmenes
ed.	edición (no poner «eds.» aunque haya varios editores: la abreviatura que usamos es «edición» [de N], y no «editor»: *La vida es sueño,* ed. Ruano; *La vida es sueño,* ed. Romero y Wallace…
v., vv.	verso, versos

Bases éticas de publicación de *La Perinola, revista de investigación quevediana*

La publicación de un artículo en el sistema de revisión por pares ciegos (*Double-blind peer reviewed*) es el modelo esencial de publicación de *La Perinola.*

Dentro de los estándares de calidad de las revistas científicas uno de los requisitos consiste en incluir dentro de los criterios generales una declaración de ética de publicación por parte del autor, el editor de la revista y el comité evaluador.

La Perinola se rige en este sentido por COPE-Best Practice Guidelines para los editores de revistas (http://publicationethics.org/)

1. Decisiones de publicación

El editor de *La Perinola* es el responsable último de la decisión de publicación de los artículos enviados.

El editor ha de ceñirse a los criterios de publicación de la revista y a los requerimientos legales relacionados con la infracción del copyright y el plagio.

Fair play

El editor en todo momento del proceso de evaluación tendrá que tener en cuenta únicamente el contenido intelectual de los artículos sin dejar que afecte en sus decisiones aspectos relacionados con la raza, el género, las creencias religiosas, la ciudadanía, el origen étnico o la filosofía política de los autores.

Confidencialidad

El editor y el personal editorial de la revista no podrán divulgar ninguna información acerca de los manuscritos enviados a nadie que no se corresponda con su autor, los revisores, los potenciales revisores y otros encargados del proceso de publicación.

Conflictos de intereses

Los materiales no publicados no podrán ser utilizados en la propia investigación del editor sin expreso consentimiento del autor por escrito.

2. Obligaciones de los revisores

Contribución con las decisiones editoriales

Los revisores asistirán al editor en las decisiones editoriales y colaborarán con el autor para que, de ser necesario, mejore su trabajo.

Puntualidad

Todo evaluador seleccionado que considere que no se encuentra cualificado para revisar el artículo propuesto o que no pueda cumplir con la evaluación en el plazo previsto debe notificarlo al editor.

Confidencialidad

Todo manuscrito recibido por el evaluador debe ser tratado como un documento confidencial. No debe ser mostrado ni discutido con nadie, excepto si es autorizado por el editor.

Estándares de objetividad

Las evaluaciones deben llevarse a cabo con total objetividad. La crítica personal al autor es inapropiada. Los evaluadores deben expresar sus revisiones claramente y aportando argumentos.

Reconocimiento de las fuentes

Cuando sea posible, los evaluadores deberán identificar las publicaciones relevantes que no han sido citadas por los autores. Los evaluadores deberán avisar al editor cualquier similitud sustancial entre el manuscrito y cualquier otra publicación de la que se tenga conocimiento.

Conflicto de intereses

La información privilegiada obtenida en el proceso de revisión debe ser considerada confidencial y no ser utilizada para ventaja personal. Los revisores no podrán evaluar manuscritos que entren en conflicto de intereses por competitividad, colaboración u otras relaciones de conexión con los autores o instituciones vinculados al artículo en cuestión.

3. Obligaciones de los autores

Requisitos de presentación de los artículos

Los autores deberán presentar artículos originales y de rigor científico. El trabajo ha de contener suficientes referencias que permitan a los evaluadores realizar sus réplicas. El fraude manifiesto constituye un comportamiento que atenta contra la ética del procedimiento y resulta inaceptable.

Datos personales

Los autores deberán aportar sus datos de contacto para ser utilizados durante el proceso de evaluación y, en su caso, de publicación del artículo.

Originalidad y plagio

Los autores se comprometen a enviar trabajos originales y si utilizan trabajos o citas de otros deben ser citados apropiadamente, de acuerdo a las normas de citación de la revista.

Publicaciones múltiples o redundantes

Por norma general el autor no podrá publicar artículos que contengan los mismos resultados ya divulgados en otros trabajos. El envío de un mismo manuscrito a más de una revista constituye un comportamiento que atenta contra la ética del procedimiento y resulta inaceptable.

Reconocimiento de las fuentes

Se espera de los autores un apropiado reconocimiento de las fuentes bibliográficas que han hecho posible la elaboración de su trabajo.

Autoría

La autoría se limitará a aquellos que hayan realizado una contribución a la concepción, diseño y ejecución del trabajo. Todos aquellos que hayan contribuido significativamente deben ser listados como co-autores. Cuando corresponda, los otros participantes involucrados en menor medida en el proyecto deberán mencionarse como colaboradores.

El autor se responsabiliza de que los co-autores sean incluidos en el artículo y de que estos hayan dado su aprobación a la versión final del manuscrito.

Conflicto de intereses

Todo autor hará constar en su manuscrito cualquier conflicto de intereses que pueda afectar a la evaluación de su trabajo. Asimismo se mencionarán las fuentes de financiación del proyecto que ha dado lugar al artículo.

Errores fundamentales en trabajos publicados

Cuando un autor descubra un error significante en su trabajo ya publicado, es su obligación comunicar con prontitud este hecho al editor de la revista y cooperar con él en la retirada o corrección del artículo.

LA PERINOLA

REVISTA FUNDADA POR IGNACIO ARELLANO EN 1997
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
PAMPLONA / ESPAÑA
TIRADA: 300 EJEMPLARES
ISSN: 1138-6363