

# MACROTEXTUALIDAD Y EMULACIÓN: LAS EDICIONES CLÁSICAS DE LA POESÍA DE FRANCISCO DE QUEVEDO A LA LUZ DE *LE NOVE MUSE* (1614) DE MARCELLO MACEDONIO

---

Julio Vélez-Sainz  
University of Massachusetts Amherst

---

**D**e varios testimonios de la época se puede colegir que Francisco de Quevedo tuvo durante gran parte de su vida la intención de dividir su obra poética (o al menos parte de ella) de acuerdo con una ordenación en la que los poemas respondían al aliento de cada una de las nueve musas del Parnaso. Como indicara Alfonso Rey, ya en el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán (1633) se hace mención a los versos de nuestro autor como las "Musas" ("Estudio introductorio" 17). Es decir, Quevedo pasa al menos los últimos doce años de su vida (desde la aparición del *Para todos* hasta su muerte en 1645) considerando cómo distribuir su obra poética<sup>1</sup>. Así, para la comprensión de la poesía quevediana debemos tener en cuenta no ya los poemas en sí, sino la disposición y ordenamiento de los mismos. Como indica Luis Sepúlveda en este mismo volumen, no debemos dudar en "atribuirle a las poesías contenidas en el *Parnaso* la condición de macrotexto, es decir, la de un *corpus* planeado por Quevedo, bien en su conjunto, bien en las cuestiones de detalle, como un todo orgánico [. . .] Esta consideración asume un indudable alcance en el plano ecdótico y más aún en el interpretativo" (118). De hecho, la poesía de Francisco de Quevedo representa uno de los casos más fascinantes de ordenación macrotextual de la poesía del Siglo de Oro.

Como es sabido, todas las ediciones de la poesía quevedesca hasta la última de Florencio Janer de 1877 (Rey, "Colección" 257), siguen la ordenación establecida en las póstumas *El Parnasso español* (1648) y *Las tres últimas musas castellanas* (1670), las cuales dividen los poemas a partir de la imagen del Parnaso, monte donde los poetas una vez muertos pasaban a compartir sus obras con Apolo y las nueve Musas<sup>2</sup>. Además, sabemos que, si bien Quevedo tuvo intención de ordenarlas por medio de la imagen de las musas, fueron su amigo Jusepe [o Iosef] Antonio González de Salas y su sobrino Pedro de Aldrete Quevedo y

Villegas quienes llevaron a imprenta (con muy desigual fortuna) los poemas del madrileño. De este modo, debemos tener en cuenta la intervención de ambos editores, aspectos muy discutidos por la crítica. En el presente estudio, planteamos una posible lectura de la disposición de los poemarios clásicos de Quevedo a partir de un triple acercamiento. En primer lugar, efectuamos un análisis de la ordenación de los poemas en cada libro. Además, diseccionamos la *marginalia* que acompaña a ambos libros: las notas, ilustraciones y disertaciones de carácter erudito de la edición de González de Salas y los comentarios que inserta Aldrete en la suya. Finalmente, contrastamos ambas ediciones (sobre todo la de González de Salas) con *Le nove muse* de Marcelo Macedonio (1614), fuente de inspiración para el organigrama general de la poesía quevediana que representan ambos libros.

Comencemos, ¿por qué no?, por el final. Josef Antonio González de Salas, el editor clásico de la obra quevediana que más confianza infunde, declara que don Francisco siempre tuvo en mente la división de su poesía a partir del motivo de las nueve musas del Monte Parnaso: “Concibido habia Nuestro Poeta, el distribuir las Species todas de sus Poessias en Clases diversas, a quien las Nueve Musas diesen sus Nõbres; apropiandose a los Argumentos la profesión, q~ se hubiese destinado a cada una” (f. ¶r-¶v)<sup>3</sup>. La crítica última tiende a concluir que la labor de González de Salas como editor fue bastante ancilar a la del propio Quevedo como editor y que ésta “se centró en aspectos muy puntuales y no tuvo que alterar demasiado la estructura general de la obra planeada por Quevedo” (Cacho Casal 296). De este modo, la disposición de los poemas y la distribución en musas se debe a Quevedo quien debió tener acceso a libros en los que se discutiera las profesiones de las musas, así como su número y procedencia, lo que son materia de discusión erudita al menos desde Hesíodo<sup>4</sup>. Desde la aparición y difusión de un gran número de tratados mitográficos en el Renacimiento y el Barroco europeo, la alegoría del Parnaso y las nueve musas obtuvieron una rica varianza de significados de corte político (entradas reales, celebraciones cortesanas y obras de teatro), estéticas (como las fuentes y jardines renacentistas), musicales (operas, operetas y zarzuelas), así como resonancias de corte astrológico (como en el *Nove muse* de Domenico Gisberti de 1672), esotérico (como *Mistagogus Poeticus or The Muses interpreter* de Alexander Ross de 1648), y literarias, o una combinación de las mismas (el caso más destacable es *Gli furori eroici* de Giordano Bruno). González de Salas declara que el propio Quevedo se sirvió de dos fuentes como inspiración:

Atte[n]cion, que no observaron los Italianos, qua[n]do Marcello Macedonio repartio en las mismas nueve Musas ta[m]bien unas breves Poesias suias, y Pedro Geronymo Gentil Poesias de otros. Admitti io pues el dictamen de Dō Francisco, si bie[n] con mucha mudança, ansì en las Professions, que se applicassen a las Musas; en que los antiguos propios estuvieron mui varios, como en la distribución de las Obras, que en aquellos rasgos primeros, i informes, el delineaba. segu[n] io juzguè por mejor la conveniencia, i el acierto, lo dispuse; pero con pena siempre (i pena es grande, volverlo a la memoria) mendigando olvidos, i aun desprecios tal vez, que fueran suios, para hacer de ellos cuenta; siendo tan copioso el numero, i tan ilustre, que alguna iniquidad nos había usurpado, si no fueron muchas. Contra quien io exclamaré, en tanto que tenga vida, con sentimiento en mi corazón condolido y lastimado. (f. ¶v; cf. Blecua I: 91-92)

González de Salas menciona directamente cuál es el modelo que Quevedo tuvo en mente para la confección de sus “Musas”: la recopilación de Pedro Jerónimo Gentil de poemas ajenos y *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio<sup>5</sup>.

El libro de Macedonio presenta inmediatamente una serie de muy interesantes paralelos con las ediciones clásicas de la poesía de Quevedo. En primer lugar, el tema que dispone los textos en sentido macrotextual es el mismo, las nueve musas del Parnaso (aunque, como veremos, el proyecto de Quevedo difiere mucho del de Macedonio). En segundo lugar, se trata también de una edición póstuma de poemas que hizo un familiar o un amigo: el hermano de Marcello Macedonio, Pietro, en el caso del italiano; el sobrino y el amigo de Quevedo, Aldrete y González de Salas, en el caso de *Las tres últimas musas castellanas* y *El Parnasso español* respectivamente. En tercer lugar, los tres editores destacan que otorgan el libro a un mecenas quien debe juzgar y amparar la poesía del difunto. Además, todos los editores destacan la arquitectura del libro a partir de unas metáforas concretas: un edificio de poemas o un monumento a la memoria del poeta que imita el ideal fúnebre romano: unas “exequias textuales”<sup>6</sup>. En cuarto lugar, todas las ediciones disponen sus poemas a partir de una ordenación macrotextual concreta. Finalmente, todos ilustran los poemas de los difuntos poetas con unas bellas ilustraciones (en las que los editores participaron como “inventores”) de las nueve musas del Parnaso.

Pasemos al libro del italiano. *Le nove muse* es la edición de las obras completas del poeta Marcelo Macedonio. Era un escritor de cultura clásica y amplia erudición. Así, también en 1614 se editarán poemas contenidos en dos de sus musas, Terpsícore y Calíope, en una colección de baladas e idilios en latín: *Ballate, et idillii*. Al igual que en el caso de

Quevedo, la división en musas llegará a perderse posteriormente a partir de la edición de 1651 de *Scielta delle poesie di Marcello Macedonio*. Con respecto a *Le nove muse*, cabe destacar que se publicó en Nápoles en 1614, momento en el que Quevedo se encontraba en la ciudad. En la actualidad se conserva en la British Library en Londres una edición que perteneció al duque de Medina Torres, que podría haber consultado nuestro autor.

*Le nove muse* está dedicado por Pietro Macedonio, hermano de Marcello Macedonio, al Padrone Colendiss, el Cardenal Borghese. En la carta al Cardinale, fechada a 29 marzo de 1610, que inicia el libro se “exprime” la intención del editor:

Mi resta brieuemente di spiegar l'intentione mia sopra la varietà delle compositioni, e de i titoli. E quando io non inclinaua à mutatione di stato, supponendo con gli anni di multiplicar l'opere; & hauendo già posto fondame[n]ti d'alcuna; mi venne in pensiero di distribuirle in noue luoghi, sotto i nomi delle noue Muse, secondo la proprietà de gli antichi Mitologi à quelle assegnati. (3v)

Al igual que González de Salas, Pietro Macedonio presenta los nombres de las musas con una breve recensión crítica sobre las “Profesiones” y la “distribución de las Obras”. Además, destaca la misma incertidumbre de González de Salas y de Pedro de Aldrete a la hora de recopilar las obras de Quevedo puesto que siempre aparecen algunas obras nuevas del difunto autor (por ejemplo, *Las locuras y necedades de Orlando*, texto que se añadió al final de la Musa “Urania” de Aldrete cuando ya estaba el libro en imprenta). Macedonio destaca, al contrario de González de Salas, que los antiguos mitólogos sí tenían más o menos claras las disposiciones y profesiones de las Musas. Para Macedonio la cosa queda así:

Costoro cauno Clio la Gloria, e celebrità dell'anttoni illustri; ad Vrania la notitia delle cose celesti; à Polihymnia la moltitudine, o copia delle canzoni; ad Erato il canto d'amore: á Calliope la bontà della voce: à Terpsicore i versi da ballo; ad Euterpe la soauità dell'armonia; à Melpómene I successi tragici; à Talia la tenerezza del canto pastorale. Hauerei dunque potuto sottoponere alla prima vn poema heroico; alla seconda i componime[n]ti sacri; a lla terza la canzoni, alla quarta i sonetti amorosi; alla quinta diuersi stracci d'ottaue; che la bontà della voce, ond'ella s'intitola, mi par molto corrispondente à questo genere di testura poetica; alla sesta le ballate. Madrigali; alla settima i capitoli della bellezza, che doueuan crescere in competente numero; e si collocauano benissimo sotto la soauità dell'armonia; poiche la stessa bellezza altro non é, che soauità, & armonia [. . .] alla ottaua le tragedie; alla nona, & ultima gli amori

seluaggi, e boscarecci, che si cantano da Teocrito sotto nome d'Idillii, e da Vergilio sotto nome d'ecloghe. (f. 3v)

Para Pietro y Marcelo Macedonio la disposición de los poemas debe ir de acuerdo con cada una de las musas. A la primera, Clío, le corresponde como musa de la Historia celebrar las acciones ilustres por lo que le corresponde un poema épico. Urania se convierte, como Musa de lo sagrado, en recipiente de composiciones de corte devocional. A Polimnia le corresponden canciones orales pues su nombre *πολι-ημνος* refiere directamente a ésta. A Érato se le deben los sonetos de amor. A Calíope también le otorga Marcelo una etimología griega (*καλλι φωνον*), por lo que le quedan las octavas. Además, Macedonio razona que las octavas deben adscribirse a la musa por la belleza que exhiben. A Terpsícore le otorga baladas y madrigales. Quizá la musa con una explicación más complicada sea Euterpe a quien se le asocian composiciones de lo más diverso por su "soauità dell'armonia", lo que hace que recoja igualmente baladas de tipo pastoril o composiciones dramáticas. A Melpómene se le entregan las tragedias puesto que es una musa que aclara los sucesos trágicos. Finalmente, la última musa es Talía, a quien se le acercan composiciones de tono pastoril y de amores al estilo de los *Idilios* de Teócrito y las *Eglogas* de Virgilio. Se puede, de este modo, observar que Pietro Macedonio desarrolla una primera teoría sobre la distribución de las profesiones de las musas y su correspondiente distribución de los poemas.

Pietro Macedonio favorece una división genérica, estrófica y temática con respecto a sus musas. Así, en primer lugar se pueden separar aquellas musas que dependen del medio o género literario escogido. A Polimnia y a Terpsícore les corresponden canciones de tipo oral, a la primera canciones populares y a la segunda baladas y madrigales. A su vez, a Melpómene se le asocia con el teatro puesto que es la musa de las tragedias. Con respecto a la división temática se puede ver que Talía contiene églogas, Clío un poema épico y Urania poemas sacros por lo que también se observa una cierta división de tema<sup>7</sup>. Finalmente, destaca una distribución estrófica en la que Macedonio insiste a lo largo de la introducción. Para él, las estrofas se deben distribuir con respecto a la siguiente ordenación:

Nella terza poche canzoni [Polimnia], e nella quarta poche sonetti [Érato]. Ne quantità maggiore d'ottaue, e di versi da ballo nella quinta [Calíope], e nella sesta I oi nella settima una parte de' capitoli, e nell'ottava l'Adone, che per esser assatto priuo di fauola, non s'arrogia il titolo di tragedia, ma solamente di poema dramatico, o rappresentatiuo [Euterpe]. (f. 4r.)

A Érato le adjudica Pietro Macedonio sonetos amorosos y a Calíope algunas octavas y canciones, igualmente en Euterpe se encuentra una fábula dramática *L'Adone* puesto que la tragedia favorece la representación de un poema representativo y dramático.

Quevedo y el equipo que editó su poesía no parten pues de la nada a la hora de distribuir sus Musas correspondientes y tienen como claro (y reconocido) punto de referencia *Le nove muse* de Marcelo Macedonio. No obstante, Quevedo y Salas establecen una serie de cambios con respecto a la fuente que hace que el proyecto de los Macedonio y los de Quevedo y sus editores difieran profundamente tanto en el sentido macrotextual de los poemarios como en la presentación de poeta y editores dentro del libro.

En primer lugar, como aclara González de Salas, *El Parnasso español* está concebido como un proyecto común de ambos eruditos: "con estas asperezas habemos erigido este ESPAÑOL PARNASO. Que habemos, digo, y al término quita la invidia o la disonancia nuestra antigua y nunca contenciosa amistad, continuada en mutua ansí y benigna correspondencia" (Iv; cf. Blecua I: 92). Si bien Pietro Macedonio observa que la disposición de las musas y la ordenación de los poemas es producto único suyo y habla en singular a la hora de explicar la intención de mencionar las musas "l'intentione mia" o de "mi venne in pensiero", González de Salas, quien es el responsable último de la edición, mantiene que la amistad fue el principal detonante para la edición conjunta<sup>8</sup>.

En segundo lugar (y relacionado con el primer punto), González presenta una justificación para la distribución en musas. De Quevedo se destaca, por encima de todo, la fecundidad y variedad de su ingenio. Así, a lo largo de la introducción se pueden leer frases como "Diverso en este Parnasso, pues, se ha de hallar el genio de nuestro poeta" pues "Mucha es la variedad de argumentos y assumptos en que ejerció su pluma" que manera que "un compuesto se viniese a formar" que se enfrenta a "otro compuesto igual que se le oponga" (Blecua I: 92). Igualmente, se habla de la "fecundidad superior y rara" de Quevedo, así como de su "fecundo ingenio, rico y copioso en la multiplicación de los conceptos", de modo que tan sólo se le puede comparar con Ovidio: "solo hay memoria que le pueda semejar, como los eruditos saben, el perspicuo, blando y opulentísimo poeta Ovidio Nasón. De los demás, todos, ansí griegos como latinos, distantes los rumbos que pudieron seguir" (I: 92). Si de Lope se favorece el "natural" (por ejemplo, en la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán) y de Góngora se destaca el aspecto de *vates* iluminado de su poesía (por ejemplo, en el *Manuscrito Chacón*<sup>9</sup>), de la musa poética de Quevedo se destaca, por encima de todo, su variedad. Quevedo, al igual que Ovidio, resulta

perspicuo y opulentísimo, es decir, su ingenio es tan variado que sólo una distribución múltiple como la de las Musas del Parnaso (que correspondían a todas las ciencias poéticas de la Antigüedad) podría contenerlo.

En tercer lugar, Quevedo y González de Salas cambian la disposición macrotextual del poemario. Si bien Macedonio favorecía una cierta distribución genérica, estrófica y temática del poemario, Quevedo y Salas, a la vez que mantienen algunas de las mismas divisiones, prefieren otras. En cuanto a las divisiones genéricas, temáticas y estróficas, Quevedo y Salas mantienen una cierta división según el género al que pertenezcan las musas. Salas aclara que "a cada una de las propias Musas se atribuyen diversas Species Poeticas; como ia se ha visto, i se irá adelante reconociendo" (306), de modo que admite mantener una división razonada y no arbitraria de las musas y los géneros (especies) poéticos. Pasemos a ver las musas con un poco más de detenimiento.

A la primera musa, Clío, se le atribuyen la posibilidad de cantar poesías heroicas, las cuales se entienden como "elogios, y memorias de príncipes, y varones ilustres" lo que Salas apunta con un poema de Epicuro (f. 1). Clío, de este modo, contiene elogios y elegías, lo que en la disertación que la acompaña (que compuso González de Salas) le lleva a comparar al difunto Quevedo con Píndaro y Aristófanes. Note el lector que *El Parnasso español* comienza con la misma musa que *Le nove muse*, Clío y que ambas comienzan sus cantos con una elegía al campo de poder al que se adscriben<sup>10</sup>. La Clío de Macedonio le dedica un panegírico a la Gloria de la santidad del Papa, mientras que la Clío de Quevedo elogia una estatua de Felipe III en los dos primeros poemas. Resulta interesante observar que tanto Macedonio como Quevedo comienzan sus poemarios con elegías en las que desarrollan una écfrasis de una estatua al Papa o al Rey. Macedonio declara que con el poema acaba de comenzar un palacio, un "palacio cominciato" (3v), a la vez, el panegírico de Macedonio se convierte en Quevedo en dos sonetos a dos estatuas: "O quanta Majestad, o quanto numen" (5) y "Mas de bronce serà que tu figura" (6). Si bien las estatuas de Quevedo destacan en su grandeza, las de Macedonio resultan engañosas en su representación pues declara que dentro del palacio dedicado a la memoria del Papa las estatuas "estatuas no [sono] de marmol más de stucco" (3v). Es decir, dentro del palacio dispuesto a la memoria del Papa se pueden ver los temas del desengaño y del "engaño a los ojos". El tema del desengaño no llegará al poemario de Quevedo hasta el tercer poema, el conocidísimo "Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!", donde también se desarrolla el tópico del "engaño a los ojos":

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,  
 y en Roma misma a Roma no la hallas:  
 cadáver son las que ostentó murallas,  
 y tumba de sí proprio el Aventino. (f. 6; cf. Blecua poema 213)

Salas (o el propio Quevedo) recalca el sentido de desengaño barroco del poema al indicar en el epígrafe que el poema está dedicado a "A Roma sepultada en sus ruinas". De este modo, tanto el poemario de Macedonio como el de Quevedo comienzan con una serie de metáforas de corte arquitectónico en las que se destaca el *tempus fugit* y la función de exequias de los poemarios. El libro se entiende como si de un monumento se tratara. Hay que tener en cuenta que tanto González de Salas (y Pedro de Aldrete) como Pietro Macedonio creen que sus textos son unas exequias textuales a la memoria eterna de sus favorecidos. Salas y Quevedo, no obstante, rompen con la distribución estrófica de la fuente pues combinan diversos géneros poéticos en la Musa Clío. Tras una serie de 24 sonetos, siguen las octavas "Quando glorioso entre Moyses, i Elias" (f. 20), una silva "Esclarecidas señas de Fortuna" (f. 27), un soneto que se separa del resto "Faltar pudo a Scipion Roma opulenta", el "Elogio al Duque de Lerma don Francisco", y una canción pindárica.

La segunda de las musas que destaca Quevedo es Polimnia. En esta musa se produce una de las principales variantes de Quevedo con respecto al original, si bien Macedonio mantenía que Polimnia era la musa de los bailes (aspecto que realizará Terpsícore en *El Parnasso español*), Quevedo cambia su función y hace que cante poesías morales: "Esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar". No nos debe sorprender la inclusión de ésta con un núcleo de poesías morales pues, para el momento, la sátira cumplía una función moral. Recuerda Francisco Cascales con respecto a la poesía satírica que "todo esta poesía es morata, porque en ella no se haze otra cosa que enmendar las costumbres; y, por tanto, el satírico debe saber mucho de la filosofía moral. Ama un dezir proprio y puro, y en las sentencias, la agudeza" (183), también Covarrubias insiste en la conexión al indicar que la sátira es "un género de verso picante, el qual reprehende los vicios, y desórdenes de los hombres" (429b). El escritor clásico escogido para ilustrar el ejemplo es Séneca, lo que se repetirá a lo largo del libro y muestra una cierta intención por parte de Salas de enlazar el proyecto poético del neoestoico Quevedo con el pensamiento del neoestoico hispanorromano. Bajo esta musa se reúnen 110 sonetos morales, más el *Sermón estoico* (en silvas) y la *Epístola satírica y estoica* (en tercetos),

es decir, obras que procuran, ante todo, la enmendación de las costumbres.

La tercera musa en el orden de Quevedo es Melpómene, la cual canta poesías fúnebres, "Esto es, inscripciones, exequias y funerales alabanzas / De personas insignes / La parte suya de acción trágica, que también le pertenece, / Queda remitida a la restitución, de quien hoi la usurpa" (147). Anuncia, de este modo, Salas que la función de Melpómene es bastante pareja a la de Clío aunque se le debe añadir también las poesías trágicas (es decir, el teatro), a la vez que indica que el teatro de Quevedo aparece con el nombre de otras personas quienes "usurpan" la obra del madrileño (quizá se refiera a la hoy perdida *Quien más miente, medra más* [1631] escrita a medias con Antonio Hurtado de Mendoza). Melpómene cuenta con 30 sonetos, dos canciones que, divididas rodean a un madrigal y dos silvas. La *auctoritas* clásica es, como otras ocasiones, Séneca.

La cuarta musa es Érato, la cual es la musa del amor para González de Salas, lo que concuerda con la noción de Pietro Macedonio quien recogió los sonetos amorosos de su hermano Marcelo bajo esta musa. Para Salas, Érato: "Canta poesías amorosas / Esto es, / Celebración de hermosuras / Afectos propios, i comunes de el / Amor i particulares tambien de / Famosos enamorados: / Donde el auctor tiene, con variedad, / La maior parte / Contenido todo en la Primera seccion / De esta Musa" (185). El cambio fundamental en esta musa es la introducción de dos secciones bajo la misma musa, la primera sección que recoge poesías dedicadas a diversas mujeres y el *Canta sola a Lisi*, donde el referente fundamental es, como bien ha señalado Santiago Fernández Mosquera, "lo que en el siglo XVII se consideraba un cancionero petrarquista [. . .] aunque esté alejado del *Canzoniere* [de Petrarca]" (368). La primera sección incluye 50 sonetos, 7 madrigales (divididos en dos grupos iguales), 3 idilios, 3 canciones, un poema en quintillas, otro en redondillas y 12 romances mientras que la segunda contiene 51 sonetos, 1 madrigal y 4 idilios. Así, en la musa IV de *El Parnasso español* se combina el modelo petrarquista de canciones dedicadas a una sola mujer (*Canta sola a Lisi*) con el de inspiración en mujeres varias.

La quinta musa es Terpsícore, quien recoge los poemas cantados: "CANTA POESIAS, QUE SE / CANTAN, I BAILAN. / Esto es, / Letrillas satyricas, burlescas, i / Lyricas; / Xacaras; / I / Bailes de musica interlocución" (303). La Terpsícore de Quevedo mantiene la función de la Polimnia de Macedonio, el baile y el canto. De este modo, Terpsícore contiene 20 letrillas satíricas, 5 burlescas, 3 líricas, 15 jácaras en romance y 10 bailes. Quizá lo más destacable de Terpsícore es que es el ejemplo que mejor ilustra la correspondencia de los grabados de

las Musas que acompañan e "iluminan" los poemas con los géneros poéticos que representan cada una de ellas, así, Terpsícore aparece cantando y bailando. Como indica Salas: "i los que alli a Terpsícore exprimen, bien confirman nuestro concepto. Figurando una Moça elegante, de spiritu alentando, i hermosso, que con la airosa accion de su movimiento, ansi en los pies, con la postura de Baile; como en las manos, ocupadas en tocas un instrumento de cuerdas, significan cuidadosamente medir en un mismo tiempo, a la consonancia de su Cithara los compases de su Voz" (306-07). En la disertación se aclara cuál es la posición de la Terpsícore del grabado que acompaña los poemas (Lámina 1). De este modo, se ven que los grabados de la edición del *Parnasso*, al contrario que los de *Le nove muse*, están dispuestos en relación con los textos que presentan. Si bien los grabados de *Le nove muse* están ideados por un único ilustrador, los grabados del *Parnasso* se deben a un grupo de autores. Felice Paduano, (seguramente un pseudónimo) el ilustrador único de *Le nove muse* no parece tener conexión con los editores sino que resulta ser un dibujante dependiente de la imprenta de Giovanni Ruardo. Por otro lado, tanto el inventor como el dibujante responsables de las ilustraciones del *Parnasso* son Jusepe Antonio González de Salas y Alonso Cano (cada uno de ellos con la marca de "inv." y "del." en los grabados). José Manuel Matilla ha demostrado que estos participaron en la edición de los grabados antes de dárselos a Juan de Noort (Melpómene), a Herman Paneels (Clío, Polimnia, Érato y Talía) y al mismo Cano (Terpsícore) para que los grabara para publicación (quienes aparecen en los grabados con las marcas "es." "sculp." y "exc.") (88)<sup>11</sup>. De este modo, Terpsícore demuestra la autoría múltiple de los grabados que acompañan al *Parnasso* y recalca los distintos momentos de gestación del libro.

La sexta musa es Talía o "Thalia" quien "Canta poesias jocosas, / Que llamó / Burlescas / El auctor / Esto es, / DESCRIPCIONES GRACIOSAS, SVCESSOS / DE DONAIRE, I CENSURAS SATYRICAS / DE CVLPABLES COSTUMBRES; / Cuius stylo es todo templado de / BURLAS, I DE VERAS" (309). Talía recoge 80 sonetos, 4 canciones, 1 madrigal, 2 décimas, 2 composiciones en quintillas, una en redondillas, la disputa burlesca con el Duque de Lerma "La Espera, en que divide bien conpuestas" y "Vuestro Soneto es tan bueno", 101 romances, y una sátira en tercetos. Talía es, con mucho, la musa que mayor número de composiciones contiene y ocupa 241 páginas, muy por encima de las 27 de Melpómene y las 49 de Clío, por ejemplo. La musa Talía del *Parnasso* difiere de nuevo significativamente de la de Macedonio, mientras la función de aquélla era contener composiciones de tono pastoril y de amores, la de Quevedo aparece directamente asociada con la farsa. El mismo juego de cambios y continuidades

aparece en las ilustraciones (Láminas 2 y 3). Si bien Macedonio y Salas coinciden en presentar a Talía con los pechos desnudos, coronada con Mirto y con la máscara de la comedia en la mano izquierda, Salas introduce algunos cambios significativos. Por ejemplo, en el segundo plano desarrolla la conexión de Talía con el teatro al introducir un tablado con una representación de la Tarasca. La musa Talía del grabado de *Le nove muse* sostiene una careta y una barba (que posiblemente representen a galanes y ancianos respectivamente) mientras que la Talía del *Parnasso* aparece sosteniendo una lira invertida, la misma que tapa la cojera de Quevedo en el frontispicio de la obra (Vélez-Sainz, "Quevedo" 268).

Con respecto a las tres musas restantes, Euterpe, Calíope y Urania, las cuales aparecen en *Las tres últimas musas* (1670) edición de Pedro de Aldrete, nos movemos en terrenos más farragosos puesto que junto a poemas que son indudablemente quevedescos recoge otros que no lo son, añade obras de teatro mal atribuidas o, incluso, algunas obras que se reconocen mal situadas dentro del macrotexto como *Las locuras y necedades de Orlando enamorado*. Aunque la mala labor editorial de Aldrete no permite hablar con certeza de la intencionalidad de Quevedo (o del equipo que recogió las musas) a la hora de la disposición de los textos, no creo que debamos dudar que el equipo que recogió las tres últimas musas siguió el deseo de don Francisco. En principio, se debe destacar que Salas anuncia que la separación de las musas responde a razones de índole estilística:

El haber crecido tanto las Poesias de las seis Musas antecedentes, i no parecer capaz un Volumen solo, para juntamente contener a EVTERPE, VRANIA, i CALIOPE, que ahora restan, obligó a que se huviesse de partir su Choro, i con buen acuerdo: pues dividirse así en Dos Partes todo Choro de Musicas Vozes, mui desde sus principios, nos enseña Iulio Pólux, haber sido puesto en constumbre; i ia lo observé io tambien en la Poetica. A estas otras Musas, que despues han de salir, a que escuchen sus Versos, acompañarán otros generos de *Poesias Dramaticas*, que por ser mas legitimas a la Accion de Interlocutores, se separaron de todo estotro Canto, que proprio respecto tiene a la *Musica*, que sus Maestros llaman *Harmonica*, i podran ansimismo, siendo de mucha saçon, i donaire, recrear, i remittir la Mesura, i Grandeça, con que habran cantado antes aquellas tres Musas, a quien proprio es aquel ritmo mas grave. A Ellas pues ahora queda remitido el Auditorio, que hasta aquí ha asistido en este PARNASSO, sino ha juzgado por mal entretenimiento mida su atencion. (666)

Es decir, Salas (o el equipo que editó el *Parnasso*) reconoce que el ritmo de Euterpe, Urania y Calíope es más grave (más alto) que el de

las musas anteriores. Según la concepción poética clásica de los tres estilos *humilis*, *mediocris* y *gravis*, los poemas se dividen con respecto a la temática y al género. De manera muy general, el estilo humilde correspondería a los poemas de amor y estaría representado en las *Églogas* virgilianas, el mediano a los poemas sobre el trabajo y su mayor ejemplo serían las *Geórgicas* y el grave a los poemas sobre batallas y su mayor representante sería la poesía épica (con la *Eneida* también virgiliana como ejemplo)<sup>12</sup>. La división entre estilos se puede observar claramente, entre otras muchas poesías áureas, en la Canción V a la "Flor del Gnido" de Garcilaso, donde empieza el toledano: "Si de mi baja lira" (vv. 1-12) para marcar el tono burlesco de su "baja" composición<sup>13</sup>. Igualmente, Cervantes a la hora de escribir su épica burlesca el *Viaje del Parnaso* también le pide a las musas: "Descerrajad vuestro más rico almario, / y el aliento me dad que el caso pide, / no humilde, no ratero ni ordinario" (Cap. V. vv. 88-93). De este modo, la decisión, posiblemente muy precipitada, de separar las musas en las ediciones clásicas de la poesía de Quevedo queda cubierta con un velo de legitimidad al separar precisamente tres musas que podían representar ritmos graves. Euterpe, la musa de lo pastoril, tenía una función muy original en *Le nove muse* pues podía contener baladas pastoriles y composiciones dramáticas, lo mismo que hace la Euterpe de *Las tres últimas musas*. Por su parte, tanto Calíope como Urania recogen composiciones de muy elevada inspiración. Calíope es la musa de la épica y recoge poemas de corte marcial. Urania contiene poesías de carácter sacro y devocional lo que favorece que se sitúe al final de la serie puesto que su tema es el más grave de todos.

Aparte de los cambios producidos a cada una de la musas hay una serie de elementos nuevos que indican divergencia de intencionalidad entre Macedonio y Salas. En primer lugar, al contrario que la obra de Macedonio, la distribución macrotectual promociona la obra erudita de González de Salas. Así, con respecto a la Musa I, Clío, resulta intrigante que Salas (o Quevedo) decidan separar "Faltar pudo a Scipion Roma opulenta" y "Faltar pudo su patria al grande Ossuna" (f. 12): Ya Crosby apunta que el de Escipión parece una versión anterior del que empieza "Faltar pudo su Patria al grande Ossuna" (*En torno*), aspecto

también estudiado en la biografía de Pablo Jauralde (*Quevedo*). Véamos brevemente ambos poemas:

Faltar pudo a Scipión Roma opulenta,  
mas a Roma Scipión faltar no puedo;  
sea blasón de su envidia que mi escudo,  
que del mundo triunfó, cede a su afrenta.

Si el mérito africano la amedrenta,  
de hazañas y laureles me desnudo;  
muera en destierro en este baño rudo,  
y Roma de mi ultraje esté contenta.

Que no escarmiente alguno en mí quisiera  
viendo la ofensa que me da por pago,  
porque no falte quien servirla quiera.

Nadie llore mi ruina ni mi estrago,  
pues será a mi ceniza, cuando muera,  
epitafio Aníbal, una Cartago.

(f. 30; cf. Blecua poema 234)

Faltor pudo a su patria el grande Osuna,  
pero no a su defensa sus hazañas;  
diéronle muerte y cárcel las Españas,  
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus envidias una a una  
con las propias naciones las extrañas;  
su tumba son de Flandres las campañas,  
y su epitafio la sangirenta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio  
Parténope, y Trinacria al Mongibelo;  
el llano miliar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;  
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio  
murmuran con dolor su desconsuelo.

(f. 12; Blecua poema 223)

La saga de los escipiones (Escipión africano y Escipión hispano) conquistaron Cartago y Numancia. Por su parte, Osuna fue Virrey de Nápoles y Sicilia: Parténope y Trinacria respectivamente. Al igualar el comienzo de los poemas, resulta obvio que nuestro autor trata de establecer una conexión entre ambos sujetos históricos, pero hay algo más. González de Salas no parece haber separado el poema de Escipión y el de Osuna únicamente con el propósito de resaltar el paralelo entre uno y otro, de este modo, al insistir en los paralelos, Salas destaca:

A este soneto dio el argumento y mucha parte de su locución la ilustre epístola LXXXVI de nuestro Lucio Séneca, escrita a Lucilio desde la misma casa del campo de Publio Cornelio Scipión, junto a Linterno, ciudad de Campania. De ella, famosa con el destierro de este gran varón, de su casería, de su ara y de su sepulcro, dispueto y dignamente en mi ilustración latina a la *Geografía* de nuestro español Pomponio Mela, no en la castellana. La memoria, pues, de la queja de Scipión aquí contenida, me advirtió de haber careado con ella nuestro poeta la de otro valeroso capitán, en todo bien semejante. Quien cotejare con éste el soneto 13, arriba referido, A la inmortal memoria de don Pedro Girón, Duque de Osuna, sentirá luego la consonancia y a ambos ejemplos dos sensibles de las patrias ingratas. (431n)

De este modo, la separación entre un poema y otro le sirve a Salas para establecer un aparte de carácter erudito con el fin de destacar una

obra suya: la ilustración en latín a la *Geografía* de Pomponio Mela. De este modo, algunos de los cambios que efectúa Salas con respecto al modelo tiene como fin promocionar su propia obra.

En segundo lugar, como ya hemos observado Salas efectúa una serie de cambios iconográficos de importancia con respecto al modelo. A Clío le corresponde la Gloria y la Antigüedad clásica, por lo que Pietro incluye un poema heroico (que imita, por lo tanto, la función histórica de los modelos clásicos). Asimismo, Pietro recalca la relación con la épica y con los poemas clásicos en el grabado que acompaña a la musa Clío de *Le nove muse* (Lámina 4). En este grabado, basado con toda seguridad en la *Iconografía* de Cesare Ripa se puede ver cómo Clío aparece adelantando el pie izquierdo, coronada de laurel, y sosteniendo con la mano derecha la trompeta de la fama que funciona como bordón para la bandera y el escudo de la casa Borghese que aparece simbolizada por los atributos comunes de la casa: la mitra y las llaves de San Pedro papales, el águila imperial y el grifo. En la mano izquierda, Clío mantiene la obra de Tucídides que le sirve de inspiración. En la base del grabado aparece el "inventor" con un pseudónimo "Felice Paduano". Por su parte, Jusepe Antonio González de Salas juega más con la imagen de Clío, pues, aunque parte de la *Iconología* de Cesare Ripa, modifica sus fuentes de manera bastante creativa (Lámina 5). Si bien coincide con Ripa y con Macedonio en destacar la corona de Laurel de Clío y en adelantar el pie izquierdo sobre el derecho, el grabado de Clío de González de Salas es muy original. En lugar de presentar a Clío de pie, la sitúa recostada en la base de una haya. La trompeta de la fama de la mano derecha de la musa de Macedonio aparece en el suelo a los pies de la de Quevedo, además, la sustituye por una pluma encendida que abarca el centro de la perspectiva del grabado y que apunta al fondo del grabado (en las ilustraciones el libro de Macedonio faltan los dobles fondos típicos de *El Parnasso español* y *Las tres últimas musas*) y que señala una doble colina. Al grabado de Clío se le añade un lema latino y una explicación en castellano (al igual que al resto de las seis musas de *El Parnasso español* y las tres de *Las tres últimas musas*) lo que subraya el carácter de emblema de la obra.

En tercer lugar, Salas (de manera muy original) introduce transiciones entre una y otra musa de manera que se enfatiza el aspecto coral de la composición. Por ejemplo, en el caso de Clío se introducen estos versos:

Ansi cantaba Clío  
 al son de la trompeta de la Fama  
 i, el numen, que la inflama  
 suspenso aquí; desacordado, i frio,  
 cesso, i entre las flores  
 los vientos quiso oír murmuradores. (44)

Muy posiblemente esté Salas refiriéndose al grabado y poema de Clío que presenta la sección puesto que tanto en el grabado como en el poema se resalta la pluma de Clío. En el grabado la pluma ocupa el centro de la composición, lo que, además, se destaca con un halo alrededor de ésta. Además, en el poema se identifica la Pluma con el "Plectro" del numen que la inflamaba. Tanto el grabado como los versos que lo acompañan o los versos transicionales recalcan el carácter de *enthousiasmos* poético de las musas. Clío se inflama por un numen que le dicta los versos que debe decir. Quevedo/Salas sigue la doctrina de Rafael quien en su *Parnaso* (Stanza della Segnatura, Vaticano) mantiene que los poetas y los pintores trabajan por medio del sistema abductivo del *numine afflatur* o inspiración divina (Watson 124). Cuando la musa acaba la canción, queda el numen deshinchado. Con respecto a Polimnia se indica que

Aquí Polymnia, en tanto  
 Que la Stoica attenta imprime  
 En laminas quiso el Canto;  
 Pero esta fue su clausula postrera:  
*De el Coraçon en la inmortal Esphera;*  
*No en bronce, o marmol, que el cincel anime;*  
*Mortales, imprimid mi Voz severa.* (146)

Salas mantiene que la musa Polimnia canta poemas que se deben cincelar y escribir en láminas. La disposición gráfica de las letras así lo sugiere pues pasa de la versal a la cursiva. También podría estar aquí Salas reflejando el grabado que introduce los poemas morales de Quevedo. Como en el resto de los grabados la imagen presenta un plano doble (Lámina 6). En el primer plano, Polimnia, sigue con la vista la representación de un discurso (moral) cuya actuación se representa en segundo plano. Con la mano izquierda la musa marca los movimientos, los "números" del discurso del sabio, es decir, con el dedo la musa "imprime" el canto moral del discurso. No obstante, el canto de Polimnia que cierra los poemas morales de Quevedo destaca la utilidad y la función pública de la poesía moral, la moralidad ha de imprimirse no ya en el bronce o en el mármol sino en el globo, la "inmortal esfera". La transición clave de todas las musas es la de Talía,

pues en esta aparece la siguiente musa, Euterpe, quien le indica que debe parar su canto<sup>14</sup>:

Ia aquí, dandola de el codo,  
La dixo EVTERPE mui fria,  
Señora Doña THALIA,  
Piensa cantarselo todo?  
Ella dexò su Cancion,  
I en chança volvio a su queja:  
Ia hechè la pulga en la oreja,  
Haga agora operacion. (f. 666)

Como viéramos con las otras musas, en las transiciones se destaca el aspecto polifónico y coral de las composiciones, las musas luchan por “cantar” los poemas de Quevedo. Además, destaca el tono jocoso con que se tratan una y otra musa: “dandola de el codo”, “Piensa cantarselo todo?”, “en chança”, “hechè la pulga en la oreja”. La jocosidad de ambas corresponden con el estilo desenfadado “bajo”, que les correspondería a una y otra musa según el patrón “musal” de los estilos de la poética clásica. Talía y Euterpe son tradicionalmente musas de lo agradable. Como indico en *El Parnaso español*, Ausonio mantiene que Euterpe tiene dulces flautas pastoriles, Cesare Ripa y Ross la adscriben a lo agradable y en la edición de Aldrete se mantendría que es símbolo de la pasión suave amorosa; por otro lado, Talía siempre queda puesta en relación con lo festivo desde Ausonio aunque se le suela adscribir desde la mitología de Ripa (que influye directamente en *Le nove muse* y *El Parnasso español*) a la farsa y al teatro y Góngora destacaría en el *Polifemo* que es culta, aunque bucólica (41). Lo burlesco y pastoril se entretajan en estas musas de manera que indican el estilo humilde que les corresponde. De este modo, la posición de ambas musas (una al final de las musas del *Parnasso*, la otra al principio de *Las tres musas*) apunta una gradación en la disposición macrotextual del final del *Parnasso* y el principio de *Las tres musas* de Quevedo que iría del *humilis stilus* de Talía y Euterpe al ritmo más grave de Calíope y de Urania (musas de la épica y de lo sacro respectivamente).

En resumen, las ediciones clásicas de la poesía de Quevedo parten de un libro que se publicaría 34 y 56 años antes respectivamente: *Le nove muse* de Marcello Macedonio. La fuente de inspiración, que Quevedo podría haber consultado en sus años italianos, es clara y la emulación se realiza sin “peros” ni ambages. Quevedo, Salas, Aldrete y el resto de las personas que llevaron a cabo las ediciones (los editores, los libreros e incluso los diseñadores) parten de la concepción en la que Macedonio dio a disponer sus poesías, unos poemas divididos en musas con grabados que los acompañan y a los que las musas otorgan

sentido estrófico, genérico y temático. No obstante, se procura superar el modelo al disponer las musas con una serie de cambios de carácter temático, poético e incluso iconográfico que recalcan la posición de los poetas y los editores. Como conclusión, cabe destacar que la última manera en que se supera el modelo es por medio de la disposición misma de las musas. Si las musas de Macedonio correspondían a estilos, géneros y temas, Quevedo/Salas juega con esta referencia para indicar que la disposición macrotextual de las ediciones clásicas de Quevedo buscan pasar de un estilo más grave (Clío y la Historia, Polimnia y lo Moral) a un estilo medio (Melpómene y lo fúnebre, Érato y lo amoroso), a uno bajo (Terpsícore y lo bailable, Talía y lo satírico), y de aquí a uno medio (Éuterpe y lo bucólico) y de vuelta al más alto (Calíope y la épica, Urania y lo sacro). Este apunte indicaría que la colección clásica de poemas de Quevedo, conformado por *El Parnasso español* y *Las tres musas*, tiene una distribución macrotextual en la cual se procura distinguir a Quevedo como un poeta cuyo variado ingenio abarca todos los estilos posibles de la poesía del momento. La distribución "musal" favorece que el lector de poesía del momento observe una cierta disposición ascendente y descendente de los poemas de Quevedo dentro de la escalera de estilos disponible para un hombre de letras de la época. Fuera quien fuera la cabeza pensante (Quevedo, González de Salas), los poemas de Quevedo están dispuestos de manera que imitan la distribución macrotextual de un modelo italiano anterior, *Le nove muse* de Marcello Macedonio, pero yendo mucho más allá puesto que procuran demostrar que la coronación de Quevedo dentro del Parnaso de las Letras del imperio español responde a su manejo de los más variados estilos. De manera metafórica se puede ver que los poemas de estilo grave que comienzan y acaban los poemarios reflejan las cumbres, los de estilo medio la meseta y los del bajo el valle de las dos cumbres del Parnaso español quevedesco.

### Notas

<sup>1</sup>Un gran número de estudiosos se ha centrado en las primeras ediciones clásicas de la poesía quevediana. Se puede dividir la crítica en varios grupos. En primer lugar, estarían aquéllos que intentan desvelar la relación entre Quevedo y González de Salas: destacan en este grupo José Manuel Bleuca en su edición (I, xi-xxxviii); Luis Sepúlveda ("A vueltas" y el trabajo que se edita en este volumen), Pablo Jauralde Pou (211-31) y Rodrigo Cacho Casal (245-300). Por otro lado, destacan aquéllos que intentan restituir la ecdótica quevedesca a la senda inaugurada por la edición de González de Salas (agrupar los poemas de acuerdo con las musas). El primero fue James Crosby, quien hace esta distribución en su edición de la obra de Quevedo e insiste en ella en algún artículo posterior ("Huella" 111-23). Alfonso Rey quien trabajó

los poemas que se agrupan bajo la musa Polimnia, Santiago Fernández Mosquera quien estudia el *Canta sola a Lisi* (segunda sección de la musa Érato) en comparación y contraste con los cancioneros petrarquistas del seiscientos; también Ignacio Arellano y Victoriano Roncero editaron la musa Clío. En tercer lugar, destacan aquellos críticos que apuntan soluciones ecdóticas a poemas concretos quevedescos, por ejemplo, Fernando Plata Parga (23-29), Lía Schwartz e Ignacio Arellano (Introducción lxxii-iv) y, de nuevo, Alfonso Rey ("Colección" 257-77; "Criterios" 131-39; "Soneto" 331-56; "Variantes" 309-44).

<sup>2</sup>En mis estudios me refiero a la edición de Quevedo/Salas como *El Parnasso español*, en contra de la transcripción más común *El Parnaso español* (sin eses geminadas). Cabe destacar que en la época se hacía distinción entre "Parnasso" y "Parnaso". En las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* Fernando de Herrera aclara que "Los griegos lo escriven con doblada s, los latinos una vez con doblada , otra con simple, porque no doblavan los antiguos las consonantes" (435). Un hombre con la erudición clásica de Quevedo, que se jacta de traducir y "mejorar" a *Anacreón* en repetidas ocasiones (*España defendida* 164; cf. Jauralde 936), que traduce a *Epicteto* y al *pseudo-Phocilides* y que demuestra tanto interés en el motivo parnasiano, no puede ignorar la diferencia. La mejor edición de la traducción de Anacreonte es la de Blecua IV volumen (239-344).

<sup>3</sup>Cito de la edición *princeps* de *El Parnasso español* que se encuentra en la biblioteca de la Real Academia Española (signatura 12-IV-38, HOL.). El lector que tenga a su disposición la edición canónica de Blecua encontrará en su *Obra poética* de Quevedo una transcripción modernizada de la introducción de González de Salas (I: 91-92). Agradezco al siempre amable personal de la RAE su disponibilidad para la consulta del original en verano de 2006.

<sup>4</sup>El lector que tenga interés en la evolución del motivo mitológico del Parnaso, de Apolo y de las Musas así como de la evolución de sus resonancias políticas, estéticas, sociales, musicales, astrológicas y esotéricas puede consultar la introducción y el primer capítulo de mi *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro* en el que trazo la evolución del motivo desde Pausanias al Siglo de Oro.

<sup>5</sup>Consultamos el libro de Marcelo Macedonio a partir de la edición *princeps* del texto que se encuentra en la Houghton Library de la Universidad de Harvard (signatura Typ 625.14.546). El título completo es como sigue: "LE / NOVE MUSE / DI MARCELLO MACEDO / NIO / Raccolte e date alla stampa / de Pietro Macedonio / suo Fratello // ALL' ILL.mo ET REV.mo SIG.re / IL SIG.r CARDINA / LE / BORGHESE // In Napoli: Ad istanza di Gio Ruardo all' insegna del CompaSso. 1614". Agradecemos al personal de la Biblioteca su atenta y gentil disposición.

<sup>6</sup>Defino el término con más detenimiento en *El Parnaso español* (63-64).

<sup>7</sup>Cabe destacar que *Las tres últimas musas del Parnaso* de Pedro de Aldrete tiene exactamente la misma división temática que estas tres de Marcelo Macedonio. Si bien Macedonio recogía la división entre églogas, épica y poemas sacros desde Talía, Clío y Urania respectivamente, Aldrete utiliza a Euterpe, Calíope y Urania para la misma división entre poemas pastoriles, épicos y sacros.

<sup>8</sup>Esta amistad ha quedado desacreditada en los últimos tiempos. Como bien recuerda Rodrigo Cacho Casal el único testimonio del momento que tenemos para creer que ambos eruditos eran amigos lo da el propio González de Salas en sus comentarios. Por el contrario, Salas no aparece en la correspondencia de Quevedo, ni Pablo de Tarsia lo menciona en su temprana biografía del escritor. Coincido hasta cierto punto con la opinión de Cacho Casal, sobre todo, en cuanto nos permite ahondar en los intereses particulares de Salas en la edición de la obra.

<sup>9</sup>Sobre la autorrepresentación del "natural" del Lope se pueden consultar los trabajos de Antonio Carreño y Antonio Sánchez-Jiménez en la bibliografía, sobre el de *vates* de Góngora, véase mi *El Parnaso español* (91).

<sup>10</sup>Sobre la espinosa relación de Quevedo con los círculos de poder del momento se debe consultar el nuevo y fascinante libro de Carlos Gutiérrez mencionado en la bibliografía.

<sup>11</sup>"Inv" es la contracción de *invenit* (inventor), "del." de *delineavit* (diseñador) "sculp." de *sculpebat* (esculpidor) y es. y exc. de *excudit* (editor). Sobre la autoría y confección de los grabados que acompañan e ilustran *El Parnaso español* también puede el curioso lector consultar mi "Quevedo". Si el trabajo de Matilla se centra en la obra de Cano como grabador, el mío consiste más bien en un análisis semiótico de los grabados.

<sup>12</sup>La insistencia en identificar cada uno de los estilos con una obra de Virgilio llevó a la creación de reglas mnemotécnicas como la *rota Virgilio* o rueda de Virgilio que aprendían los estudiantes de retórica. en Por ejemplo, Juan de Garlandia recoge en su *Poetria* que: "Item notandum quod in rota Vergilii quam pre manibus habemus ordinantur tres columpne in circuitu et per multas circumferentias ordinantur tres stili. In prima columpna continentur, similitudines et nomina rerum ad humilem stilum pertinencium; in secunda ad mediocrem; in tertia ad gravem" [Nótese que en la rueda de Virgilio tenemos tres columnas ordenadas en círculo y en muchas circunferencias ordenados los tres estilos. En la primera columna se encuentran los símiles y los nombres de las cosas de pertenencia al estilo humilde, en la segunda el mediocre y en la tercera el grave] (900).

<sup>13</sup>El tema de la canción es pedirle a Violante Sanseverino que libere a Mario Galeoto de su hechizo venéreo (con todas las consecuencias que este término tiene en el momento), lo que favorece que el canto deba ser modulado en bajo estilo.

<sup>14</sup>Reproducimos a continuación los textos de las demás musas. De Melpómene se menciona que: "Con funesta harmonia / Era ansi de Melpomene el lamento, / Quando, desacordado el instrumento, / Al viento vago, i a un cypres le fia: / El suspenso, i sú voz suspensa, en tanto / Que al excelso Cothurno acuerda el Canto" (177). De Érato explica que: "Cansada ERATO ia de arder gemidos, / I de Cantar suspiros, i dolores, / Qual nunca tiernos mas fueron oidos, / Templar quiso al desden tantos rigores: / Amad, Amad, Amad, correspondidos, / Dixo, si sois discretos Amadores; / I que el desprecio no vengare necio, / La Edad le vengara de aquel desprecio" (299). De Terpsícore se dice que: "Suspende quiso su Canto / Terpsícore aquí, depuesto / Su Instrumento, porque tanto / Peligra en ser, como el Llanto / Ansi el Deleite molesto" (397).

## Obras citadas

- Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero. *La musa Clío del Parnaso español de Quevedo*. Pamplona: EUNSA, 2001.
- Ausonio [D. Magnus Ausonius]. *The Epistles/Epistolarum*. Trad. Hugh G. Evelyn White. 2 vols. Londres: William Heinemann, 1931.
- Cacho Casal, Rodrigo. "González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)." *Annali dell'Istituto Universatario Orientale. Sezione Romanza* 43.2 (2001): 245-300.
- Cascales, Francisco. *Tablas Poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Carreño, Antonio. "Estudio preliminar". *Rimas humanas y otros versos*. Por Lope de Vega. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998. 9-22.
- \_\_\_\_\_. "Los mitos del yo lírico: *Rimas* (1609) de Lope de Vega". *Edad de Oro* 14 (1995): 55-72.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana*. Ed. Salamanca: Anaya, 1986.
- Cervantés, Miguel de. *Viage del Parnaso. Poesías varias*. Ed. Elias Rivers. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Crosby, James O. *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid: Castalia, 1967.
- \_\_\_\_\_. "La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete" Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos. 2 vols. Madrid: Castalia, 1966. I:111-23.
- Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2001.
- Gisberti, Domenico. *Nove muse*. Mónaco: G. Jaecklino, 1672.
- Fernández Mosquera, Santiago. "El cancionero. Una estructura dispositiva para la lírica amorosa del Siglo de Oro." *Bulletin Hispanique* 97.2 (1995): 465-92.
- \_\_\_\_\_. "La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectiva de futura." *La Perinola* 4 (2000): 107-25.
- \_\_\_\_\_. *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*. Madrid: Gredos, 1999.
- [Garlandia, Juan de] "*Poetria magistri Johannis anglici de arte prosaica métrica et rítmica*". Ed. Giovanni Mari. *Romanische Forschungen* 13.3 (1902): 883-965.
- Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Alexander A. Parker. Madrid: Cátedra, 1983.
- Gutiérrez, Carlos. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue UP, 2005.
- Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1998.
- Matilla, José Manuel. "Alonso de Cano y el Grabado." *Alonso Cano: dibujos: exposición 2 de abril, 24 de junio del 2001*. Eds. José Manuel Matilla, Zahira Veliz y Maira Herrero. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001. 75-95.
- Quevedo, Francisco de. *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido*. Ed. Joseph Antonio González de Salas. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648.

- \_\_\_\_\_. *Epicteto y Phocilides en español con consonantes. Con el origen de los estoicos, y su defensa contra Plutarco, y la defensa de Epicuro, contra la comun opinion.* Barcelona, S. y I. Matevad, 1635.
- \_\_\_\_\_. *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos.* Ed. R Selden Rose. Madrid: s. ed. 1916.
- \_\_\_\_\_. *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español.* Ed. Pedro Aldrete Quevedo. (Madrid: Imprenta Real 1670). Ed. Facsímil. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago. Madrid: EDAF, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Obra. Poesías.* Ed. Florencio Janer. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1877.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética.* Ed. José Manuel Blecua. 4 vols. Madrid: Castalia, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas.* Ed. Luis Astrana Marín. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1945.
- \_\_\_\_\_. "Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando". *Poesía original completa.* Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1999. 1219-71.
- \_\_\_\_\_. *Poesía varia.* Ed. James Crosby. Madrid: Cátedra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Poesía original completa.* Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1999.
- Rey, Alfonso. "Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo." *Edad de Oro* 13 (1994): 131-39.
- \_\_\_\_\_. "El soneto de Quevedo '¡Oh, Fallezcan los blancos, los postreros' y su edición por parte de González de Salas, con una reflexión acerca de la enmienda de textos" *Boletín de la Real Academia Española* 84.29 (2004): 331-56.
- \_\_\_\_\_. "Estudio introductorio." *Poesía moral ("Polimnia")* por Francisco de Quevedo. Madrid: Támesis, 1999.
- \_\_\_\_\_. "La colección de Silvas de Quevedo: Propuesta de inventario." *MLN* 121 (2006): 257-77.
- \_\_\_\_\_. "Las variantes de autor en la obra de Quevedo." *La Perinola* 4 (2000): 309-44.
- Ross, Alexander. *Mistagogus Poeticus or The Muses interpreter.* Londres: s. ed., 1648.
- Sánchez-Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio.* Londres: Támesis, 2006.
- Sepúlveda, Jesús. "A vueltas con González de Salas", "Memoria de la palabra": *Actas del VI Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002.* 2 vols. Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2004., Vol. II. 1653-1668.
- Vélez-Sainz, Julio. *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro.* Madrid: Visor Libros, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Francisco de Quevedo.* Madrid: Eneida, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Quevedo Resting on His Laurels: A (Topo)graphical Topos in *El Parnaso español*". *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age.* Ed. Frederick de Armas. Lewistown (PA): Bucknell UP, 2005. 257-78.

---

Watson, Paul F. "To Paint Poetry: Raphael on Parnassus". *Renaissance Rereadings: Intertext and Context*. Eds. Maryanne Cline Horowitz, Anne J. Cruz and Wendy Furman. Chicago: U of Illinois P, 1988. 113-41.

## Láminas

Lámina 1: La musa Terpsícore, *El Parnasso Español* (1648)



Lámina 2: La musa Talía, *Le nove muse* (1614)



Lámina 3: La musa Talía, *El Parnasso Español* (1648)Lámina 4: La musa Clío, *Le nove muse* (1614)

Lámina 5: La musa Clío, *El Parnasso Español* (1648)



Lámina 6: La musa Polimnia, *El Parnasso Español* (1648)

