La «erudición ingeniosa» de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidad de Vigo

«Consuelo grande es este, para los que, con tan diferente caudal, corremos también en el estadio de las letras» (González de Salas).

A Alfonso Rey, que fatigó estos preliminares con nosotros tantas veces.

Los preliminares escritos por González de Salas a *El Parnaso español* (1648) constituyen una buena muestra de la formación erudita en el siglo XVII. El propósito de sus palabras es el encarecimiento de la obra quevediana: el resultado, un compendio razonable de las distintas erudiciones que concurren en la poesía de Quevedo. Fuera de estos textos proemiales, la obra de González de Salas encarna, como pocos, la erudición del seiscientos español; su comentario a la *Poética* aristotélica[1], su edición del *Satiricón* de Petronio[2] o los comentarios a la sazón de su traducción del *Compendio geographico i historico del orbe antiguo* de Pomponio Mela[3] comprenden en alto grado la recepción de la literatura griega y latina en la literatura española del siglo XVII. Por ello, los *praeludia* a la poesía de Quevedo proporcionan al estudioso moderno

[1] González de Salas, *Ilustración al libro de «Poética»*. Citaré más adelante por esta edición (ejemplar con signatura RSE 305 de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela).

[2] Petronii Arbitri, *Satiricon, extrema editio ex Museo D. Josephi Antoni Gonsali de Salas*, 1629. Citaré más adelante por esta edición [ejemplar con signatura 14455 de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela].

[3] La obra, publicada en 1644, lleva censura escrita el 25 de octubre de 1643 del propio Quevedo y a ella hace referencia González de Salas en el epígrafe del soneto «Faltar pudo a Escipión Roma opulenta». Ver Jauralde, 1999, p. 831.

una buena fuente para el análisis de los libros, los autores, los temas que formaban parte de lo que en esa época se conocía por erudición[4].

En González de Salas el término de erudición se identifica con la cultura emanada casi en exclusiva de la tradición grecolatina: siempre que puede (y cuando no puede también, a base de forzar la semejanza) establece vínculos poderosos e irrefutables entre la poesía quevediana y la literatura clásica. Se advierte en este propósito un implícito descrédito del influjo popular o una tácita negación de la estirpe no culta en la poesía quevediana. En las musas que proclaman una indudable deuda con el ámbito culto de la tradición (poesía encomiástica, moral o fúnebre) los preliminares de Salas buscan la fuente erudita del modelo, pero lo más importante se marca en aquellos apartados en los que la inmediata afinidad genérica parece hallarse más en la poesía popular (bailes, jácaras, letrillas) que propiamente en la poesía culta. Incluso en estos apartados, González de Salas esfuerza su erudición para encontrar el eslabón que conecte a Quevedo con la poesía grecolatina. A este propósito convienen las expresiones en que González de Salas hace mención de la palabra *erudición:* la más significativa es aquella de las indicaciones que anteceden la musa Thalía:

> Designio fue muy pretendido de nuestro poeta el cumplir con atenta observancia la varia obligación que propria es a la diversidad de los estilos, procurando enriquecer a cada uno en su carácter con frases nuevas y modos elegantes del hablar, ya de la invención propria, ya traídos con la imitación de las lenguas eruditas[5].

González de Salas da a entender con estas palabras una asociación entre literatura grecolatina y erudición, o más bien una identificación entre ambos extremos. Semejante vínculo se muestra en el prólogo al *Sermón estoico* y a la *Epístola censoria* donde se especifica esta dimensión: es, proclama Salas, «destreza estimable del ingenio y de la doctrina el traer, digo, a los idiomas vulgares ilustres copias y traslados de los originales de las dos eruditas lenguas, griega y latina»[6]. En la disertación previa a la sección

[4] Schwartz, 1993, p. 305, juzga a González de Salas como el «lector ideal» de la época, de cuya idoneidad como filólogo poseemos pruebas indudables. A González de Salas le convienen así los dos sentidos (*lato senso* y *stricto senso*) que los principales diccionarios latinos (el *Lexicon* de Forcellini, el *Thesaurus linguae latine*) otorgan a la palabra *eruditio:* en sentido amplio, como un *actus erudiendi, institutio,* como un acto de instruir, de educar; y, en un sentido estricto, como la *ipsa doctrina, quae eruditione acquiritur,* como el propio conocimiento o doctrina adquiridos a través de la instrucción.

[5] *PO,* p. 135. Emplearé la edición de *PO,* (*Poesía original completa,* 1967) para las citas de estos preliminares.

[6] *PO,* p. 105.

Canta sola a Lisi se emplea con idéntica acepción. Después de señalar la imitación del *Canzoniere* petrarquista, Salas se remonta a la antigüedad clásica para aseverar:

> La griega es, sin duda, que, como anteriormente erudita a todas, las que podemos traer a la memoria por sus escritos, siempre la debemos reputar por archivo fecundo, de donde se inquiera el origen y primera forma de tales elegancias[7].

Para adornar el preámbulo de las letrillas, Salas vuelve sobre los mismos pasos, de camino hacia la literatura clásica; en este caso con la expresión «erudición antigua», que parece sonar a pleonasmo:

> Ya, pues, que habemos hecho manifiesto presidir propriamente esta Musa a la parte que le habemos dedicado, viene a ser conveniente el dar alguna noticia de esa misma parte, ya ansí para ilustración suya que preceda a su lección, ya también para adornarla algo, si fuese posible, de erudición antigua y retirada[8].

Así se advierte, aunque con menos luz, en los preliminares a la musa Clío, en los que Salas concibe la empresa quevediana de imitar el esquema de la canción pindárica como nacida del «aliento erudito» del poeta:

> El primero fue, pues, Señor, nuestro poeta, según yo he podido averiguarlo, el que, con aliento erudito, emprendió traer a los números españoles la ternaria estructura de los poetas líricos griegos[9].

Averiguar la procedencia y el origen de algunas manifestaciones poéticas es un sesgo que, derivado del anterior, adquiere el término *erudición*, como ocurre en buena parte de las ilustraciones de la musa Terpshícore, denominadas por Salas —en forma de litotes— «no inerudita disertación»:

> *Germania* la llaman también sus profesores, teniendo uno y otro nombre bárbaro origen, como era fuerza, que no de otra suerte lo fuesen sus inventores, aunque a mí me agradan poco lo que les fingen nuestros eruditos[10].

O más adelante cuando el propio Salas se niega a sí mismo conocimientos sobre el subgénero de las *jácaras:* «muchas hay otras, de las que se han recogido aquí, que o no se han alcanzado, ha-

[7] *PO,* p. 118.
[8] *PO,* p. 125.
[9] *PO,* p. 98.
[10] *PO,* p. 127.

biendo de ellas noticia, o no la ha habido, como yo en esta erudición no soy muy versado»[11]. La observación suena a leve displicencia, teniendo en cuenta que la tradición (aparentemente) no clásica de estas composiciones impiden a Salas la exhibición de sus conocimientos.

Llama la atención también que el encomio en las dedicatorias de cada musa resalte la condición erudita de los destinatarios: así, los preliminares de la musa Clío sirven al «medianamente erudito», pero no a don Pedro Pacheco Girón que es superior en «robustas facultades»[12]. La disertación al *Sermón estoico* y *Epístola censoria* está destinada a las «eruditas orejas»[13] de don Juan Girón y Zúñiga; y la de la musa Melpómene a don Gregorio de Tapia y Salcedo, a quien se le solicita auxilio, «prometiéndosele eficaz de su erudición y diligencia»[14]. Al príncipe de Esquilache, don Francisco de Borja, «cuya asistencia con veneración prevengo por de Juez Príncipe en jerarquía, en ingenio y erudición»[15], dedica la musa Erato. En la musa Terpsícore, Salas elogia la «erudita atención»[16] de don Antonio de Luna y Sarmiento, y, en la musa Thalía, a don Lorenzo Ramírez de Prado, «erudito tanto exquisitamente»[17].

Parece claro, pues, que el sentido que le otorga González de Salas al término *eruditio* tiene que ver con el propósito central de sus preliminares: establecer el engarce histórico de los géneros poéticos que Quevedo cultiva con las tradiciones griegas y latinas. La erudición reside en esa literatura: los intentos en lengua vulgar son siempre emulaciones de los modelos preexistentes. Por tanto, la labor de Salas —al frente o en ocasiones tras la publicación de los textos— es la de dar cuenta de esos vínculos, como en un ejercicio escolar de *parangone:* a la manera de los que en otros ámbitos, en especial de las artes espaciales, se establecían como honra y consecución de la fama de artistas contemporáneos[18].

[11] *PO,* p. 127.
[12] *PO,* p. 99.
[13] *PO,* p. 108.
[14] *PO,* p. 110.
[15] *PO,* p. 116.
[16] *PO,* p. 129.
[17] *PO,* p. 132.
[18] No son ajenas a esta cuestión ni la estampa que abre la colección de poemas con la figura de Quevedo en la cumbre del Parnaso con las sienes adornadas de laurel, ni la dedicatoria al Duque de Medinaceli en la que Salas afirma: «Los antiguos griegos y romanos, Excelentísimo Señor, dieron a las Musas en su Parnaso un Apolo y después un Hércules, y en este *Parnaso español* parece que se quiso sostituir el Apolo mismo en don Francisco de Quevedo y Villegas y con ese intento allí le comunica su laurel que le corone» (*PO,* p. 89). Ver Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* pp. 57-58.

Dedicatoria y Prevenciones al Lector

La colección de Quevedo está dedicada al duque de Medinaceli[19]; la dedicatoria es breve y muy convencional, y en ella Salas equipara a Quevedo con Apolo y al duque de Medinaceli con Hércules; tales equivalencias se repiten en otras dedicatorias de González de Salas, tanto en la *Introducción a la Poética de Aristóteles*, como en la edición del *Satiricon* petroniano, aunque en estas ocasiones Salas es Apolo y Hércules es el Conde-Duque de Olivares. En ella también se ofrece una explicación del título elegido para el conjunto de la poesía quevediana, *Parnaso*, con una cita, por otras vías célebre, del prólogo (verso segundo) de las *Satirae* de Persio[20], en la que el poeta latino describe las dos cumbres del Parnaso: «*nec in bicipiti somniasse Parnaso*». La cita al margen no parece aportar gran noticia a lo expresado en la dedicatoria, y solo es explicable como muestra de la perseverante tendencia de Salas —que, por otra parte, había traducido, como Quevedo, a Persio— a subrayar sus conocimientos eruditos. La concepción de la creación literaria como emanada de las musas es especialmente querida por Salas quien al firmar sus obras las convierte en última instancia en fruto de su museo[21].

González de Salas plantea en este discurso preliminar tres prevenciones principales: 1) la distribución en musas del conjunto definida por Quevedo y completada por Salas, 2) la heterogeneidad y variedad del discurso poético quevediano, solo equiparable a Ovidio y 3) la escasa preocupación de Quevedo por las consecuencias de sus escritos, a diferencia de lo que otros autores con humor más templado habían procurado. Todas ellas aparecen precedidas de noticias sobre la baja consideración que mostraba Quevedo hacia su labor como poeta en relación con sus otras predilecciones literarias[22] y sobre el porcentaje (el 5%) de compo-

[19] La edición de *El Parnaso español* comienza con una cita al parecer de Símaco (Symmachianus Afer), con un título, *Adversus Marcionem*, propio de Tertuliano: no he podido hallar, sin embargo, el origen de la cita.

[20] De forma paradójica el prólogo de Persio, *Sátiras*, 1988, pp. 100-102, desdeña el poder de las musas y su autoridad a la hora de inspirar a los poetas.

[21] En el título de su edición del *Satiricon* asoma esa idea: «extrema editio ex Museo D. Iosephi Antoni Gonsali de Salas». Ver Curtius, 1976, p. 128, sobre el alcance trascendental que las Musas adquieren en la historia literaria de Europa: «Para nosotros, las musas son figuras esquemáticas de una tradición pasada ya a la historia; pero en un tiempo fueron potencias vitales, que tenían sus sacerdotes, sus servidores, sus augurios, y [...] sus opositores». González de Salas participa, a mi juicio, de esta concepción particular de las Musas, de muy probable raíz neoplatónica, tal y como se puede vislumbrar en los tratados de Ficino sobre el furor poético que el propio Salas cita a propósito de la musa Melpómene.

[22] *PO*, p. 91: «La felicidad del ingenio de nuestro don Francisco, fuera es de toda duda que reinó en la poesía. Pocos, creo, que lo entendieron ansí, por comunicarle íntimamente pocos; pero yo lo tuve bien advertido siempre, aun cuando más presumió de otras erudiciones, y ansiosa y afectadamente las profesó, y se divirtió

siciones que, según Salas, se conservaron de la ingente producción lírica de Quevedo.

La primera de estas prevenciones, la distribución en musas, es, según afirmación de Salas, determinación quevediana, aunque bien advierte su editor póstumo que la inclusión de muchas composiciones, así como la alteración y pulimento de algunas de ellas, es responsabilidad suya[23]. De la segunda de estas prevenciones sobresale la equiparación que establece González de Salas entre Quevedo y Ovidio:

> De ansí fecundo ingenio, rico y copioso en la multiplicación de los conceptos, 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 fueron muchos los rumbos que pudieron seguir[24].

Es posible que con esta mención Salas contribuyera a forjar una imagen de un Quevedo más erudito, variado en sus expresiones, culto en su invención, a la manera en que sus contemporáneos consideraban y veían —con el respeto, sin lugar a dudas, a un tópico prestablecido— a Ovidio. La comparación no es fruto solo del encomio rutinario: obedece con seguridad a esa heterogeneidad genérica de Ovidio y a su caudal inventivo («opulento», «copioso») que lo distingue del resto[25].

En un pasaje posterior de estas prevenciones, González de Salas excusa la proliferación de aclaraciones y notas: «las literarias ilustraciones que se pudieran hacer muy oportunas y decentes, por ser tantos versos de estos muy eruditos, no tienen aquí lugar; otro podrá ser que las cuide; las fuentes se apuntan alguna vez»[26]. Son eruditos, pues, los versos de Quevedo porque requieren explica-

---

por mucha edad por ellas». Según estas palabras, que conviene relativizar, Quevedo apreció menos su poesía (toda, no solo la satírico-burlesca) que otras modalidades literarias: tal vez, eso pruebe, en pequeña parte, las consideraciones de Carreira, 1997, p. 249, sobre la escasa impronta del Quevedo poeta en la literatura del siglo XVII.

[23] Interesan las alusiones a las obras de Marcello Macedonio, *Le nove muse*, autor que el propio Quevedo pudo conocer gracias a su estancia en Italia y más concretamente en Nápoles por fechas próximas, y a *Della corona di Apollo, Composta del più vago dei fiori di Pernesso* (Venecia, 1605) de Pedro Jerónimo Gentil (Piergirolamo Gentile), ya que ambos, como antecedentes de la decisión, también pudieron repartir los poemas entre las nueve musas del Parnaso.

[24] *PO*, p. 92.

[25] El propio Ovidio en el libro II de sus *Tristia* hace mención a la variedad inventiva de sus poemas (*Fasti*, la musa trágica con *Medea*, el *Ars*), sin contar con el extraordinario caudal erudito de sus inacabadas *Metamorfosis*, vv. 547-56. Cabe preguntarse en este sentido si sus similares circunstancias personales (prisión, exilio) ayudan a un posible e implícito parangón.

[26] *PO*, p. 94.

ciones profundas, a la manera probable de las presentadas por un Brocense o un Herrera sobre Garcilaso; solo se limita Salas a apuntar la fuente, que, por otra parte, bien pudo el propio Quevedo proporcionársela[27]. Pero si cotejamos este empeño con el demostrado por Salas a propósito de Petronio, comprenderemos su precaución: estamos muy lejos de las ilustraciones literarias tal y como las entiende González de Salas, con un compendio extensísimo y exhaustivo de referencias y, sobre todo, de excursos eruditos de toda especie. Es posible que, al margen de la más que posible preocupación de Quevedo en dejarlo todo atado y bien atado, Salas haya renunciado —entre otras cosas, por falta de tiempo[28]— a presentar un trabajo tan minucioso como el que había ofrecido en otras ocasiones[29].

El tercer aspecto principal de estas prevenciones —que se presenta como cautela— se reduce, desde el punto de vista de la erudición, a ilustrar la idea de que Quevedo no mostró interés en desmentir su áspero temperamento, a pesar de que en sus burlas solo ofreciera, como señala Salas, «mitigado veneno, sino casi ninguno»[30]. Salas lo compara, dentro del ámbito epigramatista, con Catulo, y, al tiempo, lo distingue del carácter benevolente de Marcial, quien procuraba satisfacer, siempre que podía, al posible ofendido por sus dardos. El ejemplo que propone Salas, con dos epigramas de Marcial —el III, 8 y el III, 11, que, aunque no consecutivos, tratan sobre el mismo preciso asunto— no parece el más apropiado, ya que el veneno del primer poema se convierte en

[27] Se pueden hallar conclusiones convincentes en el trabajo de Alfonso Rey en Quevedo, *Polimnia,* 1999, pp. 24-38, donde se sugiere, a diferencia de lo que se había venido sosteniendo, una mayor intervención de Quevedo en todo el proceso de anotación. Asimismo el trabajo de Cacho, 2001, comprueba sobre otras bases (entre otras, la palmaria singularidad de los títulos de los poemas satíricos) la indudable presencia de Quevedo en la elaboración editorial de su *opera omnia* poética.

[28] Cacho, 2001, p. 257 y n. 26, compara los ocho meses que pudo haber empleado Salas en la anotación de la obra quevediana con los ocho años que Antonio Chacón declara haber ocupado con la edición de la poesía gongorina: «Aunque [...] se hubiera dedicado con total abnegación a la edición del libro no es plausible que hubiera tenido suficiente tiempo para terminar todo ese trabajo».

[29] Las conjeturas en este aspecto son numerosas: entre ellas no se puede dejar a un lado que la lengua latina de Petronio y su condición canónica supera, dentro del ámbito humanístico, la literatura quevediana, por muy excelente que esta pueda parecer a los ojos de un contemporáneo. El texto de los comentarios y de los *praeludia* del *Satiricon* está en latín, así como se transcriben con grafía griega los pasajes de los originales griegos, si bien traducidos consecutivamente al latín, ejercicio que Salas aprueba como necesario para el humanista. Sin embargo, tanto en la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles* como en los preliminares quevedianos, los textos latinos (en los que no figura ni una sola grafía griega) aparecen en el margen, mientras su traducción se reproduce en el cuerpo del discurso. Esa distinta consideración explica en buena medida la excusa de Salas por el escaso volumen de sus ilustraciones.

[30] *PO,* p. 94.

ironía e *insinuatio* retórica en el segundo, con semejante propósito zahiriente. El recurso erudito acaba con otro epigrama de Marcial, el X, 33, bien conocido en la época como lema de la literatura satírico-burlesca, con el fin de rescatar muy probablemente a Quevedo de su imagen polémica y restituirle su severidad obligada y necesaria para la literatura: «*parcere personiis, dicere de vitiis*»[31]. La rígida y dura sátira quevediana, parece decir Salas, no debe interpretarse como ataques personales sino como amonestaciones generales de vicios.

La musa Clío

La ilustración, el lema y el epigrama que preparan la musa Clío recogen el *topos* del arte que vence a la historia, el arte como instrumento de la memoria capaz de derrotar el paso del tiempo. El lema pertenece a Séneca y a su epístola 21 a Lucilio: en ella el autor latino conmina a su amigo a que sepa distinguir entre la luz y el esplendor y a que recuerde que solo la sabiduría (los *studia*) le proporcionará nobleza y prestigio. Para ello ejemplifica con la carta dirigida por Epicuro a Idomeneo, ministro del tirano Lisímaco, en la que se expresa la idea de que la memoria vence el paso del tiempo: «*profunda supra nos altitudo temporis veniet, pauca ingenia caput exerent et in idem quandoque silentium abitura obliuioni resistent ac se diu vindicabunt*»[32] para concluir con la frase que figura en el frente de esta musa: «*ingeniorum aescit dignatio nec ipsis tantum [honor] habetur, sed quidquid illorum memoriae, adhaesit, (ab oblivione) excipitur*»[33].

La leyenda del grabado repite semejante idea: «*Clio gesta canens transactis tempora reddit*», que, como ocurre en la mayor parte de las que figuran al frente de las musas, procede del epigrama titulado *Nomina musarum* o también *De musis*, atribuido a Virgilio y a Ausonio y muy celebrado durante la Edad Media y el Renacimiento[34]. Dentro de esta musa Clío, las ilustraciones preceden en con-

[31] Este extremo exculpatorio ocupa buena parte de la dedicatoria y del prólogo al lector de *Las tres musas castellanas* a cargo de Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo.

[32] Séneca, *Lettres a Lucilius*, 21, 5.

[33] Séneca, *Lettres a Lucilius*, 21, 6, pp. 87-88.

[34] «*Clio gesta canens transactis tempora reddit. / Dulciloquis calamos Euterpe flatibus urguet. / Comica lasciuo gaudet sermone Thalia. / Melpomene tragico proclamat maesta boatu. / Terpsichore affectus citharis mouet, imperat, auget. / Plectra gerens Erato saltat pede carmine uultu. / Vrania motusque poli scrutatur et astra. / Carmina Calliope libris heroica mandat. / Signat cuncta manu loquiturque Polymnia gestu. / Mentis Apollineae uis has mouet undique Musas: / in medio residens complectitur omnia Phoebus*». El propio Salas explica las falsas atribuciones de este epigrama en los preliminares de la musa Melpómene: «Vive hoy, aunque no esento de controversias, un erudito epigrama dedicado ingeniosamente al coro de las nueve Musas, y con solo el igual número de versos. Este, entre los de

creto la publicación del *Elogio del Duque de Lerma;* en esa breve disertación, dedicada a don Pedro Pacheco Girón, Salas intenta aclarar el procedimiento erudito quevediano de imitar la forma de la canción pindárica. La instrucción erudita de esta disertación comienza con la traducción de un poema del autor griego Melanippides Melio (o de Melo), célebre por su poesía ditirámbica, pero aquí presentado como poeta trágico griego[35], del que se deduce un elogio, por supuesto indirecto y por vía interpuesta, del propio Duque de Lerma, al señalar que es más raro hallar alabanza a un valido muerto que al mismo valido mientras vivía y ejercía por completo su poder.

Pero la erudición sobre la canción pindárica centra su discurso, ya que Salas parte del principio de que Quevedo fue el que adujo a la tradición castellana el esquema griego. Así lo indica: «El primero fue, pues, Señor, nuestro poeta, según yo he podido averiguarlo, el que, con aliento erudito, emprendió traer a los números españoles la ternaria estructura de los poetas líricos griegos, contenida en la *strophe, antistrophe* y *epodos*»[36]. La «averiguación» de Salas no se compadece con su propia declaración ulterior: «ansí me lo significó él mismo»[37]. Las observaciones, no obstante, sobre la disposición de la canción pindárica se escriben con el mismo aliento de procurar erudición a los lectores: «por esa razón, pues, precederán antes aquí algunos preceptos muy sucintos que instruyan bastantemente en unas y otras partes al que fuera medianamente erudito»[38].

La disertación sigue la *dispositio* aprehendida de la *Poética* aristotélica y empleada en la propia *Ilustración:* en primer lugar, trata la *qualidad;* y, en segundo lugar, la *quantidad*[39]. Dentro de la *qualidad* habla de su *origen* (griegos, latinos y modernos), de la *materia* —«elogios, encomios, y alabanzas, y en suma toda celebración de

---

Ausonio, por muchas edades, se conservó por legítimo parto suyo; pero después [...] pasó a las obras menores que en el apéndice de Virgilio Marón le suponen por propias. Y últimamente [...] han querido que ni de Virgilio fuese, ni de Ausonio, sino de otro poeta alguno, también antiguo y excelente» (B 112). No hay que olvidar tampoco que este poema sirve de base a la *Iconologia* de Cesare Ripa para la ilustración de las Musas. Ver Clements, 1960, p. 53, quien transcribe ese mismo epigrama extraído de los *Emblemata* de Johannes Sambucus de Hungría (Amberes, 1564).

[35] En la *Ilustración al libro de «Poética»,* p. 115, aparece citada la «tragedia satírica *Marsyas*».

[36] *PO,* p. 98.

[37] *PO,* p. 98.

[38] *PO,* p. 99.

[39] Empleo estos términos con la grafía de la *editio princeps,* en donde además aparecen en itálicas, por considerarlos epígrafes o divisiones del discurso y, por tanto, útiles para advertir el procedimiento explicativo de González de Salas. Ver *Ilustración al libro de «Poética»,* p. 20.

virtudes y hechos ilustres[40]»— y del *modo* de su disposición: la de *strophe, antistrophe* y *epodo,* que acompaña con comentarios sobre la música y la representación dramática. Sobre la *quantidad,* hará mención muy resumida del tipo de versos y ritmos que prefiere este tipo de composiciones. Aparece muy marcada la estructuración del discurso, por lo que se supone una mayor elaboración de Salas, aunque ha de reconocerse que se trata de una ilustración muy concreta de una especie muy particular de poema, emparentado con la tradición griega, en la que González de Salas se muestra especialmente erudito: más que un preliminar de una musa se trata de un *praeludium* específico para una composición determinada.

En el estudio del origen de la canción pindárica, González de Salas remite la distribución de *strophas* al ámbito de los coros de la comedia y la tragedia antiguas, aunque no se detiene en su consideración por hallarse más noticias en su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles*[41]. Recuerda a Estesícoro y a Píndaro como sus cultivadores principales: del primero señala que, aunque apenas se hallan de él sino fragmentos muy reducidos[42], la fama de su esquema ternario fue tanta que dio origen incluso a un adagio griego, en el «que para exagerar la mucha ignorancia de alguno, venían a encarecerla con no haber llegado aún a tener noticia del *ternario de Stesichoro,* cuando tan común era también a todos y tan multiplicado su ejercicio»[43]. La cita que más adelante González de Salas

[40] Señala González de Salas, *PO,* p. 99: «De esta doctrina es plenario testimonio enteramente Píndaro, pues sus canciones todas, no son otra cosa sino estas alabanzas».

[41] Efectivamente en la sección sexta aborda el tema de la música (*Ilustración al libro de «Poética»,* pp. 96-108) y concretamente en la sección XII sobre los coros, González de Salas explica el concepto del ternario que aquí prolonga con más matices.

[42] En efecto, las sucesivas ediciones durante el siglo XVI de Estesícoro y de otros poetas líricos griegos (*Aristología Pindarica* de 1556, los *Pindari Olympia etc... ceterorum octo lyricorum carmina* de 1554 de H. Stephanus, entre muchos otros en los que figuran también los poemas anacreónticos) así lo testimonian, fragmentación que hoy permanece en las distintas ediciones modernas de los líricos griegos como la *Lyra graeca* de Edmonds de 1928. Ver *Poetae Melici Graeci,* pp. 5-10.

[43] *PO,* p. 99. La expresión, en su consideración de adagio, procede del *Lexicon* de Suidas —o la *Suda,* como también se conoce— que constituyó desde antiguo una extraordinaria y variada fuente de erudición para los humanistas, donde se dice: «the three of Stesichorus strophè, antistrophè and epodos; because all the poetry of Stesichorus was epodic. And when the ancients wanted to abuse an uncultivated man they said that he didn't know even the three of Stesichorus». La cita aparece en su versión latina en el margen «de tria quidem Stesichori nostri». Saco estos datos de la edición de J. M. Edmonds, *Lyra graeca,* que incluye la poesía de Estesícoro; en el prefacio correspondiente el editor transcribe las referencias de otros autores sobre la vida y obra de Estesícoro, entre ellas las de Suidas; también en Suidas, *Lexicon,* 1928, vol. 4, p. 433.

dispone sobre Diogeniano y sus *Paroemioi*[44] y sobre Suidas, con su *Lexicon*, como fuente de ese adagio, corrobora la complejidad y la extensión de la erudición del editor póstumo de Quevedo, si bien escapa del núcleo central de esta disertación sobre la canción pindárica.

La historia de este modelo continúa con los líricos latinos, y sobre todo con la sorpresa que manifiesta Salas con el hecho de que Horacio, tantas veces emulador de Píndaro, no se atreviese con este modelo, parecer que quiere compartir con Quintiliano[45]: de haber sido imitada la canción pindárica, según Salas, solo Horacio podría haber sido su apropiado ejecutor. González de Salas da un salto muy notable en el relato de esta historia para llegar a su contemporáneo Maffeo Barberino, el papa Urbano VIII, —en donde halla los primeros ejemplos (en lengua latina) de esas odas de naturaleza encomiástica, «elegantísimos elogios y himnos», dirigidos a la Virgen María[46]— como antecedente conspicuo más próximo a Quevedo[47].

El núcleo de la explanación sobre la materia y modo de disposición se desarrolla sin apenas auxilio erudito, al tratarse de una aportación personal —o al menos así se presenta— con la distribución citada. La materia de la canción pindárica es la de las alabanzas, pero lo interesante se halla en su definición de la estructura que muestra como «observación mía singular». Según Salas, en la *strophe* irá la disposición previa del argumento en forma de *quaestio infinita* o *thesis*, el asunto en abstracto; en la *antistrophe*, la *hipothesis*, o la materia particularizada, el asunto en concreto; y en el *epodo*, se han de unir ambas partes anteriores. Salas añade a esta explicación otra de naturaleza kinética, en la que la *strophe* representa la vuelta que da el coro en el escenario de derecha a izquierda, mientras la *antistrophe* es el regreso del coro de izquierda a derecha del teatro. Salas descarta esta apreciación por innecesaria, pues solo sirve para los coros cómicos y trágicos, pero no para las

[44] En *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, 7, 14, p. 288.

[45] Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 61, vol. 6, pp. 86-87: «*Novem uero lyricorum longe Pindarus princeps spiritu, magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum uerborumque copia et uelut quodam eloquentiae flumine: propter quae Horatius eum merito nemini credit imitabilem*». La opinión de Quintiliano corrió como un tópico sobre la actitud de Horacio hacia Píndaro. Ver Guillén, 1993, pp. 151-58, donde se discute el «carácter bimodélico del género incipiente o inminente, orientado sea por el ejemplo de Píndaro, sea por el de Horacio». Ver Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso*, p. 221: «por las cuales cosas creyó Horacio, que a ninguno podía ser imitable».

[46] *PO*, p. 99. Ver Urbano VIII, *Hymni Breviarii Romani*, (ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, signatura 27969), donde emplea el metro de la oda horaciana, tal y como indica González de Salas.

[47] Ver Maestre, 1993, pp. 105-111, y Gargano, 1993, pp. 127-131, quienes citan otros ejemplos de imitación de los epinicios pindáricos, entre los que no podemos olvidar a Trissino ni a Alammani.

odas, que son canciones líricas que se cantan pero no se bailan. En este aspecto, la propuesta de González de Salas anuncia lo que va a constituir en las dos últimas musas de su edición el establecimiento de vínculos entre la poesía quevediana y fórmulas dramáticas de los griegos: incluso en este caso, en el que nos podemos hallar bien lejos de los géneros dramáticos, la erudición de Salas se remonta a las huellas de los coros, la danza y la armonía de las representaciones teatrales griegas, presentadas casi siempre como antesalas de la creación lírica.

En este pasaje solo aparecen referencias a «un muy docto intérprete de Píndaro»[48] del que aduce una, según Salas, «absurda» interpretación de la distribución ternaria[49] y, más adelante, a «los Scholiastes griegos de Píndaro, y Aristófanes»[50] —comentaristas anónimos que, por otra parte, son muy del gusto erudito de Salas[51]—, a propósito de la *quantidad,* cifrada en la igualdad versificatoria de la *strophe* y *antisrophe,* contrapuesta a la libertad estructural del *epodos,* y la estructuración en estancias. En esta parte recurre a los gramáticos antiguos para completar su estudio de la *quantidad* al indicar que estas composiciones se cantaban acompañadas con liras, de las que procede su consideración de poemas líricos[52]. En su conjunto se trata de una consideración muy personal y, a pesar de que el propio Salas califica su crítica erudición de *áspera,* complementa las presentadas en otro lugar de su obra.

La musa Polimnia

La musa Polimnia, que contiene poesías morales, que «descubren, y manifiestan las pasiones, y costumbres del hombre, procurándolas enmendar», se abre con una lámina en la que figura una mujer bajo un árbol y en cuyo frontispicio se lee el verso 55 de la composición *Ciris,* atribuida a Virgilio en la *Appendix vergiliana:* «*amat Polymneia verum*»[53]. La figura de la musa reproduce los pasos emprendidos por la *Iconología* de Ripa, aunque con variantes de interés:

> Aparece esta musa pronunciando un discurso y levantando el índice de la diestra hacia el cielo, adornando además de esto su cabeza con un tocado de perlas y joyas variadas que habrán de ser en fin de muy di-

[48] *PO,* p. 100.

[49] *PO,* p. 101: «Soñó, pues, que se cantasen aquellas odas líricas, y que los vencedores a quien escritas fueron, las danzasen también».

[50] *PO,* p. 101.

[51] Tanto en la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles* como en la edición del *Satiricon* las referencias a estos autores, así citados, como *Scholiastes Pindari* o *Scholiastes Aristophanes,* son muy numerosas.

[52] Este parecer comparte con Herrera, *Obras de Garcilaso,* p. 220.

[53] *Appendix virgiliana,* 1987, p. 103.

versos colores. El traje será blanco por entero, sosteniendo por último con la siniestra un libro sobre el cual estará escrita esta palabra: *suadere*[54].

En la imagen de la edición quevediana, la musa no se halla pronunciando un discurso; es un hombre el que a la izquierda del grabado lo pronuncia desde un podio, con varias personas escuchándolo; el índice de la mujer no mira al cielo, pero sí lo presenta un poco levantado; las perlas y joyas del tocado se sustituyen por hojas; no se puede determinar el blanco en el traje de la musa y lo que parece idéntico es el libro abierto sobre su regazo; se advierten las líneas del libro, pero no se ve palabra definida. La base es, sin duda, Ripa, pero el autor de la lámina procuró novedades muy levemente separadas de la propuesta iconológica del artista italiano.

Tras esta *illustratio* figura una cita de Séneca: de su libro *De beneficiis*: «*hoc maiores nostri quaesti sunt, hoc nos querimur, hoc posteri nostri querentur, euersos esse mores, regnare nequitiam, in deterius res humanas, et omne fas labi. At ista stant loco eodem stabantque dumtaxat ultro aut citro mota, ut fluctus*». Se trata de una cita truncada, ya que le falta la segunda parte de la comparación. Séneca habla de los males intrínsecos del mundo, que no varían con el tiempo: por eso recurre al ejemplo de las mareas que bajan y suben pero mantienen siempre el mismo nivel de agua marcado en la orilla: «*ut fluctus, quos aestus accedens longius extulit, recedens interiore litorum vestigio venit*»[55].

Del mismo modo que en la musa Clío, González de Salas propone una disertación compendiosa a propósito, en este caso, de dos composiciones largas, el *Sermón estoico* y la *Epístola satírica, ambas poesías morales, a semejanza de las de Horacio Flacco*. La referencia a Horacio sitúa la explicación en el terreno de la sátira romana, género que figuraba por derecho propio en las poéticas de la época. González de Salas, que en su edición del *Satiricon* había argumentado sobre el género satírico[56], resume en breves líneas sus ideas al respecto. Se trata de matizar la opinión de Quintiliano de que existen dos especies de sátiras[57]: la *menipea*, cultiva-

[54] Ripa, *Iconología*, 1987, vol 2, p. 112.

[55] Séneca, *Des bienfaits*, vol 1, 1, 10, pp. 16-17.

[56] El propio Salas se cita a sí mismo; de Petronio es además la expresión «el curiosamente feliz» con que apela a Horacio en su discurso y, por supuesto, la poco necesaria mención a un pasaje del *Satiricon* (118) donde esa expresión aparece: «*et Horatii curiosa felicitas*».

[57] Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 93-94, vol. 6, pp. 95-96: «*Satura quidem tota nostra est, in qua primus insignem laudem adeptus Lucilius quosdam ita deditos sibi adhuc habet amatores [...] Multum est tersior ac purus magis Horatirus et, nisi labor eius amore, praecipuus. Multum et uerae gloriae, quamuis uno libro, Persius meruit. Sunt clari hodieque et qui olim nominabantur. Alterum illud*

da por Varrón y Pacuvio (incluido Ennio) y la propiamente *romana*, establecida por Lucilio y seguida por Horacio y Persio[58]. González de Salas plantea una nueva fórmula[59], alterando incluso la autoridad de Quintiliano, quien, sin duda alguna, promueve la definición del género admitida por las poéticas[60]. Salas delimita las diferencias internas de la sátira romana y concluye que existen tres especies de sátira: la *menipea*, la romana inaugurada por Lucilio y, en tercer lugar, la que continúa Horacio, que por sí misma se diferencia de la de Lucilio[61]:

> No ignoro que nuestro Quintiliano, Lib. 10, *Instit. Orat.*, cap. 10. parece confundir con el mesmo Lucilio el progreso de los satíricos siguientes de aquel género, nombrando con él al proprio Horacio y a Persio. Pero es manifiestamente para distinguir aquellas dos formas, que ya he significado, no para que estos mismos Lucilio, Horacio, y Persio dejasen de quedar entre sí también muy diferentes, como diferentes fueron asimismo en la sucesión del tiempo en que habían florecido[62].

El núcleo de esta disertación está ocupado con la distinción entre las dos especies poéticas: *sátiras* o *sermones* y *epístolas*. González de Salas comienza por admitir la semejanza entre ambos mode-

---

etiam prius saturae genus, sed non sola carminum varietate mixtum condidit Terentius Varro, uir Romanorum eruditissimus».

[58] González de Salas, *Satiricon*, p. 18: «*Manifesto separantur his verbis duae Satirae species diuersae. Prior species est eius Satirae, quam Lucilius excoluit et quodammodo adiuuenisse uidetur. Horatius aperte dixit L. 2 Sat. I [...] altera species est illius Satirae, quam eximie Terentius Varro exornauiut, inventor autem fuisse uidetur Ennius, seu Pacuvius*».

[59] En su *praeludium* titulado *De satirico* González de Salas expone su discurso siguiendo el orden de *originem, progressum et nomen*. En la disertación del *Sermón estoico* Salas sigue una misma organización incluso con una mención concreta al *progressum:* «el progreso de los satíricos siguientes de aquel género» (*Satiricón*, p. 14).

[60] González de Salas se remite en último término a la sátira II, 1 de Horacio: «*cum est Lucilius ausus / primus in hunc operis componere carmina morem*» (vv. 62-63). Según Salas, Horacio distingue a Lucilio de Varrón y Pacuvio, pero de ello no se deduce que Horacio siga de forma estricta la senda marcada por Lucilio: «Diversa, pues, afirmo ser, aunque en el mismo género consista de la de sus antecesores poetas y también sucesores, toda la satírica poesía de Horacio» (*PO*, p. 105). González de Salas advierte que entre los griegos solo algunos desahogos dentro de las festivas comedias se pueden equiparar a la sátira horaciana: para ello recurre al lugar común del comienzo de la sátira I, 4 de Horacio donde se recuerda las efusiones ridículas de la llamada «*comoedia prisca*» o comedia antigua, con Aristófanes como principal autor. Ver asimismo Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 66.

[61] Para todo ello apela a otro de sus discursos, que desconocemos: la disertación previa a la sátira III de Persio, que él mismo tradujo a números castellanos, y cuyas conclusiones interpretativas no se resiste a reproducir.

[62] *PO*, p. 104-105.

los: «tienen paridad tanta, que casi es ya de identidad»[63]; pero persigue en su discurso la delimitación de ambos modelos.

Sobre el *sermón* o *sátira* —que Salas funde, a espejo de los libros de Horacio— traza una definición sobre la misma base con que discurrió su declaración de la canción pindárica: con la distinción entre *qualidad* y *quantidad.* Dentro de la *qualidad* formula la definición sobre las cuatro causas que establece la filosofía: *material, formal, eficiente* y *final,* para ver que Quevedo y Horacio participan del mismo género de poesías[64]:

> Su *materia,* moral es en ambos, discurriendo en las *costumbres* del hombre; su *forma,* censoria y satírica, castigando lo que en las costumbres es culpable; el *fin,* la enmienda suya: y si en la *eficiente* consideramos los auctores, bien parecidos sin duda fueron sus ingenios[65].

Y dentro de la *quantidad,* González de Salas concluye afirmando la especial identidad entre el *Sermón estoico* quevediano y la obra satírica de Horacio: «Lo que el autor latino esparció en algunos otros sermones, el castellano lo continuó en uno artificiosamente»[66].

La segunda especie de composición, la *epístola,* participa en general de los mismos rasgos que la *sátira:* «con la antecedente conviene en la *materia* suya moral, cerca de que se ocupa, y en la *forma,* conviene a saber, satírica y de censura severa; y finalmente, en el mesmo *fin* de la enmienda»; pero ofrece algunas diferencias, que González de Salas resume con unos términos muy significativos: la epístola está «escrita con superior espíritu, estilo bien enmendado, adorno de palabras, y sentencias vivas, y vibrantes, que se sazonan, y excitan con el picante del satírico amargor»[67]. La *Epístola censoria* de Quevedo es, según Salas, imagen de la *Epístola* 1, 1 horaciana y, si no fuera por el argumento distinto, podría tratarse de una misma composición[68]. Resulta interesante tras esta observación el intento de identificación entre las *epístolas* y las *sátiras* (*sermones*) horacianas, tema principal en las discusiones humanísticas, ya que resultaba muy difícil, al emplear el mismo hexámetro latino, establecer las diferencias. El propósito regenerador de ambos mode-

[63] *PO,* p. 106.

[64] La *Explicatio de satyra,* que presenta Robortello, comienza planteando una estructura semejante. Weinberg, *Tratatti,* vol. 1, p. 495: «*Nunc dicamus de fine, origine, materia, utilitate satyrae, et inscriptione quam secutus videtur Horatius*», aunque su concepto de sátira se aleje del que utiliza Salas como sinónimo de *sermón*.

[65] *PO,* p. 106.

[66] *PO,* p. 106.

[67] *PO,* p. 106.

[68] Al margen aparece citado el primer verso de esta epístola de Horacio dedicada a Mecenas: «*Primo dicte mihi etc.*» (1, 1, 1).

los, según Salas, los equipara y la costumbre de la recepción poética horaciana hacía equivaler ambas denominaciones en la de *sermones*. González de Salas desdeña algunas propuestas de distinción como la de «aquellos que quieren que el *sermón* sea escrito a los presentes, y a los ausentes, la *epístola*»[69], para probar más adelante el carácter intercambiable del marbete con la epístola en la que el propio Horacio llama *sermón* a su poema: «*si longo Sermone morer tua tempora, Caesar*»[70].

González de Salas señala para concluir esta disertación que las epístolas fueron escritas en números, del mismo modo que las sátiras, con el fin de endulzar la severidad de las críticas; Salas apela a la conocida metáfora de la golosina que enmascara y oculta el amargor de la medicina: el número, el ritmo, la versificación contribuyen, así, a la memoria y con la memoria, como el propio Salas recuerda, se fortalece la advertencia y se promueve la enmienda. La ilustración remata con la presentación de ambas composiciones, enjuiciadas con apreciaciones complementarias que, en cierto modo, anuncian y prevén posibles lecturas: el *sermón* escrito «contra toda la humana nación, parece que cada día pervertida más y degenerada»; y la *epístola*, «contra las costumbres de su patria, renovando con alabanza las que fueron severas y valerosas de los antiguos españoles para afear más con la comparación las deliciosas de los presentes».

La musa Melpómene

La lámina con la musa Melpómene va precedida de una cita, como es habitual, de Séneca: en esta ocasión de la *Epístola* 102 a Lucilio, una de las más extensas y una de las que mejor sintetizan y formulan el pensamiento estoico. Se trata de dos pasajes distintos: el primero[71] expresa uno de los fundamentos de la concepción senequista de la muerte: «*Dies iste, quem tanquam extremum reformidas, aeterni natalis est*», con esa referencia implícita a la otra vida, y el segundo[72], «*scies magnorum virorum, non minus praesentia, esse utilem memoriam*», en el que se celebra la utilidad del recuerdo

[69] *PO*, p. 107. Robortello, que trata el asunto del nombre asignado por Horacio a sus composiciones —*sermones* y no *sátiras*—, cita a Giovanni da Brescia, comentarista del *Ars poetica* horaciana (1511), como el origen de esta explicación: Weinberg *Trattati*, vol. 1, p. 506: «*Ioannes Britannicus, sermones ideo appellatos et epistolas ab Horatio, quod haec ad absentes, illi ad praesentes*».

[70] Horacio, *Odas*, 2, 1, 4.

[71] Séneca, *Lettres*, 102, 26.

[72] Séneca, *Lettres*, 102, 30. La transcripción consecutiva de ambos pasajes se hace con intervención del propio Salas, ya que entre cita y cita aparecen las palabras «*interea tamen*»: es muy posible que la transcripción proceda directamente de algún borrador o de algún apunte que luego no se ha rectificado o pulido.

de los grandes hombres, con el que se concluye en forma de epifonema la propia epístola.

La leyenda del grabado vuelve a repetir otro verso del epigrama *Nomina musarum:* «*Melpomene tragico proclamat moesta boatu*», mientras la figura responde con evidente parecido a lo presentado por Ripa en su *Iconología* para esta musa:

> Mujer de noble aspecto gravemente vestida, llevando en la cabeza un bello y rico tocado. Sostendrá con la izquierda algunos cetros y coronas, alzándolos en alto, poniéndose igualmente por delante otro cetros y coronas esparcidos por tierra. Con la mano derecha habrá de sostener un puñal desenvainado, calzándose en los pies unos bellos coturnos[73].

La mujer, que efectivamente parece de noble aspecto y parece asimismo gravemente vestida, lleva en la mano izquierda un cetro y una espada (o puñal) desenvainado y en la derecha un laúd y por el suelo están esparcidas las coronas: aunque se acompañan escenas más alejadas en las que se entrevé un par de mujeres infligiéndose daño como en una acción trágica y una figura que reza delante de una pirámide funeraria, es indudable que los ecos de Ripa se hallan de forma evidente en la *illustratio* de las musas quevedianas.

La disertación que figura tras los textos poéticos plantea al comienzo la dificultad de hallar una definida materia que proporcione unidad a la musa. El punto de partida son los *Mithologiarum Libri* de Fulgencio Planciades (libro 1, 15)[74] y Calímaco para certificar la discrepancia entre las posibles competencias de la musa Melpómene[75]. Para salvar las desavenencias propone dos tipos de

[73] Ripa, *Iconología,* p. 111.

[74] También se basa en Fulgencio Planciades para colocar en tercer lugar a la musa Melpómene, pero no dice Salas que las dos primeras en Planciades son Clío y Euterpe. No olvidemos, asimismo, que los *Mithologiarum libri* Planciades (de su capítulo «*Fabula de novem Musis*») está presente en la primera disertación de Salas sobre la canción pindárica, cuando señala que Apolo dicta a las musas su canto: «Lo que hasta aquí Clío ha cantado dictado se lo ha don Francisco. Como los mitólogos enseñan, sucedía a todas las musas con Apolo» (*PO,* p. 98). Ver Planciades, *Opera,* 1, 15, p. 25: «*Habes ergo novem Musarum vel Apollinis ipsius redditam rationem*».

[75] Dice Fulgencio Planciades *Opera,* 1, 15, p. 25: «*tertia Melpomene, quasi melenpieomene, id est meditationem faciens permanere, ut sit primum uelle, secundum desiderare quod velis, tertium instare meditando ad id quod desideras*». No hallo entre las composiciones actualmente atribuidas a Calímaco, *Epigrammes,* 1972, ninguna que se aproxime a este tema: en dos epigramas, sin embargo, recogidos como anónimos por la *Antología Palatina* (*Anthologie Grecque,* libro 9, epigramas 504 y 505, —que en la *Planudea* podrían haber sido atribuidos a Calímaco dentro del libro 1, capítulo (o sección) 67— aparecen distintas competencias para las musas: «Melpomène apporte aux mortels le luth d'une exquise douceur» (504), «Considère cette qui lance ses chants á la voix d'airain, Melpomène, qui possède une aimable éloquence» (505).

profesiones: las poesías funerales y la tragedia, o, en palabras del mismo Salas, las «acciones trágicas»:

> A Melpómene le compete todo el género de las funerales poesías, y esta es la una parte a que quisieron presidiese su numen. La otra parte, que de genio es no desconforme, la influencia viene a ser que para las acciones trágicas le atribuyen, y de ambas superintendencias juzgo yo segura la comprobación[76].

Sobre la primera competencia, la de la *poesía fúnebre*, Salas recurre al comentario de Ficino sobre el *Ion* de Platón, en el que se presenta a Melpómene como *Voz del sol*[77], y, después, como ejemplo práctico, elige la *Oda* 1, 24 de Horacio, cuyos cuatro primeros versos aparecen a dos columnas en latín y castellano, para mostrar la misma idea plasmada en forma poética[78]. Las consideraciones le llevan a un excurso que el propio Salas, aunque lo desmiente, en el fondo juzga como innecesario: «sean disculpables aún en esta ocasión con V. M. estos no prolijos advertimientos, pues fuera de no retirarse del propósito, en que ahora insistimos, firme luz y segura han de dar juntamente a una ilustrísima canción de aquel gran lírico»[79]. Tras este callejón sin salida, González de Salas anuncia que entre estas composiciones de corte fúnebre, cuya gran difusión además perjudica el cuidado de los textos, se incluyen dos muy concretas: «entre ellas determiné yo dignamente merecer colocarse las *exequias* de la *tórtola* y de la *mariposa*, que a ejemplo de los mejores poetas antiguos, y con tanto sabor suyo, están escritas»[80].

Para la segunda competencia de esta musa —la de la *tragedia*—, Salas recurre al verso del epigrama *Nomina musarum* que figura en la lámina inicial, para aseverar que en él se aprecia la relación de Melpómene con los «trágicos ritmos». Se ha reparado poco en

[76] *PO*, p. 110.

[77] En sus escritos sobre el furor divino y más en concreto sobre el furor poético, *In Platonis Ionem, vel de furore poetico*, dedicado a Lorenzo de' Medici, Ficino explica la relación de las musas con los astros, de tal manera que a Melpómene le corresponde el Sol. Ver Ficino, *Sobre el furor divino*, p. 46: «*Melpomene solis, quia totius mundi temperatio est*».

[78] En la *Iconología* de Ripa aparece citado a propósito de esta musa el verso cuarto de esta misma oda horaciana (Ripa, *Iconología*, vol. 2, p. 112).

[79] *PO*, p. 112. En este excurso González de Salas trata de aclarar las expresiones *liquidam vocem* y *pater* del poema horaciano, al tiempo que critica las equivocadas interpretaciones de otros comentaristas con el adagio —recogido por Erasmo (el 1376)– de «*nodum in scirpo quaerere*» para referirse a aquellos que inútilmente buscan lo que no hay.

[80] *PO*, p. 112. Estas dos composiciones pertenecieron al grupo de *Silvas* que Quevedo pergeñó como conjunto aparte; de hecho, una de ellas lleva el epígrafe de *Silva funeral*, pero por su contenido, con ascendencia clásica en la tradición epigramataria, tal vez González de Salas juzgó más oportuno incluirlas en este apartado. Ver Candelas, 1997, pp. 218-23.

estos pasajes, ya que Salas además de vincular materia trágica a esta musa, glosa una ausencia, por otra parte, anunciada en el subtítulo de la musa: «la parte suya de accion trágica, que tambien le pertenece, queda remitida a la restitución de quien hoy la usurpa». Salas relata la afición de Quevedo a la tragedia, compartida además con el propio Salas, y el intento de ambos de traducir al castellano las tragedias clásicas. Salas cuenta su empeño con la *Medea*, el *Hipólito* y las *Troyanas* de Séneca, no del todo acabado[81], así como admira la capacidad memorística de Quevedo, capaz de recitar íntegra la tragedia senequista de las *Troyanas*.

Lo más llamativo es el aviso de que «de nuestro poeta no quedó tragedia consumada, valentísimos fragmentos vi yo, dignos de veneración suma, y una tragicomedia perfecta ya, y otra, menos el acto último, que legítimamente todo a los términos debía conducirse de la musa, que ahora adornamos»[82]. González de Salas dedica parte de esta especie de epílogo a comentar obras que no existen: fragmentos de tragedias y dos tragicomedias, una acabada y otra que carece del último acto, cuyos títulos o circunstancias ignoramos. La condición de caballero de Santiago del destinatario de estas ilustraciones explica la mención a esta ausencia, ya que sus últimas palabras son para solicitar a don Gregorio de Tapia y Salcedo, «fiscal caballero», que emprenda la tarea de hallar esos materiales, que, según Salas, pueden esconderse bajo la jurisdicción de su orden. De esa manera, las observaciones sobre el contenido de la musa funeral y trágica se tornan solicitud y petición de auxilio con el fin de restituir la totalidad de la obra quevediana.

La musa Erato

La musa Erato aparece dividida en dos secciones. En la primera se incluyen «celebración de hermosuras, afectos proprios, y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el autor tiene con variedad la mayor parte». Continúa con una cita de la epístola novena de Séneca a Lucilio: «*¿Numquid ergo quisquam amat lucri causa? ¿Numquid ergo ambitionis aut gloriae? Ipse per se amor, omnium aliarum rerum negligens, animos in cupiditatem formae, non sine spe mutuae charitatis, accendit*»[83]. La cita procede de un pasaje en el que Séneca explica a Lucilio el concepto de la amistad desinteresada y expone como analogía la del amor que actúa sin otro impulso que el de la propia pasión: establece a partir de ahí un silogismo: si el amor, que es *insana amicitia* y *turpis*

[81] Como apéndice de su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles*, que titula «en la tragedia práctica», González de Salas incluye una traducción de las *Troyanas*, con un *praeludium* al frente (Salas, *Ilustración*, pp. 251-363).

[82] *PO*, p. 113.

[83] Séneca, *Lettres a Lucilius*, vol. 2, 9, 11, p. 29.

affectus se mueve por sí mismo, ¿qué no debe pasar con la amistad que es *honestiore causa*? La cita senequista que sirve de preámbulo a la musa está, como se advierte, sacada de contexto y de ella solo se extrae la alabanza de la generosa y gratuita acción de los afectos amorosos, que además, como ocurre en la mayor parte de los poemas de esta musa, no espera correspondencia.

El lema con que se adorna la figura de la musa proviene de la invocatoria del libro segundo del *Ars amatoria* de Ovidio al propio Amor y a su musa: «*Nunc mihi, siquando, puer et Cytherea, favete / Nunc Erato, nam tu nomen Amoris habet*»[84], el mismo verso que figura curiosamente en el apartado correspondiente a esta misma musa en la *Iconología* de Cesare Ripa[85]. Esa coincidencia se amplifica con la *illustratio*, ya que la descripción de Ripa aparece como propuesta precisa para la pintura de la musa quevediana:

> Graciosa y muy alegre doncella que ciñe sus sienes con corona de rosas y de mirto. Con la siniestra ha de sostener una lira y con la diestra el plectro, poniéndose junto a ella un alado Amorcillo, que lleva con la mano una antorcha, el arco y las saetas[86].

La mujer de la musa Erato quevediana se ríe, toca sus cabellos con hojas que parecen de mirto, sostiene una lira mientras la mano derecha rasga las cuerdas con un arco (no exactamente un plectro) y aparece acompañado por un amorcillo alado que lleva todos los atributos que Ripa refiere: antorcha, arco y saetas.

No precede a la primera sección ninguna observación específica, pero sí a la sección segunda, donde «canta con singularidad una pasión amorosa». En ella trata en primer lugar de evitar las disquisiciones filosóficas de filiación platónica sobre el amor, al darlas por supuestas y admitidas[87]. Tras esta previsión, González de Salas propone cotejo de la poesía quevediana con otras tradiciones: primero, con una «moderna», la de Petrarca; y luego, con la de la antigüedad clásica. Pero lo que comienza pareciendo analogía completa, se convierte luego en simple equiparación de los nombres que reciben las mujeres a quienes va destinado el amor del poeta[88]. Tras glosar la *Laura* de Petrarca, Salas rememora los

[84] Ovidio, *Ars amatoria*, 2, 15-16, p. 66.

[85] Ripa, *Iconología*, vol 2, p. 113.

[86] Ripa, *Iconología*, vol. 2, p. 113.

[87] La única cita que elige procede de San Agustín, de su *De civitate Dei*, libro 14, capítulo 7. Se trata de un lema conocido, comentado como *quaestio* 26, art. 1 de la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino, y reflejado con frecuencia: «*amor inhians habere, quod amatur, cupiditas est*».

[88] Este aspecto aparece anunciado en el epígrafe inicial de la disertación: «se contiene también una Disertación que la ilustra y adorna, y juntamente se discurre en los nombres supuestos de las poesías semejantes y de otras que se valen de ellos» (*PO*, p. 115).

nombres varios que figuran en la *Antología griega*[89] y después en los poetas elegíacos (eróticos) latinos, como Ovidio y *Corinna*, Catulo y *Lesbia*, Propercio y *Cinthia*, Tibulo y *Delia*. El auxilio erudito para esta parte procede, como indica el propio Salas, por doble vía de Sidonio Apolinar: la *epístola* a Hesperio (libro 2, ep. 10) en la que se refieren estos amores: «*quod saepe uersum Corinna cum suo Nasone complevit, Lesbia cum Catullo, Caesenmia cum Gaetulico, Argentaria cum Lucano, Cynthia cum Propertio, Dalia cum Tibullo*»; y el *Carmen* 23 en el que se hace mención de la sospecha de que tras el nombre de Corinna se hallaba la propia hija de César Augusto: «*et te carmina per libidinosa / notum, Naso tener, Tomosque missum / quondam Caesareae nimis puellae / ficto nomine subditum Corinnae?*»[90].

Salas concluye esta idea con una consideración que presenta como propia, aunque la cita explícita de la *Apologia pro se de magia* de Apuleyo con que termina permite averiguar que sus conclusiones no son más que paráfrasis (y traducción en algunos casos) del texto latino. Salas expresa sus dudas sobre la identidad verdadera de las mujeres de los poetas con estas palabras:

> Pero más aún se podrá juzgar admirable, que cuando a Catulo escucharemos celebrar a Lesbia, *afirme yo* que Clodia es la que encubre con aquel nombre. Y cuando a su Cynthia nombrare Propercio, sea Hostia a la que disimula. Y que cuando de Tibulo suenan los versos a Delia, sea Plania la que tiene en su ánimo. Pero para purgar acaso la sospecha de haber, para estas noticias, consultado sus manes, otro, que cuando se disculpa de mágico parece ansí que más se condena, volverá por mi crédito. Apuleyo Madaurense en la *Apología* por sí mismo, lo refiere de este modo: «Y otros poetas, también añade, que siguieron el mesmo artificio, que yo perdono por menos conocidos»[91].

[89] Agatias y Planudes aparecen mencionados como antólogos: sin duda alguna, como ha demostrado en varias ocasiones Schwartz, 1997, p. 277; 1999, pp. 293-99, la antología de epigramas griega que tanto González de Salas como Quevedo consultaban era la *Planudea*. Cuando Salas hace mención al libro VII de la *Anthología* como equivalente al de la musa Erato está refiriéndose al libro que contiene los epigramas eróticos en la *Anthologia Planudea*. Zenófila, y Heliodora, de Meleagro; Heliodora, también Posidipo y Filodemo, y Rhodope, Paulo Silentario, son los nombres de las amadas extraídos de los epigramas griegos. Como culminación de su excurso con la onomástica de las mujeres de los epigramatarios griegos, González de Salas comenta un epigrama de Meleagro (el 154 de la *Anthologia Palatina*) en el que juega con el nombre propio *Thryphera*, que significa *Gracia:* «J'en atteste Cypris qui jadis dans l'azur des flots, par sa beauté aussi Gracieuse est gracieuse» (*Anthologie Grecque*, 1928).

[90] Apolinar, *Epistulae et carmina*, 1887. El propio Ovidio, a quien cita González de Salas, vincula en sus *Tristia* (libro 4, elegía 10, vv. 59-60) la causa de su exilio a los amores con la mujer cuyo nombre se oculta bajo el falso de Corina: «*Moverat ingenium, totum cantata per orbem, / nominem non vero dicta Corinna mihi*».

[91] *PO*, p. 119. La expresión de Apuleyo, *Apologie*, 1924, p. 11: «*Fecere tamen et alii talia, estis vos ignoratis*».

Habes crimen meum, Maxime, quasi improbi comisatoris de sertis et canticis compositum. Hic illud etiam reprehendi animaduertisti, quod, cum aliis nominibus pueri uocentur, ego eos Charinum et Critian appellitarim. Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Ticidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cunthiam dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uorsu[92].

Es poco explicable que Salas pretenda pasar por original un pasaje traducido de Apuleyo de forma casi literal; solo se puede justificar si entendemos la expresión «consultado sus manes» de forma irónica[93], ya que resulta evidente que *su afirmación* es de Apuleyo[94].

Las consideraciones sobre los nombres continúan más adelante, en una abreviada forma de sus preocupaciones por los nombres, ya demostrada en los comentarios y en los *praeludia* del *Satiricon*[95]. En este caso, tratará las fórmulas empleadas en la musa burlesca sobre la onomástica, con varios ejemplos de Marcial y, con un ejemplo, en Petronio[96]. González de Salas, en este caso, aprovecha un aspecto parcial de la emulación quevediana de la poesía erótica latina —la de los nombres de las mujeres a quienes van dirigidas las declaraciones amorosas— para ejemplificar la agudeza *a nomine* en el terreno satírico, ejercicio que repetirá en los prolegómenos de la musa Terpsícore.

Las observaciones al frente de la sección *Canta sola a Lisi* concluyen con un soneto puesto en boca de Apolo y, por lo que se deduce de las palabras un tanto confusas de Salas, procedente de la colección de rimas del Príncipe de Esquilache a quien va dirigida la disertación erudita[97]. Salas advierte —eso parece— que fue

[92] Apuleyo, *Apologie*, pp. 12-13.

[93] El comentario posterior de Salas sobre este argumento parece ir en esa misma dirección: «Argumento, empero, es este de los nombre proprios, con fingimiento figurados, parece que fatal para mí, pues en todas partes luego se me ofrece a tomar conmigo contienda» (*PO*, p. 119).

[94] No quiero descartar una posible interpretación del concepto de *imitatio* clásica; en ese caso, Salas habría *afirmado*, es decir, *confirmado*, algo que ya estaba declarado.

[95] El tercer *praeludium* está íntegramente dedicado al comentario de los nombres de los personajes de la obra de Petronio y constituye más de la mitad del prólogo (González de Salas, *Satiricon*, pp. 23-36).

[96] La relación de epigramas comentados es extensa: el ejemplo del nombre de *Póstumo* es el más celebrado por Salas, ya que es el que emplea Marcial en al menos «cinco o seis epigramas» del libro segundo.

[97] Debe advertirse la paradoja (y, por otra parte, el escaso éxito de Salas) de que una de las secciones de la musa Erato vaya dedicada al Príncipe de Esquilache, quien, según Alfonso Rey (Quevedo, *Poesía moral*, p. 21), acusa a González de Salas en el soneto «Comentador de aquel Lucio Romano» de «haber editado la poesía de Quevedo en contra de su voluntad»: «contra lo que el difunto determina / das el papel lo que dejó al olvido».

copiado de la edición de la obra del príncipe, pero no se indica de quién puede ser la autoría. Tras este soneto y en página exenta figura una traducción del epigrama de Meleagro; y tras los poemas de la sección *Canta sola a Lisi* aparecen cuatro versos del *Remedia amoris* de Ovidio, en los que explica el por qué de sus consejos: «*Siquis amat quod amare iuvat, feliciter ardens / Gaudeat, et vento naviget ille suo. / At siquis male fert indignae regna puellae, / Ne pereat, nostrae sentiat artis opem*»[98].

La musa Terpsícore

La musa quinta, de poesía que se canta y baila, comienza con una lámina acompañada de un lema «*Choreis delectat Terpsichore*», extraído tal y como el propio Salas indica más adelante en los preliminares del *Etymologico antiguo*[99], con una nota al margen repitiendo la enseña:

> que con *choros deleita,* o que *deleita los choros* (que todo es aquí uno), quiere decir Terpsícore: y admirablemente en la palabra *choros* ambos ejercicios se comprehenden, esto es, ritmos músicos de la voz y también de los bailes. Y así lo insinuó el etimológico antiguo, no impreso hasta ahora, aquel quiero decir que en la imagen de la musa prestó como título[100].

Música, movimiento, números, compás son las palabras que se introducen como básicas en el poemilla que trata de glosar el lema. La cita con que se avanzan los preliminares a esta musa no es de Séneca como Salas indica, tal vez llevado por la inercia de que el frontispicio erudito de las musas Polimnia, Melpómene, Erato y Thalía son del propio Séneca, así como la cita de la primera que, aunque figura a nombre de Epicuro, que es quien la pronuncia, pertenece a otra epístola senequiana. El pasaje citado puede proceder del diálogo *De saltatione* de Luciano de Samosata, obra que aparece citada posteriormente en el preámbulo. Se trata de un diálogo en el que se defiende la utilidad y el recreo que proporciona la danza, tema que tratará también y por extenso González

[98] Ovidio, *Remedia amoris,* vv. 13-16, p. 178.

[99] Herrera, *Obras de Garcilaso,* p. 301, repite semejante definición de la musa Terpsícore en su comentario a la voz *Musas.* Morros, 1998, pp. 50-51, cree que Herrera bien pudo tener en cuenta algún texto próximo al libro de Fornuto *De natura deorum siue poeticarum fabularum allegoris speculatio* (Venecia, 1505). Fornuto (Phurnutus), citado por Salas en varias ocasiones y en muchos lugares denominado Cornutus (Lucius Anneus), fue un filósofo estoico, maestro y comentarista de Persio. No obstante, para este lema concreto no hallo la referencia exacta.

[100] *PO,* p. 124.

de Salas en la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles*[101]: «*Nec aliter cantiunculae et saltationes animo et una corpori subveniunt, aegritudinesque medicantur. Una exercent et recreant, ad dum melos demulcet, fallitur labor*»[102].

Como la competencia de la musa quinta es la música y los compases, González de Salas reconoce que todas las demás musas participan de este carácter. Apoya su tesis en la autoridad de Homero, a través de las palabras de Ateneo, y en la de Hesíodo, pero también a través de otro autor, en este caso de las palabras de Luciano. Este pasaje explica muy bien el complejo marco de la erudición, ya que cita de forma indirecta, con autores de una antigüedad postclásica, transmisores de *auctoritates* más reconocidas como clásicas. Se recurre a volúmenes que recrean eruditamente ya los libros clásicos, en formas misceláneas, repletos de información y datos que permiten conocer de segunda mano la tradición grecolatina.

En el caso de Hesíodo, el pasaje de Luciano pertenece al citado diálogo *De saltatione,* ya empleado en la entradilla de la musa y profusamente utilizado en la sección correspondiente a los danzarines de su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles:*

> Y de todas las musas asimismo hace memoria Hesíodo, después de Homero poeta inmediato, en el principio de su *Theogonía;* afirmando (como quiere Luciano) haberlas él mesmo visto en el monte Helicón bailando juntas en torno de la ara de Júpiter, y a la orilla de la fuente Castalia[103].
>
> Hesíodo, que no lo conocía de oídas por otro, sino que había visto personalmente a las musas bailando al romper el día, al principio de su poema cuenta de ellas como el mayor elogio «bailan con sus tiernos pies en torno / a una fuente de violetas / cuando danzan en torno al altar de su padre»[104].

El otro ejemplo, el de Ateneo, es singular, ya que buena parte de esta introducción a la musa quinta procede del libro 14 de sus

[101] Ver sobre todo la p. 118 de este discurso donde González de Salas habla del poder terapéutico de la danza.

[102] No he podido hallar la edición de la que parte este pasaje, ya que la obra de Luciano, varias veces editada durante el siglo XVI y XVII, fue también traducida al latín en varias ocasiones. De 1538 data la primera traducción al latín de todas las obras (Mycillus), aunque ya antes habían aparecido traducciones parciales, como las de Erasmo o Moro a comienzos del siglo XVI. En 1563 (Basilea), 1602 (Basilea), 1615 (París), 1619 (Basilea) aparecen ediciones conjuntas con el original y la traducción latina al lado. En cualquier caso puede tratarse del pasaje en el que Licino al comienzo de la obra trata de persuadir a Cratón de las bondades de la danza (Luciano, «Sobre la danza», *Obras,* 1990, vol. 3, p. 49).

[103] *PO,* p. 124.

[104] Luciano, «Sobre la danza», *Obras,* vol. 3, p. 57.

Deipnosophistas[105]. Ateneo vive a finales del siglo II y comienzos del III, bajo el imperio de Marco Aurelio y su libro, presentado como literatura simposíaca, ofrece inmensa noticia sobre todo tipo de cuestiones, desde gastronomía hasta literatura, pasando por conocimientos de astronomía, naturaleza o filosofía[106]. Acompaña estos conocimientos de un sinfín de citas de autores clásicos y en ese sentido responde muy bien al carácter erudito que figura en las distintas traducciones de su título. Fernando Plata, que ha estudiado su influencia en la poesía de Quevedo, afirma que con toda probabilidad Quevedo poseía la traducción latina de Délechamp de 1583, por la similitud de las citas que aparecen en el *Anacreón*, donde cita a Ateneo. La huella de Ateneo, citado además por Quevedo en el *Anacreón castellano*, se manifiesta, según Plata, en algunos sonetos concretos —advertida por González de Salas y estudiada por Alfonso Rey en su trabajo sobre la musa Polimnia— y también en motivos comunes del universo satírico[107].

En las reflexiones de Salas a esta musa quinta[108] la presencia de Ateneo se hace muy patente, casi exclusiva, en especial con la introducción de pasajes íntegros del libro 14. En primer lugar, la referencia a la *Ilíada* homérica, que el propio Salas quiere hacer pasar por propia ocurrencia, cuando en puridad se muestra como una fiel traslación de observaciones textuales de Ateneo:

> A todas hallo yo que introduce Homero en la parte primera de su *Ilíada* (según es la advertencia de Ateneo, lib. XIV de sus *Dipnosophistas*) recreando a los dioses con su música, después de aquella ambiciosa contienda que habían tenido los mismos por Aquiles, y al son, pues, que les hacía Apolo con su lira[109].

> it produces good-temper and gladness becoming to a gentleman, wherefore Homer introduced the gods, in the first part of the *Iliad*, making use of music. For after their quarrel over Achilles they spent the time continually listening «to the beautiful lyre that Apollo held, and to the muses who sang responsively with beautiful voice»[110].

[105] Cito por la traducción de Goold de *The Deipnsophists*.

[106] La *editio princeps* del libro de Ateneo es de Aldo Manucio (1514) y la primera traducción latina de Natale dei Conti es de 1556. Isaac Casaubon publicó en el año 1597 en Ginebra una edición del texto de Ateneo, así como una edición anotada más tarde en el año 1600, con sucesivas ediciones con y sin comentario en los primeros años del siglo XVII.

[107] Plata, 1999, pp. 230-34.

[108] En las consideraciones generales sobre el paso de la tragedia a la sátira, la base doctrinal puede ser el *Ars poetica* horaciana (vv. 202-30) quien explica cómo para dar contento al público procedente del campo introdujeron, dentro de la severidad de la representación, interludios satíricos en escena.

[109] *PO*, p. 124.

[110] Ateneo, *The Deipnosophist*, 627f.

Más adelante mencionará a Ateneo por observar González de Salas que las letrillas quevedianas presentan semejanzas con ejemplos del «maldicientísimo poeta griego», Sotades Maronita, que el autor de los *Deipnosophistas* incluye en el mismo libro 14. Salas evita la referencia directa de algunos de los fragmentos de poemas incluidos por Ateneo, pero describe con semejantes palabras la intención burladora del poeta griego: «fragmentos muy agudos, referidos de Ateneo, y bien con amargor más ofensivo, pues eran señalando descubiertamente el sujeto a quien herían»[111], «in it one may discern the tactless frankness of Sotades, who abused first King Lysimachus while he was in Alexandria, then Ptolomey Philadelphus in the presence of Lysimachus, and in fact all the other princes in other cities». Ateneo incluye algunos ejemplos de Sotades, mientras González de Salas prescinde de la ejemplificación exacta pero insinúa con claridad la afinidad entre el poeta griego y las letrillas quevedianas[112].

Pero donde el texto de Ateneo es aprovechado con mayor utilidad es en los pasajes en que se habla de los bailes[113]. El propio Salas lo indica: «Ateneo da grande noticia de estos bailes»[114] y pasa a parafrasear y amplificar el texto de Ateneo en los preliminares:

> En primero lugar enseña cómo los poetas no solo eran los autores de la composición de los versos, sino también de la arte y diferencias de su música, y de la estructura de sus lazos y mudanzas, instruyendo a los que las habían de ejecutar, ansí cantando, como bailando, con imágenes, notas y figuras, para que de su forma delineada supiesen la que habían de seguir en todo distinctamente. De cuyas imágenes, la voz *hiporchemata* dice que tuvo su origen[115].
>
> For this reason, in fact, from the very beginning, the poets arranged dances for freemen, and they used the dance figures only to illustrate the theme of the songs, always preserving nobility and manliness in them; hence they termed such performances *hyporchemes.* But if any one arranged his figures with undue exaggeration, or when he came to his

[111] *PO,* p. 125.

[112] De esta semejanza habla también Plata, 1999, p. 233, a propósito de una imagen jocosa.

[113] González de Salas no esconde en esta parte su intento de ennoblecer un subgénero que él mismo asocia a «la intermisión de unas representaciones ridículas, que también tiene mucha paridad con algunas de los antiguos y vulgarmente se dicen *entremeses*». En este pasaje hace mención además a su *Teatro escénico,* una pieza incluida al final de su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles* en la que a modo de «ejercitación escolástica», de unas 24 páginas, pone en boca del personaje teatro una consideración filosófica de corte estoicista (*Ilustración,* pp. 1-24).

[114] *PO,* p. 128.

[115] *PO,* p. 128.

> songs said anything that did not correspond to the dance, he was discredited[116].

En un pasaje posterior González de Salas reproduce la descripción de los *hiporchemata*[117] que Ateneo presenta: elige la característica de que los bailes eran «jocosos y de ridículos meneos y ansí ejecutados siempre de personajes cómicos, que para este efecto eran más hábiles que los trágicos, hombres y mujeres juntamente»[118], circunstancia esta última expresamente señalada por Ateneo: «in fact the hyporchematic is a dance for men as well as women»[119]. La paráfrasis de Ateneo llega a su punto central cuando establece las diferencias entre los géneros, aunque Salas no se extiende o no sintetiza con el mismo rigor el planteamiento de Ateneo:

> distinguiendo a este propósito en tres especies todo su género, *trágica, cómica y satírica;* a esta última atribuye los bailes hiporchemáticos, por ser tan proprio al linaje de los sátiros mismos los visajes y gestos de risa y de donaire[120].

> All satyric poetry in ancient times consisted in choruses, like the tragedy of those days; hence it had no actors either. There are three kinds of dancing in poetry for the stage: tragic, comic and satiric. Similarly there are three in lyric poetry, the war dance (*pyrriche*), naked boy dance (*gimnopedia*), and hyporchematic[121].

Ateneo especifica las relaciones más complejas entre los pírricos y los satíricos, mientras que Salas entiende que entre las dos clasificaciones de Ateneo existe una exacta correspondencia: *pírricas*-trágica, *gimnopedias*-cómica e *hiporchemata*-satírica[122]. Esto explicará los intentos de Salas de acomodar la doble clasificación de los géneros a la obra quevediana[123].

[116] Ateneo, *The Deipnosophist,* 628d.

[117] González de Salas recuerda que sobre los *hiporchemata* «hicimos también de ellos memoria, en el lugar señalado de mi *Poética*», donde, en efecto, con la ayuda de Luciano, detalla sus características. Salas, *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* p. 120: «Luciano muestra de la misma suerte, que al concento de los versos cantados se bailaba, y danzaba en los coros trágico y cómicos, y que los versos que se hacían, para que a su música se bailase, se llamaban *hiporchemata*».

[118] *PO,* p. 128.

[119] Ateneo, *The Deipnosophist,* 630d.

[120] *PO,* pp. 128-29.

[121] Ateneo, *The Deipnosophist,* 630f.

[122] En la *Explicatio de satyra* de Robortello se repasa ese mismo pasaje de Ateneo, pero con distinta correspondencia: gimnopedias-trágica, pírricas-satírica e hiporchemata-cómica. (Weinberg, *Tratatti,* p. 497).

[123] En esta parte del discurso González de Salas recurre al *Etymologicum magnum* para la cita sobre los *hiporchemata,* referencia que había presentado en griego con su correspondiente traducción latina en los *commenta* del *Satiricon:* «*Hyporchemata autem, quae de uno canebant tripudiantes et circumstantes altare*

González de Salas trata de identificar, en la parte más interesante para el análisis de la obra satírica quevediana, algunos de los tipos de bailes que establece Ateneo[124] con los de Quevedo: «ocho son o nueve los que de este género se dan ahora a la estampa y a sus argumentos no fuera muy difícil hallar semejantes en la memoria de los escritores antiguos»[125]. De esta manera, «dos o tres bailes» de *valientes* o *valentones*, como los denomina Salas, pueden ser asimilados a los que Ateneo reconoce como pírricas *cheironomías*, bailadas con el acompañamiento de las manos. Como Salas entiende que los bailes pírricos se corresponden con el género trágico («reconozco yo, que son muchas dentro de los términos *líricos* y *trágicos*»[126]), observa que algunos de estos bailes «se distrujeron a *hiporchemáticos*, con nombres de *pírricas cheironomías*, porque también, con meneos jocosos de las *manos*, al compás, y sentencias de los versos, se ejercitaban»[127]. Probablemente, se trata de los dos primeros *bailes* de Quevedo, «Todo se lo muque el tiempo» y «Elas, elas, por do vienen», cuyos títulos son respectivamente *Los valientes, y tamayonas* (1) y *Las valentonas, y destreza* (2).

González de Salas continúa la relación de poemas de Quevedo que presentan afinidad con las clases de bailes que recuerda Ateneo y establece que el baile «de pobres o mendigos» presenta indudable igualdad con el nombrado *aletes* y que el de los galeotes

---

ardentibus victimis» (González de Salas, *Satiricon*, p. 409). La erudición en este pasaje de la disertación se amplía con la referencia a Eunapio de Sardes (Sardiano, siglo IV d. C.): en efecto, en el excurso sobre Sópater que Eunapio hace dentro de la vida de Edesio, se afirma que fue Aristófanes quien introdujo los *hyporchemes* en sus comedias con el fin de ganarse al público. Ver Eunapio, *The lives of Philosophers*, p. 281: «Aristophanes first introduced ridicule into their corrupted minds, and by setting dances upon the stage won over the audience to his views». El *Etymologicum magnum*, que González de Salas cita como el «Gran Etymologico Griego», es una compilación lexicográfica, reunida en su primera versión hacia la primera mitad del siglo XII conocida hoy como el *Genuinum*, en una versión abreviada también a mediados de ese mismo siglo con el título de *De Symeonis Grammatici: Etymologico*, y en una versión aumentada en el siglo XV, con el título de *De Etymologico Magno Aucto*. Las referencias a ese diccionario son numerosas en González de Salas y junto al *Lexicon* de Suidas, los *Deipnosophistas* de Ateneo, y el *Onomasticon* de Julio Polux constituyen uno de los orígenes principales de la información erudita de Salas.

[124] González de Salas renuncia también a la relación exhaustiva de esos bailes, relación que amplía en su *Ilustración de la «Poética» de Aristóteles*, pero que no alcanza la extensión y minuciosidad que presenta Ateneo en el libro 14 de sus *Dipnosophistas*, 629c-631f.

[125] Los *Bailes* que aparecen en la estampa son en realidad diez; la duda de González de Salas sobre el número total puede probar que no tenía en el momento de redactar estos preliminares todos los poemas que finalmente contendría la musa y que muy probablemente no sabía dónde ubicar uno de ellos.

[126] *PO*, p. 129.

[127] *PO*, p. 129. Esa «distracción» de los bailes *pírricos* a *hiporchemáticos* es observación propia de Salas: no se halla en los textos de Ateneo.

equivale al que Ateneo denomina *celeuste.* El baile titulado (por Quevedo o por Salas) *Boda de pordioseros* podría ser asimilado a esa especie que refiere Ateneo como un baile de vagamundos[128], y el titulado precisamente *Los galeotes* (3) a los que llama Ateneo *keleustou*[129], de condenados al remo. A estas correspondencias interesantísimas para la comprensión de este subgénero poético en Quevedo, añade González de Salas la autoridad de Julio Polux para vincular el baile titulado *Los nadadores* con otra especie de baile griego: «Los *nadadores,* entre los que Polux refiere, hallará su primera idea, como dijimos en otra parte»[130].

La *reticentia* con que concluye González de Salas este útil pasaje —«pero baste, si ya no sobra para el vulgo profano»- impide conocer otros posible vínculos en los que Salas podría estar pensando, pero invita al estudioso, sin duda alguna, a conjeturar afinidades entre los diez bailes impresos de Quevedo y otras especies de danza en la tradición griega que describe Ateneo: como, por ejemplo, podríamos hallar entre el baile 9, titulado *Los borrachos* y la danza orgiástica que Ateneo[131] (XIV, 629e) llama sin otra especificación *Jónica*[132]. González de Salas se da cuenta de que de todas las introducciones a los poemas quevedianos esta es la que ofrece un mayor caudal de información, la que más próxima se halla del ideal erudito del siglo XVII; así lo declara al final de esta musa: «No, empero, peligraría de prolija en la erudita atención de V. S. esta nuestra no inerudita disertación», para recordar el mérito principal justificado «por el valor y aprecio de la musa propria;

[128] Ateneo, *The Deipnosophists,* 631d, Podría también entrar en esta categoría —pero esto excede la advertencia de Salas ya que solo menciona un ejemplo— el baile 4, *Los sopones de Salamanca;* en cualquier caso, resulta muy interesante leer los textos quevedianos bajo la luz de estos pasajes, en los que creo que no se ha reparado lo suficiente.

[129] Ateneo, *The Deipnosophists,* 629f.

[130] En la sección 10 de la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* p. 159, dedicada al aparato trágico, González de Salas describe con detalle el tipo de adorno que acompañaba la representación de personas Marinas: «saldrían desnudos, cerúleos, coronados de juncos, o corales; y tal vez puestos de rodillas figurarían, que el tercio inferior del cuerpo fenecía en colas de monstros marinos, como de Planco refiere Veleio Patérculo, en una danza que representó Glauco. Y permitió en algún tiempo la libertad de las costumbres, que sin que simulasen habitadores de aquel elemento, bailasen desnudas, las que fuesen figuras especiosas. Así los muestran Julio Polux, y S. Cipriano».

[131] Ateneo, *The Deipnosophists,* 14, 629e.

[132] No me atrevo a buscar otras afinidades para los bailes de *Las sacadoras* o de *Las estafadoras* de Quevedo; pero algunos de los bailes citados por Ateneo, en los que apenas se vislumbra otra definición más precisa que la que sugiere su nombre, podrían haber estado en el pensamiento de González de Salas como posible antecedente clásico de lo que a primera vista pueden parecer ejemplos de subgéneros dramático-poéticos destinados, como dice Salas, «al más plebeyo auditorio».

cuya decencia y decoro, creo habrá quedado calificado ya de todo nuestro discurso antecedente»[133].

Sin embargo, en esta musa no es sólo Ateneo la única autoridad, aunque de él deriva el núcleo de sus preliminares. John Owen aparece en dos ocasiones: una para probar que los escritores modernos en lengua latina superan a los antiguos en donaires y juegos de palabras, con el ejemplo del epigrama *In festum* (V, 108) donde figura la expresión *indeclinabile cornu* que le sirve a Salas para permitirse una licencia graciosa en los preliminares. La segunda cita es más seria y se halla en buena parte de la preceptiva literaria de la época como definición de epigrama: «*Nil aliud satyra, quam sunt epigrammata longa est, praeter satyram, nihil epigramma brevem*»; eso explica que Salas no proporcione el autor del dístico —«lo pensó con acierto el que lo dijo»[134]— y que lo acepte como *auctoritas* consabida: se trata del epigrama 2, 181, de su *Epigrammata,* volumen reeditado con notable frecuencia durante los primeros años del siglo XVII[135].

Marcial tampoco puede faltar en el examen erudito de las semejanzas entre las composiciones satíricas de Quevedo y la poesía clásica. Salas cree hallar en la repetición de estribillos[136], propia de las letrillas, similitudes con los *epitalamios,* los *himnos* y los *pervigilios,* que también los llevan. En ese sentido, probablemente las letrillas *líricas,* sobre todo, y las letrillas *burlescas* puedan coincidir en forma y contenido con los subgéneros citados, pero donde Quevedo, según Salas, se muestra singular es en las letrillas *satíricas:* «de los latinos no hallo poesía con quien estas correspondan en la forma de su estructura, aunque en el sabor consuenan algo con algunos *mimos* y muchos agudos *epigramas*»[137]. Para subrayar esta singularidad, Salas habla de *afecciones* del lenguaje como un rasgo distintivo del estilo quevediano, cuyos antecedentes conviene hallar en los epigramas de Marcial. De esta forma, Marcial sirve de ejemplo con el comentario detallado de una dilogía en el *Epigrama* 1, 99 (o 1, 98, según ediciones): «*Litigat et podagra Diodorus, Flacce, laborat / sed nil patrono porrigit; haec chiragra est*», para mostrar, aparte de su habilidad para trasladar al verbo castellano el juego de palabras latino *podagra / chiragra,* el carácter ingenioso y agudo que debe predominar en esta veta satírica de las letrillas. A pesar de toda esta disertación sobre ciertos recursos humorísticos,

[133] *PO,* p. 129.

[134] *PO,* p. 126.

[135] Ver el influjo en otros poemas satíricos e incluso en algunas expresiones de la poesía moral advertido por Plata, 1999, p. 234.

[136] A propósito del verso «Salid sin duelo lágrimas corriendo» de Garcilaso, Herrera, *Obras de Garcilaso,* p. 416, habla de los versos que «los latinos ancianos llamaban *intercalares*», término que González de Salas también emplea en relación con los estribillos propios de las letrillas.

[137] *PO,* p. 125.

Salas reconoce que de las tres clases de letrillas que incluye solo las satíricas presentan feliz acomodo en la musa Terpsícore, mientras a las burlescas mejor les convendría la musa Thalía y a las líricas su inclusión entre los poemas de la musa Erato:

> Pero las letrillas que se siguen luego *burlescas* confinan totalmente en su naturaleza con toda la musa *Thalía,* que a *Terpsichore* ha de seguir; como tambien las *líricas,* por la mayor parte, con cualesquiera *cancionetas* que, para la armonía de la voz, *Erato* subministre[138].

En ocasiones como esta, Salas expresa en voz alta las dificultades de encontrar una completa y justificada ubicación para todas y cada una de las composiciones.

Para las *jácaras* González de Salas evita referencias cultas: se trata de un género «raro, singular y desemparentado de cuantos en lengua alguna, antigua o vulgar, hoy puedan, a lo que yo alcanzo, ofrecerse a la estudiosa diligencia»[139]. Luisa López Grigera, al prologar las anotaciones de Quevedo a un ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles, estudia las jácaras en relación con un tipo determinado de *imitatio,* consistente en representar los hombres viciosos mejor de lo que son[140]. La nota de Quevedo que Grigera destaca con el título *honestar lo malo con buenas palabras* viene avalada con su propia jácara, «Añasco el de Talavera»: el concepto de la metáfora enaltecedora de Aristóteles está detrás de su observación. Pero esa idea está presente también en las palabras de González de Salas, que ve las jácaras como una traslación humilde (una *analogía* al modo aristotélico) del género más elevado de la historia que Tácito o Ennio con sus *Anales* ejemplifican[141]:

> denominación dieron infalible a las *jácaras* o *jacarandinas* aquellos *jaques* mismos, y con legítima razón, pues de sus acontecimientos y penalidades continuas son anales las relaciones que allí se repiten, y nuestro poeta, historiador suyo, o verdadero o fingido, singularmente de adecuado espíritu[142].

Aunque el propio Salas reconoce no hallar específicas resonancias grecolatinas en las jácaras, siente incluso la necesidad de plantear la composición de la mismas como un *contrafactum* narra-

[138] *PO,* p. 126.
[139] *PO,* p. 126.
[140] López Grigera, 1998, pp. 69-79.
[141] Entiendo en la cita que el término *anales* (*Annales* en la *editio princeps*), aunque tal vez no haga referencia explícita a libro de historia alguno, principalmente de Tácito, sí se vincula con el significado culto que el término puede presentar en el siglo XVII; piénsese, sin salir de Quevedo, en sus *Grandes anales de quince días.*
[142] *PO,* p. 127.

tivo del género histórico, con lo que de nuevo Salas apura la sistemática correspondencia de la producción poética quevediana con los modos y géneros procedentes del universo clásico[143].

La musa Thalía

El núcleo de la exposición de la musa Thalía presenta grandes concomitancias con la disertación sobre el contenido de la anterior. De nuevo González de Salas se preocupa de resaltar la relación de la poesía quevediana con la tradición grecolatina, y de modo más concreto con los géneros dramáticos, de donde, según Salas, surgen los modelos poéticos que sigue el poeta español. La musa se abre con una cita atribuida a Séneca[144] y el grabado que le sigue presenta la leyenda sacada del epigrama *Nomina musarum*, «*Mimica lascivo gaudet sermone Thalia*», con una variante con respecto a la de Ripa en su *Iconología* que puede ser muy significativa: «*Comica lascivo gaudet sermone Thalia*». ¿Por qué en la edición de Quevedo se cambia *comica* por *mimica*? ¿Es posible una audaz modificación del verso conocido para que este se acomode al contenido de la disertación? Si fuera así, la relación entre el lema de las musas y el sentido de los discursos preliminares podría probar la intervención generalizada de Salas en todo lo que rodea (al menos en lo que podríamos comprender como diseño editorial) a la edición de la poesía quevediana.

La figura de la mujer concuerda con la *Iconología* de Ripa:

> Joven de rostro alegre y atractivo. Ha de llevar en la cabeza una corona de hiedra, sosteniendo con la siniestra una ridícula máscara y calzando sus pies con unos zuecos[145].

La mujer en la lámina quevediana muestra un rostro joven y un aspecto que puede entenderse como lascivo, en concordancia con el lema y con lo que afirma Ripa más adelante de la joven: «rostro alegre y lascivo». Sostiene una máscara con su mano izquierda, mientras que con la derecha sujeta una lira. En el suelo se amontonan tres máscaras y al fondo se dibuja una representación teatral con un bufón y un sátiro en el escenario. Se amplifica la idea de Ripa, pero se mantienen sus atributos esenciales.

[143] Ovidio aparece de nuevo, en este caso con su *Remedia amoris*, vv. 387-88, p. 204, con un pasaje en el que reivindica su poesía licenciosa: «*Si mea materiae respondet Musa iocosae, / vincimus et falsi criminis acta rea est*».

[144] *PO*, p. 131: «*Minime enim ludos, semper facit, qui saepe verbis luder consuevit, sub Diogenis persona Zeno plerumque latet, alter tamen conviciatur, alter iocatur. Itaque ex utroque conflatur ioculare convicium, quod ingeniosum est*». No hallo esta cita en ninguna obra de Séneca.

[145] Ripa, *Iconología*, vol. 2, p. 111.

La disertación que antecede a la musa, dedicada a don Lorenzo Ramírez de Prado, gran amigo de Quevedo, se presenta muy bien ordenada. El propio Salas explica la división de su discurso por la mitad del mismo: «Tres partes concebí yo en que se hubiese de distribuir el discurso de esta disertación. La primera, a la musa Thalía hubo de pertenecer; la segunda, a la cualidad de su canto, y con ellas, creo que habemos ya cumplido; la tercera nos resta ahora, en donde intento yo considerar algunos modos de aquel canto mismo»[146]. La explicación presenta, en efecto, estas tres partes, pero además cada una de ellas observa un orden muy elaborado que se puede advertir en otros escritos del propio Salas, como en el de la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles.* La primera parte comienza con la *etimología;* se sigue con los antecedentes y la *sucesión* o historia; y termina con los ejemplos[147]; la segunda parte, de la *qualidad,* como en la disertación sobre la canción pindárica, define la materia, la finalidad y la forma; y la tercera parte, de la *quantidad,* refiere asuntos sobre el lenguaje y la elocución. En este aspecto, la disertación previa de Salas, aunque resuelta con algún excurso de exoneración de la liviandad quevediana, se presenta como un modélico ejemplo de discurso explanatorio, dispuesto para la enseñanza de sus conocimientos eruditos.

Para apoyar con el étimo la definición de la musa Thalía recurre a dos interpretaciones: para la primera aduce dos *auctoritates:* en primer término, al «gramático griego», Fornuto, cuyas *Alegorías de las fábulas de los poetas*[148] le sirven de ayuda para presentar el vínculo con el ambiente de los convites; y en segundo término, al parecido dictamen de Plutarco, en cuyo escrito *De los convites* engarza el vocablo Thalía con lo que Salas denomina con puntualidad «concurrencia amigable a comer juntos festivamente». Se trata de un pasaje de las *Moralia*[149], en concreto del libro tercero del escrito *Quaestionum convivalium* (*quaestio* 14 sobre las musas) en el que Plutarco asocia el nombre de la musa con la palabra *thaliazein* que «converts our concern for food and drink from something savage and animal into a social and convivial affair»[150], exactamente lo que traduce Salas: «por haber sido [la Musa Thalía] la aucto-

[146] *PO,* p. 135.

[147] Es la misma distribución que en los *praeludia* del *Satiricon: originem, progressum et nomen.*

[148] Se trata del *De natura deorum siue poeticarum fabularum allegoris speculatio,* ya mencionado. La mención de Salas al «gramático griego» se explica porque empleó su tiempo enseñando griego a sus discípulos y escribió varias obras en ese idioma, aunque nació y vivió en Roma.

[149] Plutarco, *Moralia,* vol. 9, 14, pp. 746-47.

[150] Plutarco, *Moralia,* vol. 9, 14, p. 746. La cita continúa con la explicación: «That's why we apply the word *thaliazein* (merry making) to those who enjoy one another's company over wine in a gay and friendly manner, not to those who indulge in drunken insults and violence» (Plutarco, *Moralia,* 1969, vol. 9, p. 287).

ra de reducir a los hombres, silvestres antes y inhumanos, a vida política y sociable». La idea del convite le lleva a Salas a citar las autoridades conocidas sobre tal circunstancia: Platón, Jenofonte, Ateneo o Plutarco, escritores todos ellos de literatura simposíaca en la que no falta la erudición[151].

Para la otra posible interpretación del nombre *Thalía,* Salas aporta otra autoridad, aunque en esta ocasión no indica con precisión su procedencia. En nota marginal transcribe «Thallein *maxime vivere ac florere*» para sugerir el principio de donde extrae la definición de la musa: «florecer en superior grado, y lucir en aventajada, verde hermosura»[152]. Apoya esta precisión terminológica con el epigrama famoso de Marcial[153], cuya última parte constituyó para muchos otros autores —y durante largo tiempo— lema de autoafirmación poética: «*Illa tamen laudant omnes, mirantur, adorant, / confiteor; laudant illa, sed ista legunt*». En el epigrama se compara la poesía excelsa, sobre todo, la de materia épica, con la que él cultiva, de estilo deliberadamente *humilis.* Esta fórmula le permitirá a Salas abordar el asunto de la decencia de los poemas quevedianos y disculpar, de paso, las posibles críticas o censuras que pueda recibir por ello.

Después de un extenso pasaje en el que Salas advierte de los problemas que se le presentaron como editor de estos poemas festivos, comienza lo que él llama «vislumbres» sobre los antecedentes de los poemas burlescos que contiene esta musa. González de Salas lo reduce de forma básica a la relación con el género *mímico,* del mismo modo que había hecho con los bailes y los *hiporchemata.* Cita a Lilio Giraldo y su libro *De poetarum historia,* (1545), y a Scalígero y su libro *Poetices* (1561) como autores que estudiaron el género, pero rechaza por escasas sus aportaciones. Remite a su propio libro sobre la *Poética* de Aristóteles —del que, como se puede observar, hace propaganda a cada paso—, donde discurre sobre la historia del género mímico[154]. La tesis de Salas,

[151] Se refiere González de Salas a *El banquete* de Platón, de donde surge todo el género, *El convite* de Jenofonte, los *Deipnosophistas* o, como aparece traducido en español, *El banquete de los eruditos,* o Plutarco, en su citado *Quaestionum convivialium.*

[152] Idéntica definición propone Herrera, *Obras de Gracilaso,* p. 301, en su comentario a la entrada *Musa:* «Talía, de verdecer, porque florece mucho». Ver Morros, 1998, pp. 50-51. El propio Plutarco en las *Moralia,* vol. 9, 14, 745, explica la relación de Thalía con el florecimiento y crecimiento de las plantas: «Here we are farmers, who claim that Thalia belongs to us, assigning to her the care and health of flourishing (*enthalounton*) plants and growing seeds» (Plutarco, *Moralia,* 1969, vol. 9, p. 285).

[153] Marcial, *Epigrams,* 4, 49.

[154] Dedica la sección octava de su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* pp. 117-128, a estos pormenores relativos a la danza.

auspiciada por sugerencias de Suetonio, de Evancio[155] sobre Terencio[156], consiste en que el mimo como especie poética que engarza con Quevedo tiene su origen en la autonomía que adquiere el género dramático del mimo. Salas entiende que en un principio los mimos aparecieron como una «intermisión» de la representación cómica —haciendo las veces *mutatis mutandis* de los entremeses— y que, luego, ganaron naturaleza distinta al ser representados de forma aislada. De «género de representación dramática», junto a comedias *attelanas* o *planipedias*, pasó después, según Salas, a «género de poesías». La conjetura es presentada por Salas como original — «de donde pasa mi observación con novedad mucha a quedar persuadido»[157]—, aunque quizá aplica la analogía con otras formas, como la propia *sátira*, derivada, como composición poética, de representaciones teatrales.

Para confirmar esta sucesión que va de las *intermisiones* de las obras serias hasta el *mimo* como especie poética, González de Salas acude de nuevo al libro 14 de los *Deipnosophistas* de Ateneo para fijarse en lo que Salas llama «mimógrafos», que en Ateneo aparecen descritos simplemente como intérpretes solistas que cantan acompañados de un instrumento musical, en concreto la cítara. González de Salas insiste en la ausencia de interlocutores como elemento definitorio, como si se apartara del *genus drammaticus* que establece el *Ars grammatica* de Diomedes[158] y se aproximara al *enarrativus* donde solo hay una voz. En efecto, Ateneo refiere los nombres de famosos cantantes, intérpretes al tiempo de cítaras o de flautas sin otro acompañamiento[159], y, a su vez, habla de compositores que cultivan la poesía obscena[160]. Salas recuerda a tres que cita Ateneo, precisamente mencionados por destacar en su faceta licenciosa: Telenico Bizantio, Argas y, sobre todo, Gnesippo, con quien, según Salas, puede entroncar Quevedo. Muy probablemente el comentario de Ateneo de que Gnesippo había

[155] El texto de Evancio, *De fabula*, 4, 1, p. 171, del que parte González de Salas, breve pero de gran utilidad erudita durante el Humanismo, incluye la clasificación de los distintos géneros dramáticos, según el argumento: «*togatas ab scaenicis atque argumentis Latinis, praetextatas a dignitate personarum tragicarum ex Latina historia, Attelanas a ciuitate Campaniae ubi actitatae sunt primae, Rhintonicas ab auctoris nomine, tabernarias ab humilitate argumenti ac stili, mimos a diuturna imitatione uilium rerum ac leuium personarum*».

[156] En esta relación de nombres que autorizan su parecer, González de Salas incluye de pasada a Donato, no por tratar el asunto del género mímico sino porque también comenta la obra de Terencio. La erudición de Salas, que en este punto coincide con la mayor parte de los tratadistas del teatro, le conduce a la amalgama, en ocasiones innecesaria, de referencias clásicas con el ánimo de consolidar su juicio.

[157] *PO*, p. 134.

[158] En Keil, 1961, vol 1, p. 483.

[159] Ateneo, *The Deipnosophists*, 14, 637e-639a.

[160] Ateneo, *The Deipnosophists*, 14, 638b-639a.

inventado serenatas para adúlteras y de que participaba de ese ambiente explica la similitud expresada por Salas con este intérprete («mimógrafo» para Salas), «en quien el humor de nuestro Poeta en esta parte, que ahora ilustramos, se exprime singularmente»[161]. La relación de mimógrafos se amplía con los que ofrecen Publio Siro y Laberio, cuyos fragmentos festivos inspiran, según Salas, el donaire y la agudeza de los poemas quevedianos[162]. No olvida Salas tampoco la concurrencia en estos antecedentes, que miran al teatro, a los poetas cómicos latinos, es decir, a Terencio y a Plauto, así como fuera del género dramático el influjo de los poetas satíricos y los epigramatarios. Entre todos ellos, *mimógrafos, cómicos, epigramatistas* y *satíricos* conforman las fuentes clásicas, grecolatinas, eruditas, al fin, según la concepción de González de Salas, que alimentan la vena de esta musa.

Resulta de todos modos muy ilustrativo el pasaje siguiente en el que Salas comenta las disensiones con el parecer de Quevedo sobre los poemas festivos. Si se atiende a sus palabras, da la impresión de que Quevedo era más permisivo que el propio Salas con la agudeza un tanto ligera de sus gracias, sobre todo con aquellas de alcance erótico, aquellas que el propio Salas califica de «desnudeces atrevidas del Amor y la Venus»[163]. González de Salas parte de la determinación quevediana de dar variedad a su producción poética y, sobre todo, de adecuar a cada materia el estilo que le corresponde. Salas admitió ese «designio pretendido» de Quevedo en las cinco primeras musas, pero, como él mismo declara, fue más reacio a consentirlo en esta musa sexta donde Quevedo, según Salas, «emprendió juntamente esforzar a nuestros oídos la paciencia»[164]. Por lo que insinúa Salas, Quevedo creía que el rigor moral de la sociedad romana era superior a la deshonestidad que pudiesen exhibir sus escritores; la argumentación, que Salas parece en principio aplaudir, se comprueba con el *exemplum* de Livia Drusila, la mujer de Octavio Augusto, extraído de la *Historia Romana* de Dión Casio: «Once, when some naked men met her and were put to death in consequence, she saved their lives by saying that to a chaste women such men are no whit different from statues»[165]. A pesar de ello, Salas reprueba la pretensión de Quevedo de trasladar esas mismas licencias a una sociedad como la suya, con una expresión que no deja lugar a la duda sobre sus discrepancias con Quevedo: «yo nunca a esto me convine, ni asentí a su dictamen

[161] *PO*, p. 134.

[162] La cita de Publio (o Publilio) Siro y Laberio es muy canónica, pues se trata de los dos mimógrafos que siempre aparecen citados a propósito de este género teatral.

[163] *PO*, p. 135.

[164] *PO*, p. 135.

[165] Cito por la traducción de Dión Casio, *Roman History*, libro 58, 2, vol 7, p. 189.

[...] y ansí hoy para comunicar estas poesías a los nuestros, todo aquello hube de expungir con estilo riguroso; si corregido y mitigado (como bastó en algunos lugares) aún no quedaba decente»[166].

La expurgación de ciertos poemas, que no se especifican, no es óbice para que Salas en pasajes ulteriores exhiba pública admiración por un recurso retórico que parece justificar la publicación de tales composiciones: la equivocación (el equívoco), la ambigüedad, según los latinos, y la dilogía, según los griegos. Cita el libro segundo de *De beneficiis* en el que Séneca habla de la pobreza de la lengua que necesita siempre el préstamo y la metáfora[167], para luego pasar a defender, con espíritu un tanto juguetón y propiamente ambiguo, la idea de que son las interpretaciones malevolentes o malignas de los lectores las que definen la maldad de los escritos y no la voluntad del autor al escribirlas. Parte para este juicio del *topos* que formula Marcial en el prólogo de sus *Epigrammata* donde subraya que «*absit a iocorum nostrorum simplicitate malignus interpres*» o cuando arremete el epigramatario latino más adelante contra los lectores que se atreven a usurpar sus intenciones: «*improbe vi facit, qui in alieno libro ingeniosus est*»[168]. Ejemplifica esa idea con el comentario de un pasaje de uno de los romances de Quevedo, «A Marica la chupona», incluidos en la musa sexta. Es raro el procedimiento, ya que González de Salas no recurre a los textos de Quevedo en sus preliminares como en este caso[169], en donde asoma, por otra parte, una inusitada demostración de irónica picardía[170].

Los preliminares de esta musa concluyen aparentemente en este punto, pero entre los tipos de poemas que contiene se incluyen comentarios interesantes que bien pueden incorporarse al núcleo de estas disertaciones previas. Algunos, como los que preceden a las canciones o a los romances, son breves, pero aportan noticias relevantes para la comprensión de algunos aspectos literarios de la

[166] *PO*, p. 136.

[167] Séneca, *Des bienfaits*, p. 58: «*Ingens copia est rerum sine nomine, quas non propriis appellationibus notamus, sed alienis commodatisque: pedem et nostrum dicimus et lecti et ueli et carminis, canem et uenaticum et marinum et sidus; quia non sufficimus, ut singulis singula adsignemus, quotiens opus est, mutuamur*».

[168] Marcial, *Epigrams*, p. 28. Con estas citas concluye Salas su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles*.

[169] Resulta llamativo que de este romance, repleto de dilogías, alguna de ellas muy evidente, elija González de Salas la menos comprometedora.

[170] Acaba la ilustración con la petición de protección a la persona a quien dedica la musa, en este caso más insistente si se tiene en cuenta el material delicado y licencioso que presenta. Tras ella, dos nuevos versos de Ovidio y de su *Remedia amoris*, por el que parece sentir cierta debilidad González de Salas, al menos como preludio poético a los poemas. Ver Ovidio, *Remedia amoris*, p. 202, vv. 371-72: «*At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit; / si sapis, ad numeros exige quaeque suos*».

obra quevediana. La erudición, en estos dos casos, es pequeña y solo se limita a subrayar la afinidad de los romances con la tradición epigramataria, aunque más bien por el lado de la variedad de argumentos que más propiamente por una similitud de contenido y forma entre ellos[171].

Sin embargo, es mucho más interesante el más prolijo discurso que antecede a la sátira *Riesgos del matrimonio en los ruines casados.* Salas señala la relación de esta composición en tercetos con la sátira 6 de Juvenal sobre el casamiento, al tiempo que da noticia de su redacción temprana, en la juventud de Quevedo. González de Salas trae a colación versos de una sátira suya basada en la misma sátira latina, así como cita a Lupercio Leonardo de Argensola como iniciador de estas imitaciones de Juvenal[172], a las que añade el nombre de Persio. Salas reconoce que tercetos en forma de sátiras y contra el matrimonio hay numerosas muestras, pero basadas en estos autores clásicos, de lo que él llama la «Sátira inferior latina», de nuevo Quevedo vuelve a ser si no precursor sí al menos cultivador insigne. Pero de todo este pequeño preliminar el interés reside en la actuación o intervención de Salas sobre el original. Salas lo obtiene pocos días antes de llevar todo a la imprenta, pero «con desconveniencias [...] y disonancias». Desconveniencias, porque, según Salas, Quevedo imita a Juvenal de forma muy precisa, con «la Venus muy desnuda: y así horrible a nuestros oídos, que no permiten la significación de su lasciva incontinencia, sino vestida más y disimulada». Y disonancias porque «flaqueaba la viveza, y elegancia del estilo, y aun de la sentencia, en muchos lugares». Ante estos dos defectos, Salas decide enmendar de tal manera el texto que en el último párrafo de esta disertación entiende que bien podría ocupar el lugar de la musa Polimnia y no

[171] Habría que añadir a estas reflexiones la nota extensa que precede a los romances, en donde González de Salas, además de explicar la forma de distribuir los poemas, vuelve a recordar la relación (aunque no de un modo muy definida) de la poesía de la musa Thalía con la tradición epigramataria: «No hubo empero atención, a graduarlos, o por su antigüedad, o por su aprecio, para que se antepusiesen, o pospusiesen en la salida; sino confusamente, como en selva, se les dio lugar interpolados: advirtiendo aun más, a alternar los más ventajosos con los menos; como observé yo que lo ejecutaron así todos los epigramatarios antiguos, de quienes tan varios fueron los argumentos de sus epigramas, como lo son los de estos romances. No hablo de la forma de su composición, que en esa son diferentes» (*PO*, vol. 2, p. 249).

[172] José Manuel Blecua, que cita este pasaje de González de Salas en su edición de la obra de Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, pp. 30-34 y 69-88, cree que se trata de obras perdidas, parecidas en algo a la epístola a don Juan de Albión, «Aquí donde en Afranio y en Petreyo».

el de la musa jocoseria donde se halla «desazonado y importuno»[173].

Después de todas las composiciones de esta musa festiva, la edición remata con un par de coplas en las que anuncia la próxima musa Euterpe que no llegará a presentarse y unas breves palabras para declarar el crecimiento insospechado de los poemas que componen las seis musas que compila. Salas recuerda para justificar la división del Parnaso en dos partes, como había hecho al principio, el *Onomastikon* de Julio Polux (libro 4, capítulo 15) en el pasaje en el que este explica la distribución de los coros en las representaciones trágicas. González de Salas remite de nuevo a su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles* donde, en efecto, parafrasea a Julio Polux, mientras dibuja en el margen con puntos alineados en dos o cinco filas la colocación de los miembros del coro: Salas así lo explica: «Asimismo se observa que Julio Polux, que el coro muchas veces se dividía en dos partes, y que cada una de ellas se llamaba semicoro, y entonces empezaba a cantar a una parte, y después la otra respondía»[174]. La referencia erudita traída con otro fin en su *Ilustración* se elige aquí simplemente para explicar la distribución en dos partes de la colección poética quevediana.

Salas concluye con una consideración sobre el carácter más grave de las composiciones de las tres musas restantes y habla de «otros géneros de poesías dramáticas, que por ser más legítimas a la acción de interlocutores, se separaron de todo estotro canto». No estoy seguro de a qué se puede estar refiriendo González de Salas, pero, sin duda, se trata de composiciones que, sobre esa fecha de 1648, podrían escapar al designio de las musas Euterpe, Urania y Calíope (con este orden): ¿podría tratarse de los entremeses, que en efecto son poesías dramáticas, que figuran al final de la musa séptima, Euterpe? En ese caso, esa última nota de González de Salas dejaría entrever que su labor fue continuada por Pedro Aldrete en *Las tres musas castellanas.*

En la *Bibliotheca* o índice de autores y libros mencionados en su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* González de Salas se dirige «Al estudioso» con estas palabras: «Inútil es sin duda la ambición de aquellos que vanamente consiste en el acumular grande numero de autores en sus escritos: pues cuando con felicidad lo consigan (quiero decir, que oportunamente a la materia que se trata,

[173] Sátira y tercetos parecen pedir *a priori* la musa moral, pero no hay otro mejor espacio cuando la imprenta ya lo está demandando: esta sátira pertenece a la musa sexta, aunque desubicada de su lugar natural.

[174] Ver Salas, *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* pp. 192-93. Pertenece a la sección 12, dentro del estudio de la *quantidad* de la tragedia, y en ella se estudia de forma específica el coro. El *Onomasticon* de Julio Polux (autor griego del siglo II) es otro de los tesoros lexicográficos que servían de base erudita a los humanistas del siglo XVI (la impresión *aldina,* la *princeps,* es de 1502) y del siglo XVII.

repitan sus nombres) muy áspera han de dejar su erudición, seca, y desapacible». Durante tiempo, esa, creo, fue la impresión causada por los preliminares de González de Salas a los estudiosos de la obra de Quevedo, por no decir la implícita antipatía que su discurso provocaba. Debo confesar que yo mismo participé de ese sentimiento, abrumado tal vez por una prosa farragosa, destinada muy probablemente a lectores con una erudición muy particular, capaces de comprender de modo inmediato las referencias disimuladas entre las líneas de su pensamiento. Su vanidad intelectual, de la que parecía hacer alarde, no contribuía precisamente a su atractivo y, si además añadíamos a esa primera impresión, su interés por parecer el principal *fabbro* de la edición quevediana, el respeto por su labor disminuía de forma muy considerable.

No obstante estos prejuicios, reconocidos de manera explícita por muchos estudiosos, debemos reparar en las aportaciones sustanciales a la interpretación de la obra quevediana. A mi juicio, varias son esas aportaciones: sus planteamientos sobre la canción pindárica a propósito del elogio al duque de Lerma; la ilustración sobre la sátira romana a partir de su disertación sobre el *Sermón estoico* y la *Epístola censoria;* la noticia del extravío de algunas piezas trágicas de Quevedo así como la asimilación de algunos poemas fúnebres con la tradición epicédica grecolatina; la adscripción de la poesía amorosa tanto a la tradición petrarquista como a la poesía elegíaca romana; la novedad de engarzar la poesía satírica de letrillas, de jácaras y, sobre todo, de bailes a los modelos dramático-poéticos griegos, en especial el interesantísimo vínculo entre *hiporchemes* y bailes que, desde luego, deben proporcionar un rendimiento muy notable al estudio de estas composiciones; o la de relacionar los romances y la poesía burlesca de la musa Thalía con los mimos griegos. Todo ello se muestra como un intento sistemático de González de Salas por aproximar la totalidad de la obra poética quevediana —las bromas y las veras, lo humilde y lo sublime— al mundo clásico —ese *classicus* que emplea Aulo Gelio en sus *Noctes atticae* como sinónimo de clase superior[175]— de la antigüedad grecolatina y dentro de ella una llamativa tendencia al mundo helénico del que González de Salas era principal intermediario.

[175] Aulo Gelio, *Noctes atticae,* p. 572.

Bibliografía

Agustín, San, *Obras de San Agustín,* Madrid, BAC, 1965-1999.
Anthologie Grecque, ed. P. Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
Apolinar, S., *Epistulae et carmina,* Berolini, Weidmannos, 1887.
Appendix vergiliana, ed. W. V. Clausen, D. Goodyear, E. J. Kenney, J. A. Richmond, Oxford, Oxford University Press, 1987.
Apuleyo, *Apologie et florides,* ed. P. Vallette, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
Arbitri, P., *Satiricon,* ed. J. A. González Salas, Francofurti, cura Wolggangi Hofmanni, 1629.
Argensola, L. L. de, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
Ateneo, *The Deipnosophists,* ed. G. P. Goold, Cambridge, Loeb Classical Library, 1937.
Aulo Gelio, *Noctes atticae,* ed. P. K. Marshall, Oxford, Oxford University Press, 1990.
Cacho, R., «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza, 43, 2, 2001, pp. 245-300.
Calímaco, *Epigrammes. Hymnes,* ed. E. Cahen, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
Carreira, A., «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en L. Schwartz y A. Carreira, (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
Clements, R. J., *Picta poesis,* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
Corpus Paroemiographorum Graecorum, ed. E. L. Leutsch, F. G. Scneidewin, Hildesheim, Georg Olm, 1965.
Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
Dión Casio, *Roman History,* ed. E. Cary, Cambridge, Loeb Classical Library, 1961.
Etymologicum graecae linguae Gudianum, ed. F. G. Sturzius, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1973.
Etymologicum magnum genuinum. De Symeonis Grammatici Etymologico. De Etymologico Magno Aucto, ed. F. Lasserre y N. Livadaras, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976.
Eunapio, (junto a Filóstrato), *The Lives of Philosophers and Sophists,* ed. W. Cave Whright, Cambridge, Loeb Classical Library, 1961.
Evancio, *De fabula,* ed. G. Cupaiuolo, Napoli, Loffredo Editore, 1992.
Ficino, M., *Sobre el furor divino y otros textos,* Barcelona, Anthropos, 1993.
Gargano, A., «La oda entre Italia y España en la primera mitad del siglo XVI», en López Bueno, B., (ed.), *La oda,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 121-45.
González de Salas, J. A., *Ilustración al libro de «Poética» de Aristóteles Estagirita,* Madrid, Murcia de la Llana, 1633.
González de Salas, J. A., (ed.), Petronii Arbitri, *Satiricon,* Francofurti, cura Wolggangi Hofmanni, 1629.
Guillén, C., «Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España», en B. López Bueno, (ed.), *La oda,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 149-73.

Herrera, F. de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera,* ed. J. Montero, Sevilla, Universidades de Sevilla, Córdoba y Huelva y Grupo P.A.S.O., 1998.

Horacio, *Odas y epodos,* ed. M. Fernández Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990.

Horacio y Aristóteles, *Artes poéticas,* ed. A. González, Madrid, Taurus, 1987.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.

Juvenal, *Satires,* ed. P. de Labriolle, F. Villeneuve y J. Gérard, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

Keil, H., *Grammatici Latini,* Hildesheim, Georg Olm, 1961.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

Luciano, *Obras,* ed. J. Zaragoza, Madrid, Gredos, 1990.

Lyra graeca, ed. J. M. Edmonds, Cambridge, Loeb Classical Library, 1928-1967.

Macedonio, M., *Le nove muse di Marcello Macedonio raccolte e date alla stampa da Pietro Macedonio suo fratello,* Napoli, Tarquinio Longo, 1613.

Maestre Maestre, J. M., «La oda latina en el Renacimiento hispano», en B. López Bueno, (ed.), *La oda,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 75-119.

Marcial, *Epigrams,* ed. W. C. A. Ker, Cambridge, Loeb Classical Library, 1974.

Morros, B., *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega,* Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

Ovidio, *Ars amatoria, Remedia amoris,* ed. J. H. Mozley, Cambridge, Loeb Classical Library, 1985.

Ovidio, *Tristes,* ed. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

Persio, *Sátiras,* ed. R. Cortés, Madrid, Cátedra, 1988.

Planciades, F., *Opera,* ed. R. Helm, Stuttgart, Teubner, 1970.

Plata, F., «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Owen y Berni», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 225-47.

Plutarco, *Moralia,* Cambridge, Loeb Classical Library, 1969, 9 vols.

Poetae Melici Graeci, ed. D. L. Page, Oxford, Oxford University Press, 1962.

Polux, J., *Onomasticon,* ed. E. Bethe, Leipzig, Teubner, 1900.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1967.

Quevedo, F. de, *Las tres musas castellanas,* Madrid, Mateo de la Bastida, 1670.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1967.

Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Quevedo, F. de, *Poesía moral «Polimnia»,* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999.

Quintiliano, *Institutio oratoria,* ed. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

Ripa, C., *Iconología,* Madrid, Akal, 1987, 2 vols.

Schwartz, L., «La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo («Parnaso», «Erato», XXXVIII y XXXIX)», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 303-20.

Schwartz, L., «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en L. Schwartz y A. Carreira, (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 271-95.

Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 293-324.

Séneca, *Des bienfaits,* ed. F. Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

Séneca, *Lettres a Lucilius,* ed. F. Préchac, H. Noblot, A. Novara, Paris, Les Belles Lettres, 1969-1985.

Suidas, *Lexicon,* ed. A. Adler, Leipzig, Teubner, 1928.

Urbano VIII (Maffeo Barberino), *Hymni Breviarii Romani,* Roma, Imprenta Vaticana, 1629.

Weinberg, B., *Trattati di Retorica e Poetica,* Bari, Laterza, 1970.