

# Afinidades quevedianas en la *Cima del Monte Parnaso* (1672) de José Delitala

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Universidade de Vigo  
mcande@uvigo.es

## Resumen

El diálogo entre la *Cima del Monte Parnaso* de José Delitala y la poesía impresa de Quevedo en 1648 y 1670 es explícito desde los mismos paratextos de la edición de 1672 de Cagliari. Desciendo ahora al detalle textual para comprobar que esa afinidad muestra una correspondencia con el propósito preliminar que el incógnito Jaime Salicio instituye en sus diacrisis. Ciño el análisis a tres aspectos de esa posible relación: el tópico del *ut pictura poesis*, con el desarrollo del *ékphrasis* y la simbiosis interartística; la galería de retratos de monarcas hispánicos; y la ejemplaridad de los personajes de la antigüedad clásica.

## Palabras clave

Delitala; Ut pictura poesis; Pintura; écphrasis; historia romana

## Abstract

*Quevedian similarities in José Delitala's Cima del Monte Parnaso (1672)*

The dialogue between the *Cima del Monte Parnaso* by José Delitala and the printed poetry of Quevedo in 1648 and 1670 is explicit from the same paratexts of the 1672 edition of Cagliari. I now turn to the textual detail to verify that this affinity shows a correspondence with the preliminary purpose that the unknown Jaime Salicio institutes in his *diacrisis*. I confine the analysis to three aspects of that possible relationship: a) the *topics* of *ut pictura poesis*, with the development of *ékphrasis* and the interartistic symbiosis; b) the gallery of portraits of hispanic monarchs; c) the exemplary mood of characters of classical antiquity.

## Keywords

Delitala; Ut pictura poesis; painting; ekphrasis; Roman history

El diálogo entre la *Cima del Monte Parnaso* de José Delitala y la poesía impresa de Quevedo en 1648 y 1670 es explícito desde los mismos paratextos de la edición de 1672 de Cagliari, tal y como ya detallé en trabajos recientes (Candelas Colodrón 2017). Desciendo ahora al detalle textual por comprobar que esa afinidad muestra una correspondencia con el propósito preliminar que el incógnito erudito Jaime Salicio instituye en sus diacrisis. Para ello, ceñiré el análisis a tres aspectos de esa posible relación: a) el tópico del *ut pictura poesis*, con el desarrollo del *ékphrasis* y la simbiosis interartística; b) la galería de retratos de monarcas hispánicos y c) un numeroso conjunto de soluciones semejantes que, si no fuera por la explícita comunicación entre ambos libros de poemas, no pasarían de ser consideradas azarosas o fruto de la generalizada repetición de asuntos y motivos propio de la época.

### Intertextualidad. *Ut pictura poesis. Ékphrasis*

#### 1. *A una tabla de Tiziano, en que está pintada la historia de Dánae*

Vivas las tintas, mano si elegante,  
y en templeas desatadas los colores,  
animan los carmines los candores  
de tu divino rostro y tu semblante.  
El oro, que liquida el fulminante  
Júpiter por gozar de tus favores,  
áspero está y al tacto los primores  
miente de Apeles, miente de Timante.  
¡Qué mucho, si la gloria de Tiziano  
el lienzo mancha, en él las líneas tira,  
claros formando aquí y acullá lejos;  
vidas da el movimiento de su mano,  
Dánae se queja, Júpiter suspira  
y de sus ojos queman los reflejos.<sup>1</sup>

Como señala Pasquale Tola (1838: tomo II, 9 ss.), Giuseppe Delitala (1627-1701), «giovinetto d'anni quindici andò in Spagna ed intraprese il servizio militare, nel quale pervenne per gradi al posto di colonnello. Poi fu decorato dell'ordine militare di Calatrava, nominato da Carlo II re di Spagna suo cavallerizzo maggiore». En Madrid tal vez (con 15 años, en 1642) y en la corte pudo el joven Delitala contemplar dos pinturas de Tiziano alusivas a Dánae: una, que forma parte ahora de la colección Wellington, pero que formó parte de la colección real en el Alcázar y luego en el Buen Retiro y más tarde fue entregada al general Wellington después de la Guerra de Independencia; y otra, la que ahora se exhibe en el Museo del Prado con el título *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, que también figuraba en la galería real. Más difícil sería que viese la versión que

1. El texto procede de la edición príncipe de 1672, con la modernización convencional.

Tiziano hizo de la Dánae a Alejandro Farnese en Roma y que se halla ahora en el Museo di Capodimonte de Nápoles, ya que pasó a formar parte del inventario napolitano a partir de 1736 cuando Carlos III hereda toda la colección de arte y de libros de su familia farnesina desde Parma.

Lo interesante del soneto de Delitala es que, de entender de forma recta el último terceto, hace mención a la versión primera de las llamadas *poesías* que Tiziano regaló al rey Felipe II junto a *Venus y Adonis*, la que ahora se custodia en la Apsley House y que pertenece a la familia Wellington. En el texto de Delitala se hace mención a que Tiziano hace vivir con su mano las figuras: «Dánae se queja, Júpiter suspira/ y de sus ojos queman los reflejos». En ninguno de los cuadros existentes aparece la figura de Júpiter, aunque descripciones y copias hablan de él. Los estudios más recientes, tras la restauración de la Dánae Wellington, sostienen que fue recortada la tela en su parte superior, donde se supone estaba el rostro de Júpiter: Fernando Checa Cremades, en la ficha del museo del Prado así lo explica. En los inventarios del cuadro se hace mención a Giove y no a Dánae. Tiziano (con las dudas de si forman parte de su taller) realizó otras versiones que se pueden ver en el Hermitage de San Petersburgo y en el Kunsthistorische Museum de Viena. En esta última asoma el rostro de Júpiter, tal vez como debió de ocurrir con el primer cuadro que Tiziano entrega a Felipe II para formar parte de su cámara privada.

Aparte de este detalle no menor, ya que puede ser utilizado este soneto como documento que avala la existencia de ese cuadro con esas características, Delitala desarrolla uno de los conocidos tópicos sobre la capacidad de la pintura de mentir, de engañar al espectador, al hacer creer la similitud o la identidad con el objeto reflejado. Quevedo dirá en su poema al dibujante Pedro Morante, «Bien con argucia rara e ingeniosa», cosas semejantes, aparte de mencionar dentro del más nítido de los tópicos a estos dos pintores eminentes de la antigüedad: «vive en imitación maravillosa/ grande Filipo, Augusto tu semblante/ y laberinto mudo, si elegante/ la tinta anima, en semejanza hermosa». De Tiziano dirá Quevedo:

Ya se vio muchas veces  
 ¡oh pincel poderoso, en docta mano  
 mentir almas los lienzos de Tiziano;  
 entre sus dedos vimos  
 nacer segunda vez y más hermosa  
 aquella sin igual lozana Rosa,  
 que tantas veces a la fama oímos.

El elogio de Tiziano siempre viene asociado al de ese retrato legendario de Rosa Solimana, la mujer del sultán Selin, el gran turco de Venecia, *exemplum* tópico en la defensa de la capacidad de la pintura de «mentir almas». En otro lugar, hago mención a esta cuestión a propósito de la silva *Al pincel* donde se encuadran estos versos como recurso argumentativo en la apología de la pintura como arte noble y, como consecuencia, exenta de tributación fiscal.

Alessandro Martinengo, en un conocido análisis del soneto «Bermejazo platero de las cumbres», dedicado al mito de Apolo y Dafne, se ocupó de analizar el terceto referido a Júpiter y Dánae, a la luz de la obra de Tiziano:

Volvióse en bolsa Júpiter severo;  
 levantóse las faldas la doncella  
 por recogerle en lluvia de dinero:  
 astucia fue de alguna dueña estrella.

La mención a la dueña coloca el poema de nuevo sobre la pista de la mayoría de las pinturas de Tiziano (salvo la de Nápoles, que lleva un niño alado), ya que, como sostiene Martinengo, Quevedo da tanta importancia al mito como al hecho de que la criada muestre una avidez interesada en el dinero. La faceta desmitificadora es difícil de sostener en el lienzo, a la luz de la recepción admirativa del cuadro, que el propio Delitala parece demostrar. Pero no es descartable, con Quevedo mediante, que la pintura de Tiziano cobre con esas apreciaciones un sesgo no del todo elevado.

No quisiera concluir este análisis sin mencionar la observación de Delitala, probablemente varios años después de su experiencia madrileña, sobre la textura abultada del cuadro o sobre la percepción táctil de la tela: «áspero está y al tacto los primores/ miente de Apeles, miente de Timante». Se acompaña con otro rasgo de la pintura de Tiziano que se destaca: el de las pinceladas «deshechas», una consideración que cobra naturaleza de tópico a partir de Vasari (y que hoy es repetido por los estudiosos de forma mecánica), sobre la técnica de Tiziano de las pinceladas (o mejor dicho, *borrones*) para crear los volúmenes con un ligero desdén por la línea o el dibujo, en contraposición a la técnica de Miguel Ángel, más próximo a delinear previamente el perfil de las figuras. Quevedo tratará estas dos cuestiones al tiempo a propósito de Velázquez en una de las versiones (la de *Las tres musas*) de la citada silva *Al pincel*:

Y por ti el gran Velázquez ha podido  
 diestro cuanto ingenioso,  
 así animar lo hermoso,  
 así dar a lo mórbido sentido  
 con las manchas distantes,  
 que son verdad en él, no semejantes,  
 si los afectos pinta  
 y de la tabla leve  
 huye bulto la tinta, desmentido  
 de la mano el relieve.

35. *Al Griego, pintor valiente que hizo un lienzo del incendio de Troya*

Tus tintas, tus colores y pinceles,  
 tu idea, pensamientos, simetría,  
 almas son a la noche, vida al día  
 quitándola a las láminas de Apeles.

Ni Fidias, ni Mentor ni Praxiteles  
 en oro, en mármol y en la piedra fría  
 que en sus veneros habló blanca cría,  
 igualaron tu tabla en sus cinceles.  
 Arde el gran Ilión, oh insigne Griego,  
 el incendio voraz torres abrasa  
 volviéndole en pavesas y ceniza.  
 El lienzo quema el mentiroso fuego,  
 humea el naípe y el pincel traspasa  
 y con su ardor tus líneas eterniza.

En otro soneto que Delitala dedica al Greco se desarrollan semejantes ideas, comunes al debate teórico sobre la pintura. En los cuartetos de este soneto se encomia la pintura en dos movimientos, primero con el parangón tópico de Apeles y luego, dentro de la larga y constante *disputatio* sobre la primacía de la mimesis artística entre *pictura* y *sculptura*, la excelencia del Greco frente a los escultores Fidias, Mentor o Praxiteles. No es, pues, Delitala poeta desentendido del arte: si vio estos cuadros, los debió de ver en la juventud en el Buen Retiro y debió de guardar recuerdo de ellos.

Sin embargo, por el texto resulta difícil adivinar si en realidad se trata de la famosa obra del Greco, del Laocoonte, con la imagen de una Troya toledana ardiendo en el horizonte, o de la obra de Francisco Collantes *El incendio de Troya*, que parece concordar más con lo que se indica en los versos por la referencia a la simetría, o a las torres ardiendo «volviéndose cenizas y pavesas». Es extraño que no haga referencia a los personajes que aparecen en primer plano, al sacerdote troiano Laocoonte y a sus hijos, salvo que queramos ver en la comparación entre pintura y escultura una alusión indirecta a la fuente primera del cuadro, el grupo escultórico hallado en Roma en la Domus Aurea del Esquilino que pasó a formar parte principal de la colección de arte vaticana. No debe descartarse la posibilidad de que pueda estar haciendo mención de otro cuadro perdido de El Greco, uno que figura en los inventarios del Buen Retiro (catálogo de 1689) también con el nombre de *Laocon*, diferenciado de este por su mayor tamaño y cuyo paradero actual ahora mismo se desconoce.

### 36. *Al conde de Villamediana en el poema de Apolo y Dafne*

Huye Dafne cruel la ninfa bella  
 que la margen honraba del Peneo;  
 huye de Apolo, cuyo devaneo  
 por gozalla anhelaba y por cogella.  
 Sorda a sus voces, muda a su querella,  
 con su esquivez aumenta su deseo,  
 y, huyendo de Cupido el dulce empleo,  
 tronco frondoso sus desdenes sella.  
 Vida le da tu acento repetido  
 en plectro, oh ilustre conde armonioso,  
 cuyos ecos el monte oye eminente;  
 su rigor para ti dichoso ha sido,

pues cuantas ramas forma el bulto hermoso  
laureles son para tu augusta frente.

El *ekphrasis* como punto de partida para el elogio resulta muy interesante: como el caso singular de este poema dedicado no a la historia de Dafne y Apolo, conocida y extendida desde las *Metamorfosis* de Ovidio, sino al conocido poema del conde de Villamediana que narra la fábula mitológica. El soneto comienza con la narración de la transformación, en cuyo vocabulario no falta el verbo *gozar* que tantas veces asoma en este relato como una licencia verbal des-acostumbrada en el género encomiástico. En los conocidos sonetos quevedianos sobre el mito de Dafne y Apolo, de corte paródico y elocuencia burlesca, no se ahorran por ello esos términos: «si la quieres gozar, paga y no alumbres» (4) en «Bermejazo platero de las cumbres» y «él la quiere gozar, a lo que entiendo» en «Tras vos un alquimista va corriendo». Comienza en el segundo cuarteto con la transformación, pero Delitala se distancia del suceso relatado, lo suspende, lo deja a medias y coloca la mirada en el acto creativo del poeta: «vida le da tu acento repetido». Villamediana se coloca en primer plano: a él va dedicado el apóstrofe, «oh ilustre conde armonioso» y a él se gira la alabanza, que consiste en que la fama de su pluma será tan frondosa y fértil como los ramos que sustituyen a los cabellos de Dafne.

El poema no es burlesco, pero el mito de Dafne y Apolo es lo de menos: se subordina a la excelencia creadora del conde de Villamediana. No es desdeñable en este plano de equívoco interartístico el soneto *Al suceso trágico de Píramo y Tisbe, acabando con el verso que comenzó el suyo en ocasión semejante Garcilaso*, en el que Delitala de forma ingeniosa relata con detalle la fábula de Píramo y Tisbe, desde la perspectiva de la muchacha que busca al joven y solo encuentra las prendas ensangrentadas por la sangre de la boca del león. Delitala vuelve a observar el mito desde una perspectiva oblicua, fingidamente literaturizada para poner en boca de la joven las mismas palabras, *dulces exsuviae*, con que Garcilaso comienza su famoso soneto y que remiten al libro IV de la *Eneida* virgiliana:

Tisbe exclama: «Do estás? ¡Oh trance fuerte!  
de alguna fiera son estas pisadas,  
sus tocas estas son ¡oh dura suerte!  
Rotas las miro aquí y ensangrentadas»  
y dijo ya abrazado con la muerte:  
«oh dulces prendas por mí mal halladas»

Delitala ofrece una extraordinaria percepción poética, al representar los temas clásicos o mitológicos, *sub specie artis*. Dánae a partir de la imagen elegida por Tiziano; la destrucción de Troya con la pintura de El Greco, la fábula de Apolo y Dafne en la pluma del conde de Villamediana y el dolor de Tisbe ante la ausencia de Píramo con las palabras de Garcilaso. El ejercicio poético se muestra

sobre el objeto artístico, no sobre la mimesis primaria, como una fórmula de superación del tópico muy representativa de una nueva estética creativa. Una variante paródica, *manierista* en sentido estricto, que prolonga la quevediana de invertir los valores de tales mitos.

### Monarquía Hispánica

La alabanza de las figuras de la monarquía hispánica permite una correlación evidente entre Delitala y Quevedo, a pesar de que vivan dos periodos distintos. El panteón, el escorial de estas figuras, es común a todos los escritores de la época, quizá no con la ordenación y la intención laudatoria de Quevedo, ya explicada en otros lugares. Por eso, no es inconveniente señalar que Delitala aquí sigue un esquema semejante al quevediano, si bien al final de sus series (mezcladas también a la manera quevediana con figuras de la contemporaneidad cagliaritana) se inclina por dar privilegio a las figuras religiosas, entre las que, por cierto, no falta Tomás de Villanueva, al que Quevedo dedicó hagiografía.

Carlos V es motivo de encomio para ambos: en Quevedo, para el elogio moral de un gobernante capaz de vencerse a sí mismo, al retirarse al monasterio de Yuste, en su soneto efrástico *A la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez*, «Las selvas hizo navegar y el viento»; en el soneto «En formidable horror se vio el Levante» de Delitala, para describir su ferocidad en la toma de Argel, con léxico heroico que recuerda pasajes de la *Iliada*:

gime furioso el mar, la blanca bruma  
azotan fieros Euro, Cierzo y Noto,  
sorbiendo leños, destrozando entenas;  
salpica el cielo su salada espuma,  
falta el timón, desmáyase el piloto  
y trocan en los astros las arenas.

No obstante, es en el epitafio *A Carlos Quinto en su muerte* donde la voz quevediana ejerce su influjo, a partir del famoso soneto dedicado al duque de Osuna: si no con ideas semejantes, sí con vocabulario idéntico o incluso con rimas que evocan el texto de Quevedo. Si en el primer cuarteto las similitudes verbales son notorias, el final, sin duda, suena a remedo indiscutible del conocido cierre quevediano:

Delitala  
Gante tu augusta fue primera cuna  
y escuela militar la invicta España;  
Francia y su rey trofeo en la campaña  
y tu nombre victoria hasta la luna;  
Quevedo  
Su tumba son de Flandres las campañas  
y su epitafio la sangrienta luna.

Delitala  
 Subiste, oh Carlos, a los altos cielos  
 y lloraron tu ocaso soberano  
 el Tajo, el Rin, Danubio, Albis y Mosa.  
 Quevedo  
 Diole el mejor lugar Marte en su cielo:  
 la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio  
 murmuran con dolor su desconsuelo.

El soneto quevediano se vale de la intimidad del locutor poético con el personaje ensalzado para construir en síntesis una vida heroica. Delitala aprovecha el discurso para dirigirlo a una figura lejanísima en el tiempo, pero, por pura arte retórica, construida con los materiales más reconocibles de la hazaña del imperio hispánico, refiere mecánica y brevemente la acumulación de victorias sobre las naciones enemigas. La ingratitud con el duque que destaca en el texto quevediano desaparece en el de Delitala, pero permanecen las metonimias y sinécdoques propias de la exaltación épica del soneto de Quevedo.

A la muerte de Felipe III también dedicaron ambas composiciones funerales, con coincidencias que más tienen que ver con la figuración habitual de Felipe III como monarca piadoso y religioso que con una imitación o apropiación más o menos directa. El parangón entre ambos permite reconocer la construcción histórica de un personaje a base de indicaciones repetidas por las instancias del poder: Quevedo, cercano en el tiempo y aún determinado por la familiaridad cortesana, escribe: «vencieron tus ejércitos, armados/ igualmente de acero y oraciones»; pero Delitala, bastantes años más tarde, por su parte, reproducirá semejante pintura: «venció su oración más que su espada».

A Felipe IV dedicó en vida Quevedo varios sonetos: muchos de ellos con alguna pequeña añadidura moral y no poca implicatura política sobre los límites del poder. Delitala le escribe composiciones funerales. Los elogios difieren: Quevedo espolea el belicismo de Felipe IV como fórmula para recuperar su status de monarca triunfante; Delitala lo muestra decidido, violento en su desempeño militar, tanto en el primer epitafio,

Mustia a los soplos de aquilón severo,  
 desgreñada la pompa floreciente,  
 sin alma el campo, sorda la corriente  
 del limpio Tajo y el cristal ibero;  
 la Esperia yace porque el golpe fiero  
 de boreal cuchilla tronchó ardiente  
 aquel clavel real que el alma siente  
 y llorará del Tíbre el gran clavero.

como en el soneto, «Cristales arrollando al Oceano», que dedica a la contienda contra los ingleses en Cádiz en el famoso *annus ammirabilis* de 1625:

Pasos primeros fueron de tu infancia  
 limpiar el mar de luteranos leños  
 y postrar de Estuardo la arrogancia.  
 Tiemblen las medias lunas tus diseños,  
 el Asia tiemble, pásmese la Francia,  
 si emprende tu valor otros empeños.

La redacción de estos sonetos, alejados en el tiempo de los sucesos (llama la atención la obsesión con el episodio gaditano de 1625, recogido luego en la canción pindárica: «tú, en los abriles verdes y floridos/ pisaste, oh rey, la gaditana orilla»), recogen buena parte de la tópica heroica, pero resultan singulares en ciertos aspectos. Sorprende en el soneto primero el uso del *Canticum canticorum*, en la voz de la esposa, para rematar el soneto, después de hacer esa descripción de su violencia. El *veni auster porfla hortum meum* empleado en otros poemas de circunstancias para describir la paz conyugal o para celebrar la llegada de la reina Mariana a Zaragoza, aquí lo utiliza Delitala para describir la calma y la felicidad (tal vez la del cielo o del paraíso) tras la muerte del soberano:

Ven austro pues, favonio regalado,  
 botón purpúreo de la flor más bella,  
 delicia del abril, vida del prado;  
 pisa sus campos, sus jardines huella  
 que a tu aliento fecundo y animado  
 cada hoja será fragante estrella.

Delitala escribió la canción pindárica *A la muerte del gran Filipo IV, rey de las Españas*. La fórmula métrica no era muy común en la primera mitad del siglo XVII; pero Quevedo la emplea con relativa frecuencia. En ella escribe su *Elogio al duque de Lerma* «De una madre nacimos», el encomio *A don Jerónimo de Mata en el libro de Las tristezas de Amarilis*, publicado entre sus silvas, «El instrumento artífice de muros», y, de creer lo que indica su editor González de Salas, que la retocó para transformarla en silva, la versión primera del *Epicedio en la muerte de una ilustre señora, hermosa y difunta en lo florido de su edad*: «Deja l'alma y los ojos». No se puede asegurar que haya sido Quevedo el introductor de esta novedad estrófica, pero es indudable que en la época tal asociación era casi inmediata: la preocupación, además, de González de Salas, su editor, por explicar el mecanismo de la canción pindárica en los preliminares quevedianos permite establecer esa relación.

En la imitación y continuación poética de Quevedo que Delitala realiza, este aspecto específico no podía quedar de lado. Eso explica que dedique su ejercicio con la canción pindárica a la muerte de Felipe IV, estimulado por la lectura de tales poemas en *El Parnaso español*, aparecido muy poco después de la muerte del monarca. De Píndaro son las citas con las que encabeza las musas Calíope y Euterpe: proceden de la edición latina de Ioan Lonacero (Basilea 1635) y recogen expresiones que tienen que ver con la función encomiástica de

la poesía.<sup>2</sup> En la estructura de su composición parece evidente el modelo de la canción empleada por Quevedo para el duque de Lerma: strophe I, antistrophe I, epodo I, strophe II, antistrophe II, epodo II, con 16 versos para strophes y antistrophes y con 21 para los épodos. Estructura que respeta análogos paralelismos, sometidos al apóstrofe inicial que dirige toda la estrofa: aunque las ideas son relativamente diversas, comparten los poemas la relación de las principales hazañas de la monarquía hispánica y la mención de los principales enemigos derrotados (Países Bajos, Inglaterra, Francia, por ser precisos), en cuyo discurso poético no falta un parecido gusto por la sinécdoque. Para añadir elementos aún más específicos a esta elemental sumisión al modelo de Quevedo no debe dejarse de lado la notable afinidad en la alusión que hace Quevedo sobre los Países Bajos en la *Exhortación a la majestad del rey nuestro señor Felipe IV para el castigo de los rebeldes*: «Escondido debajo de tu armada»:

Tú al belga, que rebelde en poca tierra  
hurtada al ponto, a tu dominio hurtada,  
Te atiende el belga, habitador violento  
De poca tierra, al mar y a ti robada.

A la jura del príncipe Baltasar Carlos, celebrada en 1632, dedicó Quevedo unas singulares octavas reales, que además incluyó en su colección de silvas. Delitala deploró su muerte en un par de sonetos, escritos con mucha probabilidad poco después de su fallecimiento fulminante en 1646. La suma de las virtudes del príncipe, según Delitala, auguraba un monarca combativo, como se lee en «Si el Ebro en su corriente caudaloso» y como se puede leer en otros muchos textos de la época que extendían la especie de un sucesor preparado para la acción guerrera:

al que heredando tantos timbres reales  
los arcos esperaban triunfales  
Marte español y vencedor glorioso;  
el grande Baltasar, rayo primero  
del Júpiter austriaco, de España  
mayor estrella si mayor lucero.

Pero es evidente que el dolor de la muerte anticipada predomina en ambos sonetos: en el citado, hace que el tópicos hiperbólico del río apenado sea su recurso:

Si el Ebro en su corriente caudaloso,  
compasivo al dolor de nuestros males,  
en lágrimas no trueca sus cristales  
no es río, es un peñasco pavoroso.

2. Resulta curioso que Delitala cita el mismo libro de las odas de Píndaro que tenía Quevedo y en cuya guarda escribió un poema y que ahora custodia la BNE: *Pindari poetae vetustissimi*, traducción al latín de Ioan Lonacero, Basilea, Andrea Catrando, 1635.

pero en «Más duro que el mármol si no lloras», Delitala, con Garcilaso como evocación lejana, parece estar tomando ideas y palabras de los primeros versos de la *Inscripción al túmulo de la Excelentísima duquesa de Lerma*, de Quevedo, (que figura entre los que Quevedo vio publicados en su primera palestra lírica: en las *Flores de poetas ilustres*) con la cautela de admitir que quizá pudo haberlas hallado entre la tópica universal de la consolación:

Más duro eres que el mármol si no lloras  
 desatado en sollozos, pasajero,  
 pues ya el planeta del imperio ibero  
 las sombras mide si contó las horas  
 Si con los mismos ojos que leyeres  
 las letras de este mármol, no llorares,  
 y en lágrimas tu vista desatares  
 tan mármol, huésped, como el mármol eres.

El panteón de los monarcas hispánicos constituye la esencia de la musa heroica y la funeral: Clío y Melpómene para el Parnaso quevediano; Calíope y Euterpe para el de Delitala. Curioso que para ser complementaria la colección del poeta sardo, se presenten tales analogías. La construcción de tal panteón dinástico, en los años que van desde más o menos 1621 a 1672, con idénticas semblanzas y desde espacios dispares, aunque por momentos compartidos, se conforma y se consolida con estas composiciones.

### Personajes de la Biblia o de la Historia Antigua

Los personajes de la historia antigua que Delitala canta en tonos heroicos no se alejan de los esperables: de la Biblia trae a Salomón y la destrucción del templo de Jerusalén. Quevedo lo menciona en *Lágrimas de Jeremías*. A Alejandro Magno dedica un soneto, muy distinto del madrigal que Quevedo le compone. De Cicerón dirá

Más debe Roma a tu facundia sola  
 y a tu pluma en conceptos desatada,  
 que de Cipión a la valiente espada  
 y de Pompeyo al peto y a la gola

con una idea, que curiosamente está en las *Suasorias* de Quevedo, incluidas en el *Marco Bruto*, y que sostiene la defensa del valor de la obra escrita sobre la propia vida, en una versión particular del *ars naturam vincit*. El mismo Jaime Salicio, el comentarista de los preliminares de Delitala, desarrolla al principio como analogía entre Quevedo y González de Salas y Cicerón y Pagnésio:

No fue la menor de las glorias de Cicerón el haber dado la última mano a la obra que tan felizmente empezó el docto Pagnésio, ni merecerá don José poco aplauso en acabar las que dejó don Francisco empezadas con universales aclamaciones del

orbe, tomando por empresa el proseguirlas, para que don Francisco viva más allá de la vida y vuelva por don José a cobrar voz entre sus cenizas su fama.

A Marco Bruto y a la anécdota de la muerte de Porcia Delitala también dedica sus versos: que Quevedo, con su *Marco Bruto*, que salió publicado mientras se hallaba el propio Delitala en Madrid, haya puesto sus reflexiones en esta figura histórica no permite adivinar la línea de la imitación.

Frine, presentada como ramera famosa de la antigüedad griega, es motivo de un soneto de Delitala: «Acusada en el ínclito Areópago». Ateneo, en el libro XIII de sus *Deipnosophistas*, cuenta varias anécdotas de su vida.<sup>3</sup> La que elige Delitala es quizá la más célebre: la del momento en que Frine, para solicitar el perdón ante el tribunal que pretende condenarla, decide desnudarse:

Allí ostentó patente la hermosa  
que de la Grecia fue dulce tirana  
y causa del amor en blandas quejas.  
Batallan los sentidos en lid dura,  
santo el senado su virtud profana,  
y vencieron los ojos las orejas.

Quevedo había elegido las otras dos anécdotas referidas por el escritor Ateneo: la de la estatua dorada de Venus que manda construir (a Fidias según Quevedo; a Praxíteles según todos los testimonios) y la de las murallas de Tebas derribadas por Alejandro Magno y que la propia Frine mandó reconstruir con el dinero obtenido de su oficio de prostituta. Entre los dos completan el cuadro de una figura sobresaliente del mundo antiguo, con una poco disimulada simpatía por el personaje femenino, capaz de doblegar las voluntades de las autoridades griegas.

De Séneca destacará el abandono de toda ambición política y la voluntad de vencerse a así mismo. Aunque es materia extendidísima, abundante en la mentalidad de la época, no es desdeñable en la utilización de tal personaje la deuda quevediana: los versos

De Nerón las hidrópicas grandezas,  
el pálido rubí, rojo topacio,  
son piedras para ti bajas del Lacio:  
son asco su esplendor y sus finezas.

traen el recuerdo de los últimos versos del soneto «¿Miras este gigante corpulento» *Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero*:

3. No debe olvidarse que es Erasmo de Rotterdam quien en sus *Apotegmas* las hace célebres durante el siglo XVI y XVII. Célebres y extendidas, a juzgar por las veces que asoman en el siglo XVI y XVII.

Tales son las grandezas aparentes  
de la vana ilusión de los tiranos  
fantásticas escorias eminentes.  
¿Veslos arder en púrpura y sus manos  
en diamantes y piedras diferentes?  
Pues asco dentro son, tierra y gusanos.

A Viriato dedicó Delitala un soneto: «Del pellico pasaste a militares». Quevedo, según aparece en el ms. 83-4-39 de la Biblioteca Colombina, hizo lo propio, con los mismos versos que años después dedicará al duque de Osuna: «Memoria soy del más glorioso pecho», en uno de esos casos conocidos de reutilización de materiales. En *La fortuna con seso*, aunque en discurso satírico, Quevedo recuerda que fueron los latinos quienes contaron sus victorias y que Viriato quedó sin elogio. En la construcción de una apología hispánica, Viriato aparece como figura casi central. Las palabras de Delitala son intercambiables para cualquiera de los encomios a monarcas, pero recuerdan de forma casi literal los versos que dedica Quevedo a Aníbal en el *Sermón estoico*:

Temieron tu valor entrambos mares  
al mirar tu desnudo en la estacada,  
y los filos ardientes de tu espada  
calentaste con venas consulares.  
El Africano duro  
que en los Alpes vencer pudo el invierno  
y a la naturaleza  
de su alcázar mayor la fortaleza  
de quien, por darle paso al señorío,  
la mitad de la vista cobró el frío  
en Canas el furor de sus soldados  
con la sangre de venas consulares  
calentó los sembrados,  
fue susto del imperio  
hízole ver la cara al captiverio:  
dio noticia del miedo su osadía  
a tanta presunción de monarquía:  
y peregrino, desterrado y preso,  
poco después por desdeñoso hado,  
militó contra sí desesperado,  
y, vengador de muertes y victorias,  
y no invidioso menos de sus glorias,  
un anillo piadoso,  
sin golpe ni herida  
más temor quitó en Roma en él vida.

Detrás de este *Sermón estoico* es conocida la presencia de la Sátira décima de Juvenal, predilecta de Quevedo a juzgar por la utilización que hace de ella en tantos momentos. Tal vez Delitala recurrió al satírico latino directamente,

pero las soluciones discursivas lo aproximan a Quevedo. En menor medida esto ocurre en el soneto *Desastre del valido que cayó aun en sus estatuas*, sobre el episodio de la *damnatio memoriae* del valido del emperador Tiberio, Elio Seyano, cuya estatua fue derribada y fundida por la muchedumbre decidida a vengar su ambición tiránica. La fuente de Juvenal estimula las composiciones de Quevedo y tal vez la de Delitala, Quevedo mediante, en la reflexión sobre lo efímero del poder, pero, sobre todo, trae la imagen concreta, humilde, doméstica, de los «urceoli, pelves, sartago, matellae» en que se convierte el metal de la heroica estatua abatida; Quevedo recoge esa detallada relación para precisar el contraste entre la cumbre del poder y el abismo de la caída: «No hay fragua que sus miembros no los funda/ en calderas, sartenes y asadores;/ y en aquel miedo y terror de los señores / sólo de humo en la cocina abunda»; Delitala no se resiste a repetir la misma fórmula de contraposición violenta:

Moriste con infame vituperio,  
arrastrado del vulgo torpe, insano,  
y la cabeza que adoró el romano  
fue en las cocinas bajo ministerio.

Juvenal también se asoma al soneto de Delitala *A la trágica e infausta muerte del gran Pompeyo*, en cuyos versos se advierten ecos del soneto moral quevediano «Próvida dio Campania al gran Pompeyo», a su vez imitación de los versos 236-239 de la citada sátira décima. En todos estos textos hay una idea capital: la de que la muerte temprana que evitó Pompeyo cuando contrajo fiebres contraídas en Campania, en plenitud heroica, le permitió padecer infamias ulteriores. En Juvenal, es uno más de los ejemplos romanos de lo que pudo haber traído la muerte anticipada; en Quevedo, la idea alcanza categoría universal sobre la ignorancia del hombre acerca de su vida y de su muerte; en Delitala, ocupa un lugar en el relato del Pompeyo triunfante, que no deja de resultar, a la luz de la imitación, representativo:

Provida Pompeo dederat Campani febres  
optandas sed multae urbes et publica vota  
vicerunt. Igitur fortuna ipsius et urbis  
servatum victo caput abstulit.  
Próvida dio Campania al gran Pompeyo  
piadosas, si molestas, calenturas;  
la salud le abundó de desventuras  
y el usurpó a sus glorias el trofeo.  
¿Quién podrá disculpar nuestro deseo  
si en el cerco del sol camina a oscuras?  
Sobráranle en Campania sepolturas;  
fáltanle de su muerte en el rodeo.  
Ah, infelice Pompeyo! Las tercianas  
de Campania te hicieran, hado duro,  
más gloriosa la muerte y no el perjurio

cuchillo que cortó pompas ufanas.  
 ¡Oh muerte! En la Farsalia no le viste  
 haciendo frente a César vencedora  
 por la patria que el caso lloró triste.  
 ¿Cómo, di, le guardaste para ahora  
 y acerbo fin a tantas glorias diste,  
 quitando al mundo lo que Roma adora?

Podríamos añadir a estas referencias otras afinidades de detalle minúsculo, como las del soneto «Gime el cielo, furioso el ponto brama», en el que Delitala establece un parangón entre la tormenta en la que se crean las perlas con la tormenta amorosa, con el quevediano, algo más moralizante, «Esta concha que ves presuntuosa». En ambos poemas, con Plinio como referencia, se describe cómo la perla nace de la fusión de la espuma con el cielo: en Quevedo se lee «que en un bostezo concibió un tesoro/ del sol y el cielo a quien se miente esposa»: y en Delitala el poema se presenta como concepto para equiparar este prodigio de la naturaleza con el nacimiento de su amor: «Clori, si en el furor de una tormenta,/ cuando salpica blanca espuma el cielo,/ tan precioso tesoro se fomenta».<sup>4</sup>

La minuciosidad de estas pequeñas huellas avala la lectura atenta que Delitala hizo de la poesía quevediana. No solo se apropió del marco general parnaseo; tampoco se conformó con estructurar internamente las musas, bajo distintos modelos métricos; no se limitó a colocar los poemas con un orden definido; intentó cultivar los temas repetidos de la mitología con perspectivas oblicuas, con el *ékphrasis* como recurso para superar con la multiplicación de planos artísticos la mimesis convencional; se propuso construir un panteón semejante de personajes históricos, a pesar de la distancia temporal sobre los hechos, como un acto retórico de alcance político; se aproximó a los versos, a las rimas, a las palabras, a las metáforas de Quevedo para reubicarlas a su voluntad, en un clarísimo ejemplo de apropiación casi automática del discurso poético quevediano. Delitala o De Litala, en la Cagliari de mediados del siglo xvii, tras pasar por el Madrid de los últimos años quevedianos con cargos políticos de todo género (incluidas interinidades como virrey de Cerdeña o de Nápoles), decide probar en fechas tempranas el ejercicio de poeta. En el año 1672 lega esta recreación quevediana, a modo simultáneo de homenaje, continuación y construcción de un renovado andamiaje para la poesía de la segunda mitad del siglo xvii.

4. Véase Moreno Castillo (1999).

## Bibliografía

- MORENO CASTILLO, Enrique, «Anotaciones a un soneto de Quevedo (Esta concha que ves presuntuosa)» *Bulletin Hispanique*, 101-1 (1999) 253-260.
- TOLA, Pasquale, *Dizionario biografico degli Uomini Illustri di Sardegna*, Vol. 2, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1838.
- DELITALA Y CASTELVÍ, Giuseppe, *Cima del Monte Parnaso Español con las tres musas últimas castellanas*, Imprenta de Onofrio Martin, Cáller (Cagliari), 1672.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso Español*, Madrid, 1648.
- , *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, 1670.
- JUVENAL, *Sátiras*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

