

Los paratextos de la *Cima del Monte Parnaso Español* (1672) de José Delitala: diálogo intertextual con *El Parnaso Español* (1648) y *Las Tres Musas Últimas Castellanas* (1670) de Quevedo

The Paratexts of the *Cima del Monte Parnaso Español* (1672) by José Delitala: intertextual dialogue with *El Parnaso Español* (1648) and Quevedo's *Las Tres Musas Últimas Castellanas* (1670)

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Universidade de Vigo
mcande@uvigo.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-5792-5627>

RESUMEN

El trabajo pretende explicar e interpretar el diálogo intertextual establecido entre los paratextos de la *Cima del Monte Parnaso Español* del poeta sardo en lengua española José Delitala y Castelví, publicada en Cagliari en 1672, y las dos partes de la edición póstuma de la poesía de Francisco de Quevedo, *El Parnaso Español* de 1648 y *Las Tres Musas Últimas Castellanas* de 1670. El análisis permite reconocer la importancia de Quevedo a finales del siglo XVII no solo como modelo de inspiración poética sino como ejemplo editorial para la construcción organizada de un libro de poemas.

Palabras Clave: Delitala; Quevedo; Poesía española del siglo XVII; Poesía hispanosarda; Intertextualidad; Paratextos.

ABSTRACT

This article pretends to explain and to interpret the intertextual dialogue established between the paratexts of the *Cima del Monte Parnaso Español* of the sardinian poet in spanish language José Delitala y Castelví, published in Cagliari in 1672, and the two parts of the posthumous edition of the poetry of Francisco of Quevedo, *El Parnaso Español* (1648) and *Las Tres Musas Últimas Castellanas* (1670). The analysis allows to recognise the importance of Quevedo at the

end of the 17th century, not only as a model of poetic inspiration but as an editorial example for the organised construction of a book of poems.

Key words: Delitala; Quevedo; Spanish Poetry of 17th Century; Hispanic-Sardinian Poetry; Intertextuality; Paratexts.

Homero Serís en 1941 calificó de «libro raro y curioso» la *Cima del Monte Parnaso Español* de José Delitala (1627-1689) al tiempo que lo consideraba en el mismo título de su trabajo como «clásico olvidado» (Serís, 1941). Esa calificación de Serís estaba ya en el catálogo del marqués de Jerez, propietario del ejemplar de la *Cima* vendido a Huntington, que el propio Serís consultó en la biblioteca de la Hispanic Society. Resulta, tal vez, extraño que setenta y cinco años después de Serís y muchos más años después de la decisión del marqués de Jerez de incluirlo entre sus *OMRC*, sus «obras muy raras y curiosas», pueda comenzarse hablando de lo raro y curioso de esta colección poética. Serís habla de «joya bibliográfica», a pesar de mencionar la existencia, al menos en catálogo, de ejemplares en la British Library y en la de París. De la de Madrid nada dice, más que nada porque, señala, carece de catálogo. Una pequeña búsqueda sin afán exhaustivo por las principales bibliotecas europeas arroja, a priori, una cifra nada desdeñable de ejemplares, comenzando por la de la Biblioteca Nacional de Madrid (consultable online), la de la Biblioteca de Catalunya (también consultable), varias en la península, una en la *Bodleian* de Oxford, en la British Library, en la BNF de París (dos ejemplares); en Cerdeña, al menos, se hallan dos ejemplares: uno en Cagliari y otro en Sassari¹.

La *Cima* constituye un caso muy particular dentro de la poesía española de la segunda mitad del siglo XVII. Fue publicada el año 1672, con aprobaciones y licencias firmadas en el mismo otoño de ese año, en Cáller, Cagliari, en la imprenta de Onofrio Martín. Su particularidad eminente estriba en el diálogo que establece a dos tiempos: en apariencia con *Las tres musas últimas castellanas* de Quevedo, la segunda parte de su *Parnaso Español* publicada dos años antes, en 1670, por su sobrino Pedro Aldrete, pero, sobre todo, con la primera parte publicada por José Antonio González de Salas en 1648, como explicaré con detalle. Digo particularidad eminente porque quizá sean otras las características más profundas de esta colección, pero rasgos formales, de estilo, afinidades temáticas, coincidencias en asuntos, incluso cuestiones de diseño editorial, referidas al uso de *illustrationes* o de preliminares explanatorios, permiten

¹ En la Biblioteca Universitaria de Cagliari falta el cuadernillo a4 correspondiente a la dedicatorias a Carlos II y faltan las estampas de las musas. Propiedad de los carmelitas de Cagliari y de Carlo Fadda, jurista italiano del siglo XX, que llegó a ser senador en 1912. Este impreso sirvió de base para la edición de Louis Saraceno (Delitala, 1997). En la de Sassari, el propietario era Emanuele Manca, notario tal vez, y el libro procede de la biblioteca de los jesuitas.

en un vistazo rápido sugerir similitudes notorias con respecto al volumen de poesía quevediana.

El autor de estos textos poéticos, José (Giuseppe) Delitala o De Litala, nació en Cagliari (Cáller) el 10 de octubre de 1627, de familia noble, entroncada con algunos de los apellidos más destacados de la corte cagliaritana. En 1642 parte para España para ingresar en la milicia, en donde alcanzará grado de coronel. Se especula con su presencia en la Barcelona de las guerras catalanas durante ese año, pero no hay ningún dato preciso. Después de esa estancia en Madrid, donde se familiarizó con el ambiente literario de la ciudad, volvió a la capital sarda, donde ocupó cargos de alta responsabilidad de gobierno: en 1652 fue nombrado caballero mayor y pregonero mayor, oficio el primero que aparece mencionado en la dedicatoria inicial al rey Carlos II. De 1678 data el nombramiento como gobernador de los cabos de Cagliari y Gallura. Durante un par de años, entre 1679 y 1681 ocupa la regencia de la vicaría de Nápoles y entre los años 1685 y 1686 hay no muy sólidos indicios de que ejerció de forma interina la función de virrey mismo de Cerdeña. Es conocida su faceta literaria y su presencia destacada en el ambiente cultural de Cagliari: secretario de una academia (si de uno de sus poemas, así titulado, puede deducirse ocupación biográfica), fue probable escritor de piezas teatrales (como las dos loas a Carlos II y a D. Artal de Alagón, cuyos textos se conservan en sendas ediciones impresas² y por esta colección de poemas), lo que le otorgó marchamo de máximo escritor sardo en español.

Es Pasquale Tola el que, en su *Dizionario biografico de uomini illustri di Sardegna*, en 1838, aporta una noticia algo más extensa sobre la vida de Delitala, aunque, seducido por su obra, dedica cuatro páginas a describir con detalle alguno de los rasgos más sobresalientes de su poesía: es el propio Tola el que acuñó la especie de que Delitala fue nombrado entre sus coetáneos el «Quevedo sardo» (Tola, 1838: 9-12). Los estudios, desde este trabajo casi germinal sobre su vida y obra, son escasos, aunque Louis Saraceno dedicó buena parte de su trabajo investigador a describir su vida y a analizar su obra

² Tonina Paba en su catálogo del *Canzoniere Ispano-Sardo de la Biblioteca Braidense* (Paba, 1996) describe dos impresos de Loas de Delitala: 1) *Loa con que se introduxo la Celebridad de los felicissimos años que couplio a 6 de noviembre de 1666 la Reay Catholica Magestad de D. Carlos segundo* deste noble N. Rey y Señor en la comedia que represento en el Palacio del... Marques de Camarassa, Virrey del Reyno de Cerdeña, el illustre don Artal de Alagon Pimentel, arqués de Villasor... en Caller, en la emprenta de don A. Galcerin, por Nicola Pisa, año 1666. 2) *Loa en la comedia que en el Salon de su casa representó el ilustre D. Artal de Alagon y Pimentel, Marqués de Villasor...* conde de Montesanto... festejando la celebridad del feliz parto de la excellentissima señor Doña Maria Antioga de Alagon y Pimentel, su hermana, princesa de Pomblin y de Venosa, escrita por Cauallero de la Orden de Calatraua y Caballeriço de su Magestad en este Reyno de Cerdeña, en Caller en la Estampa del Dr. Hylario Galçerin, por Nicolas Pisa, con licencia, año 1670.

completa (*Vida y obra de José Delitala y Castelví: poeta hispano sardo*), con edición incluida (*Las tres musas castellanas*). Algunas referencias a su posición en el canon se hacen más frecuentes en los últimos años, con el ánimo de situar su propuesta poética en la *lacuna* crítica de la literatura española de la segunda mitad del siglo XVII. Felipe Pedraza lo cita a propósito de los juicios de Jaime Salizio, el autor de los preliminares del libro de Delitala, sobre *Las tres musas últimas castellanas* de Quevedo (1999: X-XI). Julio Vélez, por su parte, intenta relacionar la iconografía del Parnaso en los libros de Quevedo y Delitala, a la luz de la entronización canónica de los textos poéticos del siglo XVII: «problematizes Aldrete's, explicates its own lineage with González's edition, and presents his mountain as a faithful heir to Gonzalez's» (2004: 271). Giovanni Cara, en fecha muy reciente, 2014, ha editado la *Cima* con mayor preocupación filológica (Delitala, 2014), pero el texto, de notable calidad poética, sigue pidiendo un rescate académico definitivo³.

La *Cima* de Delitala contiene, en sus tres musas,

- a) 151 sonetos⁴, a razón de unos cincuenta por musa.
- b) Tres composiciones en octavas, en particular el extenso *Poema épico y sagrado a san Jerónimo* o una única con acróstico a *Madalena*.
- c) 18 canciones: 14 de naturaleza amorosa, con personajes de condición pastoril; 2 a santos modernos: a san Francisco de Borja y santo Tomás de Villanueva; una larga *A un suceso trágico*, de contenido moral sobre la efímera existencia; y una con la que concluye el libro dedicada a la renovación de la catedral impulsada por el arzobispo Pedro de Vico.
- d) Tres madrigales y una silva.
- e) 71 romances, entre ellos la *Fábula de Venus y Adonis*, en Euterpe.
- d) Tres composiciones en redondillas; doce en décimas y una en quintillas.
- e) Y un conjunto de composiciones con denominación clásica: dos epicedios, tres epitafios, una canción pindárica, dos églogas y unas endechas.

³ Tonina Paba, en varios trabajos sobre el *Canzoniere ispano-sardo*, conjetura la existencia de otros poemas (en su gran parte religiosos) de Delitala no consignados en la edición impresa de 1672. Tonina Paba sugiere que las 35 primeras composiciones del *Canzoniere* podrían ser de Delitala, habida cuenta la notable afinidad (incluida la estilística) entre tales composiciones y las incluidas en el volumen de la *Cima* (1996: 17). Algo parecido puede predicarse de algunas composiciones contenidas en forma de cancionero en el manuscrito IE39 de la Biblioteca Nazionale de Nápoles que he descubierto recientemente. A falta de comprobación exhaustiva, los estilemas deudores de su admirado Quevedo, las referencias personales externas y algunas afinidades expresivas permiten conjeturar una nueva serie de poemas atribuibles al poeta de Cagliari.

⁴ Son 152 sonetos, pero uno de ellos no es de Delitala: es respuesta de Cristóbal Bas a uno de Delitala, en el que se juega con el apellido.

Si el cómputo no sale mal, son 265 composiciones de distinta índole, que las diacrisis y las introducciones primeras intentan ubicar y justificar. Estos números, a mi juicio, no son del todo caprichosos y obedecen a una construcción simétrica, ordenada, redondeada sobre la base decimal, que ya está presente en la edición de González de Salas y que opera de forma análoga en otras artes, en particular en la arquitectura. Cincuenta sonetos por cada musa, 60 romances en la musa Urania, 10 en la de Calíope. En otro lugar apunté la idea sobre el Parnaso español quevediano no como una colección sino como una selección de poemas (Candelas, 2009), con el objeto de conseguir un conjunto armónico o todo lo armónico que la aritmética puede prestar a la composición de un cancionero. Algunas de las consideraciones del propio Salas, recogidas además por Salizio, el comentarista de Delitala, apuntan a este parecer: la preocupación por el conjunto determina en ocasiones la depuración o la propia ubicación de los poemas. Las diacrisis de Salizio están atravesadas de esa obsesión por la disposición final, por la colocación de los materiales, por la estructuración global y orgánica de la suma de todas las partes.

La *Cima* comienza con una dedicatoria del propio Delitala al rey Carlos II, en la que no falta el guiño ligero del contexto creativo en el que se escriben los poemas:

Por genio natural y, arrastrados de su cariño, se van a los Reales pies de Vuestra majestad como nacidos y criados en su Real servicio, pues la mayor parte de ellos han abierto los ojos cuidando de los caballos de su Real Tanca en este Reino de Cerdeña, para seguir en todo las pisadas de mis mayores, donde como otro pastor de mejor Admeto —si bien no con aquella facundia ni divino espíritu porque reconozco las soberanas distancias— los he ido criando, alimentando y reduciendo a números acordes, en sus bosques y dehesas, en medio de la asistencia de sus yeguas y cría de sus potros (III)⁵.

Estos establos o caballerizas en que se inspiran las musas de Delitala son propiedad de un rey que solo tiene 10 años cuando se publican estos textos. Delitala apunta a la utilidad práctica de sus versos:

No parecerán mal estas voces numerosas de las musas, que en ecos bien templados acuerden a vuestra majestad algunas generosas proezas de su Gran Padre y Abuelos, hasta tanto que más bien cortada la pluma, empeña y cree su vuelo a otros asuntos de más seria y empinada esfera (V).

Después de dos sonetos de su hijo Girolamo Matías, uno de ellos sobre la especie del propio Parnaso, el libro presenta el frontispicio ilustrado en el que se muestra el monte Parnaso en dos cimas coronado, con imágenes del caballo

⁵ Cito, con modernización ortográfica, por la edición príncipe de la *Cima del Monte Parnaso*. Indico solo las páginas del libro.

Pegaso sobrevolando las figuras de las nueve musas, distribuidas en dos grupos desiguales, uno de seis y otro de tres. En el medio, a modo de un pantócrator, la figura del poeta/Apolo, con aura resplandeciente, la lira y el plectro; y en la parte superior la cartela: «Parnasso gaudent Phebus nouemque sorores». La similitud con el frontispicio de Quevedo es absoluta, aunque en el grabado del Parnaso quevediano es Apolo quien corona a Quevedo y aquí parece Apolo transmutado en el propio Delitala el que actúa en el centro de la imagen.

Algunos detalles del dibujo hallan explicación en las diacrisis que vienen a continuación, como la ausencia entre los instrumentos musicales de los propios de la tradición popular o vulgar. Antes de las varias aprobaciones, se incluye una advertencia de Jaime Salizio, autor que aparece mencionado en el título del libro «ilustradas con unas diacrisis que preceden por don Jayme Salizio» y responsable, en efecto, de los tres preliminares (*Diacrisis* es el nombre) que anteceden a cada una de las musas: «Don Iayme Salizio al que leyere, suplicándole que lea» (IX). El epígrafe de la *Oratio pro Quintio* de Cicerón que elige como arranque de su aviso, «acerbum est ab aliquo circumveniri, acerbius a propinquo», «Desagradable es ser despreciado por alguien; más lo es por una persona cercana, por un pariente», claramente mira al sobrino de Quevedo, según se desprende de lo que luego dirá.

Jaime Salizio aprovecha estas primeras páginas para informar de que el proyecto editorial de Delitala ya estaba diseñado antes de que apareciese la segunda parte del Parnaso quevediano. Y que ese proyecto no era otro que el de dar continuidad y fin a la edición de José Antonio González de Salas, basado en una interpretación muy particular, quizá libérrima como él mismo arguye, sobre las intenciones últimas de Salas. La noticia de esas Tres Musas Últimas Castellanas cuestiona la misma iniciativa de Delitala hasta el punto de que se plantea no publicarlo, pero el descubrimiento de que no es Salas quien está detrás del libro y de que el conjunto presentado ofrece serias deficiencias concede a la *Cima* de Delitala la posibilidad de salir a la luz pública.

Ya corrían las prensas de estas tres Musas, abiertos los iconismos y del humo negro de la tinta salían espléndidas y lucidas Calíope, Urania y Euterpe, cuando llegó a mis manos un libro con el nombre mismo y con la inscripción de Don Francisco de Quevedo, impreso en Madrid el año de setenta. Toméle con admiración en ella y, casi incrédulo de que pudiese ser después de tantos años como ha que se prometió y aplicando los ojos con ansia y curiosidad para satisfacerme de mi duda, reconocía con atención el epígrafe y título y vi ser cierto, mirado con espacio, lo que juzgaba ilusión de la vista por su celeridad o fantasía. Detúveme algo en el título y confieso ingenuamente me causó desmayo haberle leído, porque imaginaba yo tendría la correspondencia esta segunda parte que la primera, juzgando que hubiese tomado la pluma para su composición y adorno don Joseph Antonio, por haberlo así ofrecido en el fin del tomo primero, y es, sin duda, que, a haber sucedido esto así, se retirarían estas poesías y musas, mal logrando el trabajo de su Autor y se buscaría otro rumbo para celebridad suya y la memoria (IX-X).

Los defectos que provocan desmayo en Salizio son de dos tipos, en cierto modo imbricados: uno, la inclusión de poemas inaceptables para su publicación por decoro; y otro, la mezcla de géneros y modalidades que deriva en descuido.

Hame causado notable extrañez y aun dolor grande el ver que a un hombre como don Francisco, que ha sido la gloria del Helicón de nuestra España, y sus escritos que, doctísimos, limadísimos y llenos de abundante erudición, han merecido tantos laureles y encomios, le traten así, injurien sus doctas cenizas y, viéndole glorioso, lucido y coronado de esplendores poéticos, siendo la admiración de los europeos y la envidia de todos, le desentierren hoy su venerable dadáver, exponiéndolo al sol ceñido de facecias indignas, dichterios bajísimos, chanzas torpísimas y desahogos impropios de un tan alto y elevado espíritu y ya muerto. Y lo que más es: mezclando con poesías sagradas y altísimas y divinas chocarrerías insolentes y gracejos viles, haciéndole parásito, saltimbanco, Timelico y bufón, hasta aplicarle entremeses y otras cosas indignísimas. Y esto ¿por quién? Por uno que se dice sobrino suyo y heredero de su casa. Quien más había de venerar su memoria, adorar su sepulcro, a cuya mira inscribí este preludeo con la sentencia de Cicerón, pues es dura cosa, que la sangre acuse y afrente la misma sangre, poniéndole lunares en el rostro (XII).

Para corroborar esta consideración, Salizio repasa (con especial detalle) icono y contenido de la musa de la edición de 1670, con el fin de justificar en el fondo la propia publicación de la obra de Delitala como más ajustada a las indicaciones de Salas. De la ilustración de Euterpe destaca que lleve gaita, flautas y trompa y que a su lado aparezcan pastores y pastora guardando ovejas y tocando una zampoña, acompañados de sátiros que bailan y saltan. No halla correspondencia entre musa y atributos: «confieso que he visto en orden a las pinturas de las musas cuanto se puede desear y que tal idea y tabla no la encontré jamás, ni sé en qué pueda fundarse semejante más propio para la Arcadía que para Euterpe» (XIII). Para él Euterpe debe ser «fúnebre y llorosa, cuyo oficio es la tragedia y los entierros»⁶. Lo que más le llama la atención, con todo, es la mezcla: «¿Habrá habido en todos los siglos quien haya hecho pepitoria y ginebrada semejante?» (XIV-XV), después de describir con un detalle muy notable los poemas que aparecen publicados en la edición de 1670.

⁶ En la *Tercera parte de los Dioses de la Gentilidad* de Juan Bautista Aguilar (1702: 317), se hace eco de esta disensión, con la alusión a la decisión de Jaime Salizio de adjuntar la musa Euterpe a lo fúnebre en relación además con la colocación en Melpómene por parte de González de Salas: «faltáronle a don José Antonio las usurpadas tragedias y no teniendo otros escritos le apropió a la Musa Melpómene las inscripciones, funerales alabanzas y exequias, que eran ocupación de la musa Euterpe, siendo solo el numen de Melpómene el inspirar en las tragedias, aunque don Iayme Salizio en las tres añadidas Musas al Parnaso de don Francisco Quevedo, es de dictamen le pertenecen las representadas tragedias a la musa Euterpe».

Del icono de Calíope traza reticencia —«dejo el clarín y tibias con que la pinta, propios de otro lienzo»— y pasa a referir las composiciones que incluye la musa: letrillas burlescas, sátiras y, con especial detenimiento, las silvas. Destaca que diga que es composición «no seria» el elogio a Jerónimo Mata, una oda pindárica, en *strophes*, aunque Píndaro estará presente en los epígrafes de sus diacrisis y porque también se incluye otra oda pindárica en el libro de Delitala. Sobre el romance del Cid, que se cuele entre las silvas, declara que es «romance sayagués», aunque en las *Tres musas* quevedianas figura titulado como «escrito en lenguaje antiguo». Pero quizá lo que llama la atención es la ubicación que prefiere para dos poemas: el dedicado al juicio de los cometas que abre Calíope, «cuyo lugar era Urania» y el *Himno a las estrellas*, que también debería figurar en esa musa. «Dígame ahora para mi enseñamiento, el compilador, qué mal genio le inspiró para juntar aquí tal tabaola de cosas y ensalada italiana? Y qué tiene que ver con esta musa cuyo numen preside a la épica poesía?» (XVI).

No hay comentarios tan evidentes para Urania, la musa de lo sacro. En él no hay comentarios tan marcados: pero al final describe: «un Poema heroico en octavas de las locuras de Orlando el furioso y enamorado en estilo burlesco y jovial, y con voces y palabras indecentísimas, de jácara y lupanares, almadras y arenal de Sevilla» (XVII). Más tarde se pregunta: «Cómo se encuadernan con estos metros los epitafios y canciones fúnebres y sobre todo el poema de Orlando?» (XVIII).

La conclusión de este repaso exhaustivo a la edición de Aldrete («la desenfrenada cacohetes de imprimir de este sobrino») es contundente: «Que fuese tal su estrella que, habiendo reposado en honrosa paz con universal dolor y estimación de todos los propios y extraños y descansando sus huesos, libres ya de las injurias del mundo, haya quien los desentierre, se los roa y malquiste y que este sea el más allegado!». Salizio admite que Quevedo escribió versos ligeros para «aflojar la cuerda al arco tirante de alguna grave melancolía» pero «no sin cuidado don Joseph Antonio dejó de proseguir la impresión y encerró en las sombras del olvido ligerezas jocosas de este Gran Poeta que pudieran después de muerto ser lunares a su grandeza, aunque hijas legítimas de su dicacidad y facundia» (XVIII).

Jaime Salizio y José Delitala, Delitala y Salizio decidieron, con todo, sacar a la luz esa segunda parte del Parnaso que llamaron *Cima*. No presentaron su *Cima* como independiente, sino como una continuación más correcta que la compuesta por Aldrete para el Parnaso. Giovanni Cara, en la introducción de su reciente edición de la *Cima*, lo asevera de forma aún más aguda: «non tutti i componimenti delle Musas últimas castellanas raccolti da Aldrete erano farina del sacco di Quevedo» (Delitala, 2014: 11). Basándose en esa consideración negativa del trabajo de Aldrete, no miraron a la autoría como hilo conductor de la colección sino a la propia terminación del Parnaso como espacio de construcción colectiva. En cierto modo se apropiaron del escenario del Parna-

so que había creado Salas para Quevedo con el propósito de culminarlo: el título no es baladí para tales intenciones. Su *Cima* es la cima del Monte Parnaso que empezó a dibujar Quevedo.

Las aprobaciones de este libro, inhabitualmente numerosas y escritas entre septiembre y octubre de 1672, del círculo de la catedral calaritana y del colegio jesuita, celebran el decoro estilístico de Delitala y, sobre todo, insisten en la emulación quevediana: el doctor don Jorge Carcassona, canónigo de la santa primacial iglesia de Cáller, conocedor de los mecanismos aristotélicos de la definición, en la parte de la poética que llama «sentencia» y que identifica con el «Concepto», dice de la *Cima* de Delitala es «en toda la obra tan serio, tan grave tan fuera de sentidos aéreos y hinchados, que parece que todos sus versos visten una toga senatoria y que no tienen por adorno los Calamistros y purpurazos mujeriles, en particular en los sonetos y otros versos que escribe en celebración de Grandes Héroe sagrados y profanos, antiguos y modernos» (XXV).

La aprobación de José de Acorrá y Figo coloca a Delitala como «el Quevedo de nuestros tiempos» (XXIX) y la del padre Joseph de Villa Mayor, presidencial de la compañía de Jesús, así lo adjetiva: «Bien que habiendo don Francisco como Primogénito de Apolo heredase el caudal del Numen poético, le quedó a don Joseph como Segundogénito el adquirir con el ingenio la gloria de su emulación en proseguir la perfecta construcción del Parnaso» (XXX-XXI). Explica en síntesis la distribución de las musas, «Aquí Calíope se ocupa en eternizar por heroicas las hazañas; Urania, en celebrar las impresiones afectuosas, aun en los pechos más exentos; Euterpe con tristes armonías templó el sentimiento de cenizas generosas [...] conservando en todos claro y puro el idioma, suave aunque sublime el modo y el estilo» (XXXI), pero resulta bien interesante la escasa preocupación por el hecho de que Delitala continúe la labor de Quevedo.

De estas aprobaciones se puede deducir que ninguno de ellos conocía la existencia de la relativamente reciente *Tres musas* de 1670, a juzgar por su deseo de entroncarlo con el Quevedo del *Parnaso* de 1648. La aprobación de 6 de octubre de 1672 de Juan García Marín, predicador, de la compañía de Jesús, por comisión de Serafín Esquirro, autor de *Santuario de Cáller*, una *Flos sanctorum* sarda escrita en 1627, repite esa conexión: «¿Quién le dijera a aquella Águila Imperial de don Francisco de Quevedo, Primogénito de las Musas y Mayorazgo de Apolo, que con tanta felicidad venció las dos cumbres al Parnaso, que había de haber en el suelo de Cerdeña quien, quitándose las alas al Pegaso y apurando los cristales a Hippocrene, con respetosa osadía, pudiese, si no igualar, competir gloriosamente su vuelo» (XXXIV).

Tras la aprobación de su propio hermano Gerónimo Delitala, viene la primera de las diacrisis que Jaime Salizio adjunta a cada una de las musas: dedicada «a los cultores y aficionados a las musas». Lo que sobresale de esta diacrisis, común a las otras, es que parece estar escrita antes de la Advertencia

primera: escrita y redactada, pues, sin tener noticia alguna de la segunda parte de *Las tres musas últimas castellanas* quevedianas de 1670. Buena parte de esta diacrisis, en concreto, se basa en analizar las decisiones de González de Salas, con el objetivo de encarecer y ubicar los textos y las musas de Delitala en la secuela de la edición quevediana de 1648.

Salizio destaca, en primer lugar, la novedad de Salas en configurar el conjunto del *Parnaso*: «formó una nueva composición y modo, distinguiendo con ingeniosidad las nueve musas con sus atributos y plectros, funciones y vestiduras, y colocando a cada una por su orden los metros y las poesías que le tocan» (XXXXVI). El marco novedoso del monte Parnaso seduce a Salizio, quien toma el título de la *Cima* de tal paisaje simbólico: «rubrico la frente del libro con el glorioso nombre de Parnaso, cuidado y desvelo tan digno de su mucha erudición, como dignamente aplaudido de los profesores de esta facultad, así por la novedad como por todo» (XXXXVII).

Y, en segundo lugar, Salizio/Delitala se pregunta la razón de que quedara inconclusa la presentación de ese Museo. Y, con la ausencia de respuestas o con la insatisfacción por las explicaciones, se sujeta a las palabras de Salas al concluir su trabajo para justificar la misma existencia de la *Cima* de Delitala: «cuando formó el libro, no pudo ponerlas todas y dejó abierta la puerta a los cuidadosos ingenios para que subiesen y entrasen por ella al templo y cumbre de la gloria» (XXXXVIII). A esta metáfora de la puerta abierta se agarra Salizio/Delitala, con el argumento añadido, en forma de pregunta retórica, sobre la demora de la continuación:

¿Cómo no prosiguió en segundo volumen, habiendo discurrido desde entonces hasta agora veinte y cuatro años, tiempo tan dilatado que en sus espacios se pueden haber escrito los tomos que se deja a la consideración de los doctos? A que se añade que si tuvo este pensamiento don Joseph Antonio, extrañó mucho el colocarse muchos asuntos de don Francisco en las seis Musas, que compiló, siendo propísimos y de justicia de las tres que hoy ven la pública luz. (No los señalo para no rozarme con la malignidad, ni es mi ánimo mezclarme en estas improbidades con ingenio en ajeno libro como decía Marcial: notaralo el que leyere con atención las obras.) Solo he querido calificar mi proposición y discurso con que siempre persuado o el haberse perdido los papeles y adversarios de don Francisco, si es que escribía los asuntos de estas tres musas, que es muy creíble de su fecundidad y calor poético, o, lo más seguro, que por alta disposición de Apolo (hablando en estilo étnico) se guardaron y se reservaron para esta edad, para este ingenio y para que partido el monte se formasen dos coros armónicos en su dos separadas puntas y quedase la música perfecta (XXXXVIII-XXXXXIX).

En ese contexto de un *Parnaso español* no concluido, abierto aún para ser completado, libre para ser rematado por quien quiera, Delitala/Salizio propone su *Cima*:

Valiéndose pues de esta tan oportuna ocasión y sintiendo se quedasen en el olvido las tres más sonoras, acordes y doctas voces de Aganipe, y deseando ver perfecto y consumado el número de las Camenas y que estén juntas, cuando no en un cuerpo, al menos en el Parnaso y su Castalia, va subiendo y escalando la dividida *Cima* con las tres Hermanas para colocarlas en su Solio y debido asiento don Joseph Delitala y Castelví, Caballero tan conocido por su sangre como por sus buenas letras y prendas. [...] Saca, pues, de las sombras del descuido y, liberal, nos ofrece las tres musas, Calíope, Urania y Euterpe, habiendo escrito con tanta felicidad (XXXXXXIX).

Salizio destaca que la obra de Delitala cumple el cometido de concluir la construcción del Parnaso. En ese encarecimiento respeta la línea censora que Salas declara seguir en la edición del *Parnaso* quevediano:

En orden a los versos no tengo que dezir ni advertir nada porque el erudito conocerá a los primeros pasos la suavidad del estilo, dulzura de la frase, la colocación de las voces y epítetos, la animosidad en lo grave y heroico y la agudeza de los pensamientos con las frecuentes imitaciones de poetas griegos y latinos de que están salpicados con elegancia, sirviendo algunas voces, que se dejan de cuidado de unos hermosos lunares, que dan mucha gracia al cuerpo de esta tabla poética (LII).

La relación de virtudes retóricas se hallan en la doxa esperable de lo aristotélico, incluso con el añadido de la imprescindible sal que aligera la severidad del conjunto. Con estas palabras dialoga su examen del *Parnaso* quevediano al final de su *Advertencia* de las primeras páginas, ya comentado arriba: «no *sin cuidado* don Joseph Antonio dejó de proseguir la impresión y encerró en *las sombras del olvido* ligerezas jocosas de este Gran Poeta que pudieran después de muerto ser *lunares a su grandeza*, aunque hijas legítimas de su dicacidad y facundia» (XVIII) (cursivas mías). Y con ese diálogo Salizio (o el propio Delitala, en ese trasunto crítico) explica y justifica la presencia del volumen que da fin al *Parnaso*.

Con estas premisas generales, que fueron escritas sin duda alguna antes de ver la salida de la edición de 1670, Salizio describe el contenido de cada una de las musas. En primer lugar, se ocupa del icono de Calíope y, con una sutileza muy notable, intenta diferenciar la materia de Clío que canta las gestas heroicas («no escribe, solo reduce su ejercicio a las voces canoras, en que en versos suaves celebra memorias y alabanzas de famosos campeones») de la materia de Calíope que celebra las victorias de los héroes: «escribe en los libros [...] los versos heroicos y épicos que contienen celebración de virtudes insignes, encomios de Príncipes valerosos y clarísimos héroes». La distinción es muy difícil y el propio Salizio se ve en complicada situación para explicarla, aunque parezca más preocupado por que muchos poemas traten sobre héroes de la antigüedad grecolatina. En el fondo está experimentando la dificultad que él mismo había advertido en la tarea de González de Salas de distribuir los

asuntos en las musas. Salizio cree que la razón de que Salas no concluyera el trabajo es que le resultó especialmente complejo hallar correspondencias entre los textos olvidados o perdidos y las musas que le quedaban por completar.

En el frontispicio de cada musa se incluyen citas: en Calíope y en Urania, los textos son de las odas de Píndaro. Y no por casualidad, ya que su nombre aparece en el lomo de uno de los libros de la biblioteca que adorna la ilustración de la musa Calíope; es motivo de amplio excurso en los preliminares de Salas a propósito de la estructura ternaria de la canción pindárica, citado en una diacrisis ulterior; se inserta una composición con ese esquema; y la tónica general del conjunto de la *Cima* apunta a la literatura heroica y celebrativa en cuyo fundamento la lírica de Píndaro sobresale de forma evidente. El otro epígrafe es de Séneca, del libro VII de las *Cuestiones Naturales* donde se trata de los cometas y de las influencias de los astros en la vida de la tierra, apropiado, pues, para la musa. En estos casos, Salizio sigue el magisterio de Salas de iniciar el discurso con el tono de una referencia erudita, de corte clásico: es de notar que veinticuatro años después del *Parnaso español* la huella de Salas en la disposición editorial se muestre de forma tan palmaria.

Las ilustraciones de las musas obedecen a indicaciones del propio Salizio. En ellas, hay atributos vulgares que desaparecen. Como las gaitas o las zampoñas. Resulta significativo de una apreciación culta de la poesía. Ese propósito ya estaba en Salas, que pretendía dignificar, por la vía de establecer conexiones de lo popular con ecos de la tradición grecolatina. Dos de los lemas, que también empleará el sobrino Aldrete, forman parte del célebre epigrama *Nomina musarum*, atribuido a Virgilio y a Ausonio, ya empleado por González de Salas para los lemas de su Parnaso:

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:
 medio residens complectitur omnia Phoebus» (Véase Candelas, 2003: 154).

El de Euterpe parece inventado: escapa del verso correspondiente de la nómina, pero es que la materia de esta musa es motivo de honda disensión con la impresión de Aldrete.

Los poemas van siempre titulados: con indicaciones en ocasiones muy precisas para su comprensión. Aunque Giovanni Cara sospeche, con fundadas pruebas, de que hay un discurso enigmático, cifrado, en clave, en ciertas com-

posiciones, lo cierto es que los títulos de los poemas ofrecen información muy útil. No es este el lugar de comentar los poemas de Delitala (falta aquí por ejemplo un estudio de su cronología, aunque no es difícil averiguar que los poemas fueron compuestos muy cerca del momento de su impresión), pero la labor de composición del conjunto es notable, con una ubicación premeditada para ciertas composiciones desde el punto de vista temático, en series o en relativa afinidad argumental, y con la ya clásica colocación de poemas de verso italiano primero y versos de arte menor después. No cabe duda de que las lecciones hermenéuticas, el modelo de edición quevediana pesa de forma casi emulativa en este libro.

«Este libro es obra de un caballero Sardo, que con esto queda asegurado que es un libro en todo y por todas sus partes entendido porque [...] era antiguo adagio el decir *Sardare* por significar el *intelligere*, dado a conocer que era natural en los sardos no solo la verificación extemporánea sino la poesía entendida y filosofía métrica» (XXVI). Estas palabras de la aprobación de Carcassona plantean una cuestión que no puedo más que esbozar pero que me permite concluir de forma provisional: la condición excéntrica de la corte calaritana con respecto al círculo cortesano madrileño que hemos ido reconociendo, con mayor o menor puridad, como central y en ocasiones casi exclusivo de la cultura hispánica de los Austria. Ese carácter periférico, si acaso marginal («marginato», dice Cara), ofrece un interés enorme. Las vicisitudes trágicas de la corte de Cáller en los años inmediatamente anteriores podrían dar claves locales a sus poemas, pero quizá sea más interesante colocar esta colección como testimonio de una homogeneización cultural de los dominios políticos de la monarquía hispánica. Desde este punto de vista, la influencia quevediana, casi treinta años después de su muerte, se muestra indiscutible y su obra motivo de atenta imitación canónica. Va a ser cada vez más evidente la idea, en principio subversiva de Antonio Carreira, que convierte a Quevedo en un poeta de hacia el final del siglo XVII español.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguilar, Juan Bautista (1702). *Tercera parte de los Dioses de la Gentilidad*. Barcelona: Francisco Barnola Impresor.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2003). «La “erudición ingeniosa” de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo», *La Perinola*. 7, pp. 147-189.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2009). «El modelo de Quevedo», en *Tras el canon. La poesía del barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 23-35.
- Delitala y Castelví, José (1997). *Las tres últimas musas castellanas*. Louis Saraceno (ed.). Peter Lang.
- Delitala y Castelví, José (2014). *Cima del Monte Parnaso Español con las tres musas castellanas Caliope, Urania y Euterpe*. Giovanni Cara (ed.). Padova: CLEUP.

- Paba, Tonina (1996). *Canzoniere Ispano Sardo della Biblioteca Braidense*. Cagliari: Cuec editrice.
- Quevedo, Francisco de (1999). *Las tres musas últimas castellanas*. Felipe Pedraza (ed.); edición facsímil. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha — Edaf.
- Serís, Homero (1941). «Libro raro y curioso. Poesías de José Delitala y Castelví (1672). Un clásico olvidado», *Bulletin Hispanique*. 43-2, pp. 171-181. doi: 10.3406/hispa.1941.2908
- Tola, Pasquale (1838). *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, 2. Torino: Tipografia Chirio y Minia.
- Vélez, Julio (2004). «Quevedo Resting on His Laurels: A (Topo)graphical *Topos* in *El Parnasso español*», en Frederick de Armas (ed.), *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Cranbury: Associated University Press, pp. 257-288.

Fecha de recepción: 7 de agosto de 2015.

Fecha de aceptación: 1 de junio de 2016.