

## Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo

Mónica Inés Varela Gestoso  
Universidad de Santiago de Compostela

La delimitación de las fuentes en la poesía religiosa, de manera especial las relativas a la *inventio*, se ha revelado como una cuestión en ocasiones difícil de resolver. Nos encontramos ante un *corpus* cerrado de doctrina, que de forma recurrente repite en unos autores y en otros los mismos tópicos. Algunos de estos tópicos se expandieron de tal manera, que pasaron a formar parte del acervo popular, lo cual hace extremadamente complicado, en algunos casos, trazar las vías de influencia de ciertos temas y determinar dónde hay una fuente en sentido estricto —un texto concreto al que conscientemente el poeta recurre— y dónde una recreación de la tradición, asimilable al bagaje cultural del autor<sup>1</sup>.

En líneas generales, Quevedo recurre para su poesía religiosa a las fuentes habitualmente utilizadas por los poetas religiosos del momento, los textos canónicos de la *Biblia*, Antiguo y Nuevo Testamento, y la obra de los Padres de la Iglesia.

Pero el género y la tradición en que se inserta cada una de las composiciones determinaba el *canon* de autores que imitar, un marco cerrado dentro del que el poeta debía moverse. Dependiendo del género se recurría a unos u otros clásicos latinos, poetas renacentistas italianos, a la poesía neolatina o a los poetas de la tradición castellana. Éstos proporcionaban las ideas y motivos que el poeta debía integrar adecuadamente en el nuevo contexto poético. De la capacidad para realizar esta integración dependía la valoración del resultado. En muchos casos la identificación de estas fuentes de imitación puede arrojar luz sobre el significado de algún pasaje<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Para el problema de las fuentes en la poesía religiosa pueden verse Álvarez Pellitero, 1976, p. 30, García de la Concha, 1978, p. 60 y K. Whinnom, 1963.

<sup>2</sup> Véase Moreno Castillo, 1994.

1. En el caso concreto de su *Poema heroico a Cristo resucitado*, Quevedo se inserta en la tradición de la poesía épica, que ofrecía su determinado *corpus* de obras a las que el poeta podía recurrir.

Durante el Renacimiento, la poesía épica se vio afectada por los mismos procesos de divinización que se produjeron en la lírica amorosa, apoyados después en España por la política de la Contrarreforma<sup>3</sup>. Siguiendo el modelo italiano de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, y de los poemas épicos latinos de autores italianos, la *Christias* de Girolamo Vida (1535) y *De partu Virgini* de Sannazaro (1526), cuyo ejemplo puede ser considerado como un estímulo más para los poetas castellanos, aparece en nuestra literatura un elevado número de poemas épicos de tema religioso. De ellos, los más frecuentes eran los dedicados a la Pasión y muerte de Cristo, en los que se solía incluir algún episodio sobrenatural ambientado en el Otro Mundo, la rebelión de los ángeles soberbios, el concilio infernal, el descenso de Cristo a los Infiernos, la Ascensión, etc.

La épica estaba considerada entonces, y cuando Quevedo escribe, como el género poético más prestigioso. A pesar del triunfo de la escuela petrarquista, se reconocía la superioridad de la poesía épica sobre la lírica, expresada invariablemente, siguiendo la teoría aristotélica, en las retóricas y poéticas renacentistas<sup>4</sup>. Con ella se pretendía dar a la tradición cristiana un equivalente de la gran poesía épica greco-latina.

En su *Poema heroico* Quevedo sigue el género épico-religioso, cuyas fuentes se remontan a la tradición de la épica culta de Virgilio y Lucano.

Aunque el tema del *Poema* de Quevedo es la resurrección de Cristo, desde el momento de su muerte en la Cruz hasta su resurrección y subida a los Cielos, el episodio más importante y que ocupa la parte central y más extensa del *Poema* es el *Descensus ad*

<sup>3</sup> Tras el paréntesis de la Edad Media la literatura religiosa retoma la forma culta de la épica para componer epopeyas bíblicas. Con ello se continúa una labor iniciada en los primeros años de la literatura cristiana en latín. En el siglo IV Juvenco, considerado el iniciador del género y el más antiguo de los poetas épicos cristianos, hace traducciones en hexámetros de los libros bíblicos, vertiendo al estilo convencional de la epopeya la lengua de la Vulgata. Con su *Harmonía evangélica* pretende «dar a la épica pagana un equivalente cristiano» (Curtius, 1955, p. 649).

<sup>4</sup> Así se advierte en López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, L. A. de Carballo, *Cisne de Apolo* o J. C. Scaligero: «[Genus] epicum... omnium est princeps, quia continet materias uniuersas... Ac nobilissimi quidem Hymni et Paenes; secundo loco Mele et Odae et Scolia, quae in virorum fortium laudibus versabantur» (cit. por Cuevas, ed. de Herrera, 1997, p. 46, n. 72). Para más referencias, véanse Cuevas, ed. de Herrera, 1997, p. 46; Jauralde, 1994, p. 150 y Smith, 1986.

*inferos*, la entrada de Cristo en el Infierno, la batalla con las huestes infernales y el encuentro y liberación de los patriarcas.

El descenso de Cristo a los Infiernos se insinúa en varios lugares bíblicos, en la primera epístola de San Pedro (3, 18 y ss.), en *Mateo*, 27, 52; *Efesios*, 4, 8 y *Lucas*, 23, 43. Durante la Edad Media, apoyado por las profecías bíblicas y por la patrística —ya que el tema fue muy discutido entre los Padres de la Iglesia—, se popularizó enormemente a partir del texto apócrifo del *Evangelio de Nicodemo*, que contiene la narración completa del episodio, de donde pasó a la liturgia y al arte.

Como ha señalado D. G. Castanien, en este texto se basa Quevedo para el desarrollo argumental de su *Poema*, cuya fuente se encuentra en la segunda parte conocida como *Descensus ad inferos*<sup>5</sup>.

El episodio fue recreado en múltiples ocasiones entre los Padres de la Iglesia y en la literatura religiosa. En el siglo XVI, fray Luis de Granada lo toma como tema de uno de sus sermones (*Sermón en la fiesta de la Resurrección del Señor, sobre el evangelio de Sant Juan*) y en el *Libro de la oración y meditación* retoma el texto del sermón con leves modificaciones, un episodio sobre el que se debe meditar en el día de la Resurrección:

Meditación para el domingo por la mañana: Este día pensarás en el misterio de la sancta resurrección, en el cual podrás meditar estos cuatro pasos principales: conviene saber, la descendida del Señor al limbo, y la resurrección de su sagrado cuerpo; el apareamiento a nuestra Señora, y después a la Magdalena y a los discípulos (p. 86a).

El texto de fray Luis de Granada es la fuente directa de un poema de Gregorio Silvestre, el *Canto de la sagrada Resurrección de Nuestro Señor Iesu Christo* (publicado póstumamente en 1582), poema en cien octavas que sigue fielmente el desarrollo argumental, casi de manera literal en la formulación, del texto de fray Luis de Granada, y que recrea elementos tópicos de la tradición bíblica de manera semejante a como lo hace Quevedo (por ejemplo la relación de los efectos de la muerte y resurrección de Cristo en la naturaleza, la *foelix culpa* o la correspondencia Eva / María, causas respectivamente de muerte y vida). Por su temática y extensión en un solo canto de cien octavas, si bien algunos críticos han considerado que se trata sólo de una parte de un poema más extenso, el *Canto* de Silvestre se convierte en el antecedente más próximo al *Poema* de Quevedo.

Especial atención requiere la parte dedicada a los discursos de los patriarcas del Limbo, que Quevedo se dedicó a corregir y ampliar en la versión revisada que se conoce del *Poema*. Paul Julian Smith ha analizado la importancia del discurso retórico en la es-

<sup>5</sup> Castanien, 1959, ha analizado la manera en que Quevedo usa este texto como fuente de su *Poema*.

estructura del *Poema*, como organizador del argumento, cuyo desarrollo aparece subordinado a la retórica.

Los discursos están ya en el *Evangelio de Nicodemo*. También fray Luis de Granada en las *Adiciones al memorial de la Vida de Cristo*<sup>6</sup> recomienda el mismo procedimiento. En el capítulo XIX propone para la meditación «de la triunfante resurrección del Salvador» tratar «de los santos padres del limbo», «de su alegría al verse liberados» y «de los sentimientos y palabras que dirían»:

«Entre otras cosas muy dulces que se pueden considerar en esta descendida del Señor, una de las principales es la alegría que aquellos santos padres recibieron con su presencia» (p. 569), «considerar» «qué dirían, qué harían, con qué amor, con qué suavidad abrazarían aquel soberano Señor que así los había librado» (p. 571a).

Estos discursos, a los que hay que añadir los del demonio y Cristo, están compuestos atendiendo a los elementos de la prefiguración bíblica, sintetizando en breves versos largas tradiciones.

Como muestra puede servirnos el pasaje sobre Moisés (vv. 477-80) que se refiere al maná como prefiguración de la Eucaristía: «Moisés su vara en Vos mira vencida / con maravillas del Pastor Cordero; / el maná en el desierto fue promesa / del manjar consagrado en vuestra mesa». Se trata de un elemento de la prefiguración empleado habitualmente en la poesía eucarística. Aparece en los oficios divinos para la fiesta del Corpus Christi, cuyo segundo responsorio está basado en la figura del maná y el tercero en el pan de Elías. Lo encontramos utilizado ya desde los primeros momentos de la lírica eucarística en castellano: en fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino, y después en Gregorio Silvestre y Alonso de Bonilla, sobre los que operan las mismas influencias que permitieron la aparición de los autos sacramentales, la más importante de las cuales es el *Oficio del Corpus Christi* compuesto y compilado por Santo Tomás de Aquino.

Además de la narración del *Evangelio de Nicodemo*, el *Poema* está repleto de reminiscencias bíblicas y evangélicas, a las que nos remiten las formulaciones concretas de algunos versos. Además de los señalados por Castanien, los versos 7 y 8 de la octava 50 reflejan los del *Génesis*, 3, 15:

No teme que la sierpe se le atreva,  
que viendo en vos el prometido, sabe,  
que el pie de vuestra Madre con pureza  
la deshizo la lengua y la cabeza.

Del *Génesis*, 3, 24, se advierten ecos en las octavas 48-49:

Acuérdome, Señor, memoria amarga,  
después que por mi mal el limbo piso

<sup>6</sup> BAE, VII, pp. 568 y ss.

así mi culpa y vuestra ley lo quiso  
 con espada de fuego a prisión larga,  
 un Ángel me arrojó del Paraíso,  
 quedó por guarda de la misma puerta,  
 porque a ningún mortal le fuese abierta.  
 Ninguno pudo entrar, que amenazante  
 les puso a todos miedo reluciente.

Pero nos encontramos ante un poema épico y, junto a las fuentes cristianas, Quevedo sigue los textos canónicos de imitación de la épica: la *Eneida* de Virgilio y la *Farsalia* de Lucano. Quevedo inserta en el nuevo contexto religioso motivos épicos que, como la invocación a las musas, la proposición del tema, el catálogo de monstruos o la descripción de las armas del héroe, eran tópicos del género. Y lo hace combinando las fuentes de la tradición clásica latina con las recreaciones que de ella hicieron los poetas renacentistas italianos.

Ya ha sido señalada la imitación del amplio pasaje descriptivo del libro VI de la *Eneida* que abre la entrada de Cristo en el Infierno donde aparecen las personificaciones de los males (octavas 9-127), o el detalle de los «roncos perros» que alborotan con sus ladridos (octava 8<sup>8</sup>). Lo mismo ocurre con unos versos de la *Farsalia* cuyo eco se advierte en el sintagma «hartarse de sangre» de la octava 5: «Destile Cristo de sus venas ríos / y hártense de su sangre los judíos»<sup>9</sup>.

Pero además de todo esto los episodios del descendimiento al Infierno y la entrada en el Paraíso, por su correspondencia con el viaje al Más Allá del héroe épico<sup>10</sup>, permitían una imitación directa de las fuentes de la épica latina.

Además de la utilización de los *topoi* épicos y de la imitación de pasajes concretos, también la *descriptio locorum* procede de la épica clásica, de donde toma tanto la ambientación de los espacios infernales como la del Paraíso.

Como indicamos, ya ha sido señalada la procedencia del ambiente infernal descrito por Quevedo de la *Eneida* IV<sup>11</sup> y de la *Farsalia* de Lucano<sup>12</sup>. Pero no sólo de la épica de Virgilio y de Lucano toma nuestro autor los elementos con los que configura su Infierno. A estos hay que añadir como fuente de imitación la obra de otro autor de la baja latinidad, que se convirtió en uno de los cánones de imitación para la épica, Claudiano, cuya influencia veremos también en la *descriptio* del Paraíso. En *De Raptu Proserpi-*

<sup>7</sup> Ver Castanien, 1959.

<sup>8</sup> Ver Moreno Castillo, 1995.

<sup>9</sup> Ver Moreno Castillo, 1995.

<sup>10</sup> Para la relación entre estos temas véase MacCulloch, 1930 y Patch, 1983.

<sup>11</sup> Castanien, 1959.

<sup>12</sup> Moreno Castillo, 1994.

*nae* (I, 77-88) Claudiano describe el concilio de las fuerzas infernales. Allí leemos:

Cyllenius adstitit ales  
 Somniferam quatiens virgam tectusque galero.  
 Ipse rudi fultus solio nigraque verendus  
 Maiestate sedet: squalent inmania foedo  
 Sceptra situ; sublime caput maestissima nubes  
 Asperat et dirae riget inclementia formae;  
 Terrorem dolor augebat. Tum talia celso  
 Ore tonat (tremefacta silent dicente tyranno  
 Atria; latratum triplicem conpescuit ingens  
 Ianitor et presso lacrimarum fonte resedit  
 Cocytus taciturnisque Acheron obmutuit undis  
 Et Phlegethontae requierunt murmura ripae).

En las octavas 21-22 del *Poema heroico* Quevedo imita elementos procedentes de este pasaje de donde proceden directamente los versos:

Acabó de tronar, y con la mano  
 remesando la barba yerta y cana,  
 y exhalando la boca del Tirano  
 negro volumen de la niebla insana,  
 dejando el trono horrendo e inhumano,  
 que ocupa fiero y pertinaz profana,  
 dio licencia a la viva cabellera  
 que silbe ronca y que se erice fiera.

Dejó caer el cetro miserable  
 en ahumados círculos de fuego;  
 de lágrimas el curso lamentable  
 Cócito suspendió; paróse luego  
 del alto cetro al golpe formidable,  
 el triste Flegetonte mudo y ciego;  
 ladró Cerbero ronco, y, diligentes,  
 de entre su saña, desnudó los dientes.

Los mismos elementos son empleados por Torcuato Tasso en el canto cuarto de la *Gerusalemme liberata*:

Mentre ei parlava, Cervero i latrati  
 Ripresse, e l'Idra si fe' muta al suono;  
 Restò Cocito, e ne tremàr gli abissi,  
 E in questi detti il gran rimbombo udissi.

Pero en Quevedo se observa una imitación directa del texto de Claudiano, en que se basa también el autor italiano, que afecta a:

1) Elecciones léxicas (v. 161): «tonat» (I, 84) / «Acabó de tronar» (v. 161); «squalent inmania foedo / sceptra» (I, 80-81) / «ocupa fiero y pertinaz profana» (v. 166); «inmania [...] sceptra» (I, 80-81) / «trono horrendo e inhumano» (v. 165). También en

otros pasajes utiliza Quevedo léxico que nos remite a estos versos de Claudiano: así, «nigraque verendus / maiestate» (I, 79-80) / «la majestad negra y oscura» (v. 50) y «la majestad horrenda» (v. 189).

2) Elementos de la *inventio*: la descripción de Satán en su trono, con su cetro; las reacciones de los habitantes del Infierno cuando Pluto «tonat» adoptadas por Quevedo, en distinto orden, en el momento en que el Demonio deja caer el cetro:

Cerberero: «latratum triplicem conpescuit ingens ianitor» (I, 85-86) / «Ladró Cerberero ronco y, diligentes, / de entre su saña desnudó los dientes» (vv. 175-76).

Cócito: «presso lacrimarum fonte resedit / Cocytus» (I, 86-87) / «de lágrimas el curso lamentable / Cócito suspendió» (vv. 171-72).

Aquerón y Flegetonte: «tacitisque Acheron obmutuit undis et Phlegethontae requierunt murmura ripae» (I, 87-88), que Quevedo funde en «paróse luego / del alto cetro al golpe formidable / el triste Flegetonte, mudo y ciego» (vv. 172-74).

También la representación de las Furias encuentra su explicación en este texto de Claudiano (I, 37-47):

Ian quaecumque latent ferali monstra barathro  
In turmas aciemque ruunt contraque Tonantem  
Coniurant Furiae, crinitaque sontibus hydris  
Tisiphone quatiens infausto lumine pinum  
Armaos ad castra vocat pallentia Manes.  
Paene reluctatis iterum pugnancia rebus  
Rupissent elementa fidem penitusque revulso  
Carcere laxatis pubes Titania vinclis  
Vidisset caeleste iubar rursusque cruentus  
Aegaeon positis aucto de corpore nodis  
Obvia centeno vexasser fulmina motu.

En Quevedo (octava 23):

Pocas les parecieron las culebras,  
y los ardientes pinos a las furias,  
estas vibraron las vivientes hebras,  
y en vano lamentaron sus injurias,  
cuando por ciegos senos y hondas quiebras  
los ciudadanos de las negras curias,  
con triste son tras pálidas banderas,  
vinieron en escuadras y en hileras.

Los «ardientes pinos» del segundo de los versos citados son un latinismo léxico que se explica a la luz del *lumine pinum* de Claudiano.

La representación pagana del Infierno fue adoptada por la poesía religiosa de los siglos XVI y XVII. Pero mientras que la épica española prefirió, siguiendo el modelo de Tasso, reducir el empleo

de la nomenclatura y el simbolismo paganos para referirse al ambiente infernal y a lo que rodea al Demonio, Quevedo, siguiendo la línea de Girolamo Vida y Sannazaro en sus poemas épico religiosos, *Christias* y *De partu Virgine*, se ciñe estrictamente a la tradición pagana para todas las escenas sobrenaturales cristianas, no sólo para la descripción del Infierno sino también para el Paraíso (en Quevedo, octavas 85-87).

La entrada en el Paraíso está tratada siguiendo el mismo procedimiento que el descenso al Infierno. La ambientación y la descripción del espacio, tanto los elementos de la *descriptio* como los personajes que aparecen en ella, Flora, Céfito, proceden de la tradición pagana. Una de las fuentes seguidas por Quevedo es el *Epithalamium* de Claudiano.

Presente en la mayoría de las religiones, la descripción del Paraíso se fue enriqueciendo de una tradición en otra, fundiendo elementos de variada procedencia<sup>13</sup>, y se convirtió en un tópico que, dentro de la heterogeneidad de elementos aportados por múltiples tradiciones, permaneció constante en sus fórmulas expresivas a lo largo de siglos.

En la épica del siglo XII el Paraíso ya se describía con las características transmitidas por la tradición clásica, siguiendo el modelo del *locus amoenus* latino, cuyos componentes, árboles frutales, flores, una fuente, un río, pájaros cantores, brisa o viento suave, etc., solían aparecer clasificados de acuerdo con cada uno de los sentidos, vista, oído, tacto, olfato, gusto. Estos rasgos se enriquecían con elementos concretos y con la recreación de descripciones como la virgiliana de los Campos Elíseos, el jardín de Flora de Ovidio (*Fastos*, V) o el jardín del amor de Claudiano (*Epithalamium*).

Frente a este Paraíso pagano, el Paraíso bíblico por excelencia en la tradición de la poesía religiosa es el representado por la Jerusalén Celeste del *Apocalipsis*, 21-22, cuya descripción aparece combinada con elementos del jardín del Edén, situado al oriente (*Génesis*, 2, 8), donde nacen toda clase de árboles agradables a la vista y que dan fruta apetitosa. En el centro se encuentran el árbol de la Vida y el árbol de la Ciencia del bien y del mal. Del jardín del Edén sale un río que riega el jardín, y que se divide en cuatro brazos: Pisón, Guijón, Tigris y Éufrates<sup>14</sup>. Este es el modelo seguido por nuestros poetas épico religiosos, y también por los poetas religiosos anteriores; reminiscencias de este pasaje se encuentran en fray Ambrosio Montesino, en cuyo *Cancionero* describe el

<sup>13</sup> Señalando las dificultades para distinguir entre préstamos y coincidencias, Patch, 1983 analiza la recreación del *topos* desde sus orígenes orientales y clásicos hasta la literatura medieval.

<sup>14</sup> Para las coincidencias entre la tradición cristiana y la pagana, ver Patch, 1983.



Paraíso como la *Civitas Dei*, que se corresponde con la Jerusalén Celeste del *Apocalipsis*, 21-22, donde aparecen el muro que la rodea, con doce puertas, recubierto de piedras preciosas (esmeraldas, diamantes, oro, jaspes) y de flores (jacintos):

Eran fuertes y hermosos  
sus cimientos de jacintos,  
con carbuncos luminosos  
y balajes muy preciosos  
entre esmeraldas distintos;  
era tan rico su muro  
de paredes relumbrantes,  
que eran todas de oro puro  
y de jaspes verde oscuro  
con puntas de diamantes.

[...]

Era todo el pavimento,  
para honra de las faldas,  
de cristal de buen asiento  
y de muy verde ornamento  
de cuadradas esmeraldas.  
Y tenía en doce puertas  
doce perlas margaritas,  
no cerradas, más abiertas,  
porque sean descubiertas  
sus grandezas infinitas<sup>15</sup>.

Más fielmente y de manera más literal imita el pasaje fray Diego de Hojeda, en su poema épico *La Cristiada*:

El sumo alcázar para Dios fundado,  
sobre este mundo temporal s'encumbra;  
su muro es de diamante jaspeado,  
que sol parece y más que sol relumbra:  
Está de doce puertas rodeado,  
que con luz nueva cada cual alumbrá,  
y la más fuerte y despejada vista  
no es posible que a tanto ardor resista.  
Los doce tribus de Jacob valientes  
están en los umbrales sobreescritos,  
y en las basas de mármoles lucientes  
doce maestros de cristianos ritos:  
La materia es de piedras ecelentes,  
y de oro corruscante los escritos:  
Ninguna puerta con rigor se cierra,  
porque no hay noche no se teme guerra.  
Deste rico metal, cual vidrio puro,  
es la hermosa plaza cristalina,  
y el ancho suelo, como el alto muro,

<sup>15</sup> Ed. de Rodríguez-Puértolas, 1987, vv. 641-50 y 661-70.

de ardiente claridad y luz divina:  
 Por ella un río de cristal, seguro  
 de ofensa vil, con blanco pie camina;  
 en urna va de perlas murmurando,  
 y el margen d'oro y sus hojas d'esmeraldas,  
 y hacen dellas los ángeles guirnaldas.

[...]

En un jardín cuyas perpetuas flores  
 son carbuncos jacintos y esmeraldas,  
 plata y matiz los pájaros cantores,  
 y oro de un río las alegres faldas;  
 entre varias suavísimas colores,  
 blancas, verdes, azules, rojas, gualdas,  
 está durmiendo Adam un sueño blando,  
 y una costilla Dios le va sacando<sup>16</sup>.

El Paraíso del *Poema heroico* de Quevedo, si bien ofrece elementos comunes con la tradición cristiana, no presenta ninguna de las características diferenciadoras de la Jerusalén bíblica ni del Jardín del Edén tal y como se incorporaron a la tradición literaria a partir de los textos bíblicos del *Apocalipsis*, 21-22<sup>17</sup> y del *Génesis*, 2. No aparecen, por ejemplo, componentes clave en su identificación como las murallas, las doce puertas con la Historia de los Patriarcas grabada en ellas, el Árbol del Bien y del Mal, la fruta con poderes curativos, elementos tópicos que sí aparecen en los pasajes vistos de Hojeda o Montesino.

El análisis de los elementos que componen la *descriptio* de Quevedo revela, al igual que ocurría con el Infierno, una *imitatio* basada en textos de la tradición clásica latina, integrados en el contexto religioso. El Paraíso que describe Quevedo es el Jardín del Edén, la «antigua patria del Padre Adán», adonde van las almas después de haber sido liberadas del Limbo, tal y como se había prometido en las profecías y como transmitió la tradición cristiana, pero, de nuevo, los cánones y tópicos que imita pertenecen a la tradición pagana.

El Paraíso quevediano aparece descrito en estos términos (octavas 85-87):

Hay un lugar en brazos de la Aurora,  
 que el oriente se ciñe por guirnalda;  
 sus jardineros son Céfiro y Flora,  
 el sol engarza en oro su esmeralda;  
 el cielo de sus plantas enamora,  
 jardín Narciso de la varia falda,  
 y el comercio de rosas con estrellas,

<sup>16</sup> *La Christiada*, ed. de Mary H. P. Corcoran, 1935, pp. 53 y ss.

<sup>17</sup> Ver Davis, 1975, p. 272: «Quevedo's description of Paradise is in many ways reminiscent of the description of the heavenly Jerusalem to be found in Revelation, 21».

enciende en joyas la belleza dellas.  
 Por gozar del jardín docta armonía  
 que el pájaro desata en la garganta,  
 a las tinieblas tiraniza el día  
 el Tiempo, y con sus Horas se levanta;  
 su luz, y no su llama, el sol envía,  
 y, con la sombra de una y otra planta,  
 seguro de prisión del yelo frío,  
 líquidas primaveras tiembla el río.  
 El firmamento duplicado en flores  
 se ve en constelaciones olorosas;  
 ni mustias envejecen con calores,  
 ni caducan con nieves rigurosas;  
 Naturaleza admira en las labores;  
 con respeto anda el aire entre las rosas:  
 que sólo toca en ellas, manso, el viento  
 lo que basta a robarlas el aliento<sup>18</sup>.

Había una manera ortodoxa de describir el Paraíso en la literatura clásica, fórmulas ya tópicas del género consolidadas por siglos de recreación del *topos*. Las fórmulas expresivas utilizadas por Quevedo se mantienen dentro de los cánones de esa tradición:

—El primer verso, «Hay un lugar en brazos de la Aurora», reproduce la fórmula latina habitual para la *descriptio locorum* que solía comenzar con *Est locus...* y que se convirtió en tópico en las descripciones del Paraíso<sup>19</sup>.

—Emplea la fórmula negativa: *ni, ni...* para la enumeración.

—Aparecen personajes mitológicos: Céfito y Flora, que se presentan como jardineros del Paraíso, elemento que aparece en la descripción del Jardín de Venus de Claudiano, en su *Ephitalamium*.

Quevedo se inserta en la tradición de descripciones como la de Dracontii, en su *Carmen de Deo* (lib. I, 144-47):

Est locus in terra diffundens quatuor amnes,  
 Floribus ambrosiis gemmato cespite pietus,  
 Plenus odoriferis nunquam marcentibus herbis,  
 Hortus in orbe Dei eunctis felicitor hortis.  
 Fructus iverat anai, cum tempora mescial anni,  
 Hillic floret humus semper sub vere perenni,  
 Arboris hinc inde comis ves itur amoene,  
 Frondibus intextis ramorum murus opacus  
 Stringitur, atque imni pendent ex arbore fructus,  
 Et passim per prata jacent: non solis anhelii  
 Flammatur raddis, quatitur nec flatibus ullis,  
 Nec conjuratis furit illie turbo proeallis,  
 Non glacies districta domat, non grandinis ictus

<sup>18</sup> *Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, 1981, núm. 192, octavas 85-87.

<sup>19</sup> Ver Lausberg, 1966, p. 819.

Verberat, aut gelidis eanescent prata pruinis.  
Sunt ibi sed placidi flatus, quos mollior aura...

O la de Alain de Lille, *Anticlaudianus* (lib. I, iii):

Est locus a nostro secretus climate tractu  
Longo, nostrorum ridens fermenta ocorum.  
Iste potest solus quidquid loca caetera possunt.  
Quod minus in reliquis, melius suppletur in uno,  
Quid praelarga manus Naturae possit, et in quo  
Cratius effundat dotes, expouit in esto:  
In quo pubescens tenera lanugine florum  
Sideribus stellata suis, succensa rosarum  
Murice, terra novum contendit pingere coelum  
Non ibi nascentis exspirat gratia floris,  
Nascendo moriens: nec enim rosa mane puella.

Junto al mantenimiento de estas fórmulas canónicas, que le sirven para estructurar la *descriptio*, introduce su aportación personal sintetizando la tradición en metáforas originales a partir de comparaciones ya existentes llevando el lenguaje a un grado más alto de conceptismo y elaboración. Este es el caso de la metáfora del jardín como campo de estrellas del texto del *Anticlaudianus*:

In quo pubescens tenera lanugine florum  
Sideribus stellata suis, succensa rosarum  
Murice, terra novum contendit pingere coelum  
Non ibi nascentis exspirat gratia floris,  
Nascendo moriens: nec enim rosa mane puella

que Quevedo reelabora en:

El firmamento duplicado en flores  
se ve en constelaciones olorosas;  
ni mustias envejecen con calores,  
ni caducan con nieves rigurosas.

2. Una tradición distinta enmarca las composiciones del *Heráclito cristiano* (1613), convertido más tarde con ciertas remodelaciones en *Lágrimas de un penitente*. Al igual que desde la poesía moral se nos remite a los valores cristianos de las virtudes y los vicios, del bien y del mal, por el camino inverso la poesía religiosa incorpora elementos procedentes de la literatura moral. En este sentido, el poemario refleja la línea filosófico-moral del pensamiento de Quevedo dentro de un estoicismo cristiano propio de la época, que se advierte en sus obras doctrinales más tempranas, *Doctrina moral* (1612), más tarde *La cuna y la sepultura* (1634), *Defensa de Epicuro contra la común opinión*.

Este doble componente, religioso y moral, que sustenta las composiciones del *Heráclito* favoreció la convivencia de las dos

tradiciones, que se complementan entre sí. De la primera, la tradición bíblica, utiliza los salmos de David (recordemos que el título completo es *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David*). De la segunda recurre a la filosofía moral recogida en fuentes estoicas y senequistas que se entrecruzan con la poesía de censura moral de Horacio y la satírica de Persio y Juvenal, de los que Quevedo imita en sus composiciones religiosas motivos tópicos, como el de la brevedad de la vida y la preparación para la muerte o la imagen clásica de la vida como navegación, así como frases y elementos elocutivos concretos. Un ejemplo paradigmático de este procedimiento es el salmo IX del *Heráclito*, «Cuando me vuelvo atrás a ver los años», que aúna la utilización de la tradición castellana (Garcilaso), fuentes bíblicas (San Pablo) y clásicas (Epicuro y Séneca).

La literatura salmista tenía una importante tradición desarrollada a lo largo del XVI, que partía de las paráfrasis y traducciones de los salmos, especialmente los de penitencia, cuya influencia se observa en los poemas del *Heráclito*. Los elementos de la *inventio* de este poemario religioso con tintes morales giran en torno a este elemento central, el arrepentimiento de las culpas y alabanza de la grandeza de Dios. En esta línea destaca la influencia de los *Salmos penitenciales* de Petrarca y de los *Salmi* de Bernardo Tasso. En éste último se encuentra además un prólogo «Alla serenissima Madama Margherita di vallois, dvchessa de Savoia», tópico que también recrea Quevedo en la carta a doña Margarita de Espinosa, su tía.

3. Caso distinto es el representado por los *Sonetos sacros*, que traslucen en general un mayor alarde de erudición que las composiciones del *Heráclito*, erudición equiparable a la desplegada en las obras de prosa doctrinal más tardías, *Virtud militante* (1636), *Providencia de Dios* (1641-1642), *La caída* (1643)..., con las cuales algunos sonetos presentan notables semejanzas en la recreación de determinadas citas, pasajes bíblicos y de los autores de la patrística.

En estos poemas el peso de la tradición de los autores clásicos latinos es menor, y mayor la presencia de escritores cristianos que trasluce una preocupación por la ortodoxia y por la erudición cristiana. De manera especial los pasajes de los Padres de la Iglesia, —cuya presencia en la obra de Quevedo, tanto en prosa como en verso, ha sido detenidamente analizada en el trabajo de Sagrario López Poza (1992)—, ofrecen un amplio campo para las pretensiones eruditas de Quevedo.

Tanto la *inventio* como la *elocutio* de los *Sonetos sacros* tienen como fuentes pasajes bíblicos y patrísticos. En unos casos recrea fielmente la fuente (que, en ocasiones, aparece especificada en el epígrafe del soneto), como ocurre en el número 163 de Blecua,

«Caín, por más bien visto, tu fiereza», que parte de un pasaje de San Pedro Crisólogo, *Sermón IV*, donde López Poza ha señalado además la influencia de los *Sermones CIX* y *CXLVII*.

En otros casos nos encontramos ante motivos que se habían constituido en verdaderos tópicos de la tradición cristiana y como tales habían sido recreados hasta la saciedad por los comentaristas bíblicos, por lo que resulta especialmente complicado establecer una fuente concreta de imitación.

Este es el caso de la oposición entre Eva y María, desarrollada por Ireneo de Lyon en la teoría de la *recapitulatio* (*Adversus Haereses* libro III), donde expone la confrontación Eva / María en paralelismo con la oposición paulina entre Cristo y Adán (*Romanos*, 5, 12-19). El motivo aparece en otros autores, entre los que destacan Justino (*Diálogo con Trifón*, 1000, 4-6) o Melitón de Sardes (*De Pascha*, 54-55). Ambas constituían un tópico explotado con múltiples variantes desde la exégesis patristica.

Quevedo lo utilizó en varias ocasiones en su obra doctrinal en prosa, en *Virtud militante*, en la *Homilía a la Santísima Trinidad*:

Digo que Cristo sacramentó su cuerpo porque era de la sangre y entrañas de María; porque, como el primero hombre pecó para todos por lo que le dio la mujer, así todos los hombres se guareciesen con lo que de la mujer tomó Cristo, comiéndolo en la hostia como él en la fruta (p. 1170a).

Aparece también en unos versos del *Poema heroico a Cristo Resucitado* (octava 50):

Osaré pronunciar el nombre de Eva,  
pues vuestra siempre Virgen Madre en Ave  
le califica y muda, y le renueva,  
con el sí que a Gabriel dijo suave.  
No teme que la sierpe se le atreva;  
que, viendo en vos el Prometido, sabe  
que el pie de vuestra Madre, con pureza,  
la deshizo la lengua y la cabeza.

Y en el soneto sacro número 176 (ed. de Blecua), «Mujer llama a su madre cuando expira», en los tercetos:

Eva, siendo mujer que no había sido  
madre, su muerte ocasionó en pecado,  
y en el árbol el leño a que está asido.

Y porque la mujer ha restaurado  
lo que sólo mujer había perdido,  
mujer la llama, y Madre la ha prestado.

Las siete palabras de Cristo en la Cruz fueron también motivo tópico de creación poética. De ellas, la «Mullier, ecce filius tuus» fue desde la exégesis patristica motivo de aclaraciones que preten-

dían explicar el hecho de que Cristo llamase simplemente mujer a su propia Madre. El anónimo autor de uno de los textos que más difusión e influencia tuvieron en la poesía religiosa medieval y renacentista, las *Meditationes vitae Christi*, justifica el hecho mediante dos razones, una de índole teológica (Cristo, al tener naturaleza divina, es superior a María) y la segunda, que es la empleada por Quevedo, de orden psicológico (subrayando su distancia de la madre intenta disminuir su sufrimiento): «Non dixit enim Mater sed mulier: ne matris dolorem amplius excitare...». Desde este texto debió popularizarse entre predicadores y poetas.

Junto a la explicación basada en la prefiguración:

Y porque la mujer ha restaurado  
lo que sólo mujer había perdido,  
mujer la llama, y Madre la ha prestado.

Quevedo añade el mismo motivo de orden psicológico<sup>20</sup>:

Mujer llama a su Madre cuando expira,  
porque el nombre de madre regalado  
no la añade un puñal, viendo clavado  
a su Hijo, y de Dios, por quien suspira.

Los *signa* neoestamentarios de la muerte de Cristo en la naturaleza, descritos en los Evangelios, que enlazan con la tradición platónica de armonía entre los sentimientos humanos y el universo, tan del gusto renacentista, constituyeron un motivo evangélico recreado de manera reiterada en la literatura religiosa del Siglo de Oro, un motivo cuyas vías de transmisión resultan tan múltiples y complejas como las anteriores. Entre ellos, el motivo de las piedras que se rompen de dolor, procedente del *petrae scissae sunt* (Mat, 27, 51), ha sido de los más referidos para aludir metafóricamente al dolor humano<sup>21</sup> y a la dureza del corazón del hombre, utilizado de manera especial en la oratoria sagrada, por su valor moralizante. En los sermones de fray Ambrosio Montesino, el predicador glosa, tonante: «Oh dureza del corazón humano porque no se embrandece: porque no se abaja: porque no se mueve a la voz del salvador de todos: respondo porque los humanos pensamientos son más fríos que el yelo: y más duros que el fierro»<sup>22</sup>.

Especial atención requiere este motivo en el caso de Quevedo, que le dedicó varios de sus sonetos sacros: el número 151, contra la dureza del corazón del hombre; el 152, en el que las piedras hablan a Cristo y dan la razón que tuvieron para romperse; y el

<sup>20</sup> En uno de los sermones de fray Alonso de Cabrera (*Sermonaria*, Nueva Biblioteca de Autores Español es) encontramos una formulación semejante a la presentada por Quevedo: «No os pone el nombre de madre por no lastimar con el regalo de ese nombre vuestro afligido corazón».

<sup>21</sup> Lara Garrido, ed. de Aldana, 1997, p. 284.

<sup>22</sup> Cit. por Álvarez Pellitero, 1976, p. 79.

153, donde relaciona el motivo con el pasaje en que los judíos quisieron apedrear a Cristo.

Con este recorrido, necesariamente limitado, por algunas de las fuentes más significativas de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo, hemos querido dejar constancia de la variedad de tradiciones empleadas por Quevedo y la importancia del género poético en que se inserta cada composición, para la determinación del *canon* de autores que imitar, dentro del cual se encuadra cualquier posibilidad de originalidad.



## BIBLIOGRAFÍA

*Primaria*

- Cabrera, fray Alonso de, *Sermonario*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, III, *Predicadores de los siglos XVI y XVII*, tomo I, Madrid, 1906.
- Claudianio, *De Raptu Proserpinae*, ed. de C. Cruzelier, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997.
- Hojeda, fray Diego de, *La Christiada*, ed. de S. M. H. P. Corcoran, Washington, The Catholic University of America, 1935.
- Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de L. Schwartz e I. Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- Silvestre, Gregorio, *Las Obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre. Recopiladas y corregidas, por diligencia de sus erederos y de Pedro de Cáceres y Espinosa*, Granada, 1582.

*Secundaria*

- Castanien, D. C., «Quevedo's "A Cristo Resucitado"», *Symposium*, 13, 1, 1959, pp. 96-101.
- Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción española de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Davis, E. B., *The Religious Poetry of Francisco de Quevedo*, Yale University, Ph. D., 1975 (UMI, Ann Arbor, Michigan).
- Fernández Mosquera, S., «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 47-63.
- Furr, E. M., *Heráclito Cristiano: Quevedo's Meditative Cycle*, Tesis (Abstract of Dissertation), University of Kentucky, 1986.
- Lausberg, H., *Manual de Retórica literaria*, trad. española de José Pérez Riesco, 2 vols., Madrid, Gredos, 1966.
- López Poza, S., «Quevedo y las citas patristicas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 67, 1991, pp. 75-106.
- López Poza, S., *Francisco de Quevedo y la literatura patristica*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1992.
- MacCulloch, J. A., *The Harrowing of Hell. A Comparative Study of an Early Christian Doctrine*, Edinburgh, Clark, 1930.
- Moreno Castillo, E., «Algunas fuentes latinas de la poesía de Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 71, 4, 1994, pp. 473-84.
- Patch, H. R., *The Other World according to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1950. Traducción española de J. Hernández Campos, *El otro mundo en la literatura medieval*, seguido de un Apéndice: *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas* por M. R. Lida de Malkiel, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Pierce, F., «The Spanish "Religious Epic" of the Counter-Reformation: a Survey», *Bulletin of Spanish Studies*, 18, 1941, pp. 174-82.

- Pierce, F., «Some Aspects of the Spanish "Religious Epic" of the Golden Age», *Hispanic Review*, 12, 1, 1944, pp. 1-10.
- Pierce, F., «The *Canto Épico* of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Hispanic Review*, 15, 1, 1947, pp. 1-48.
- Pierce, F., «The Poetic Hell in Hojeda's *La Christiada*: Imitation and Originality», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid, CSIC, 1953, pp. 469-508.
- Pierce, F., *La poesía épica del Siglo de Oro*, traducción española de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Ctedos, 1968.
- Pierce, F., «La poesía épica española del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 87-105.
- Rey, A., «Tradición y originalidad en el "Sermón estoico de censura moral"», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 235-51.
- Rey, A. (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid-Londres, Tamesis Books, 1992.
- Rivers, E. L., «Religious Conceits in a Quevedo Poem», en R. O. Jones (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 217-23.
- Smith, P. J., «Rhetoric and Reference in Quevedo's "Poema heroico a Cristo resucitado"», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63, 1986, pp. 313-26.