

## El Caín de Quevedo entre exégesis e iconografía

Alessandro Martinengo  
Università di Pisa

URANIA. SONETOS SACROS. XIX<sup>1</sup>.

*A Caín y Abel. S. Pedro Crisólogo: «Ut esse<sup>2</sup> solum  
zeli liuor<sup>3</sup> faceret, quem primum fecerat lex natu-  
rae»<sup>4</sup>. Acuerda aquellas palabras del Génesis:  
«Respexit ad Abel»<sup>5</sup>.*

Caín, por más bien visto, tu fiereza  
quitó la vida a Abel, porque ofrecía  
a Dios el mejor fruto que tenía,  
como tú lo peor de tu riqueza.

A quien hizo mayor naturaleza  
hizo la envidia solo<sup>6</sup> alevosía<sup>7</sup>,

5

<sup>1</sup> T, pp. 227-28; *Janer*, p. 326a; *Astr.*, p. 505; BL, vol. 1, pp. 321-22.

<sup>2</sup> esset: T, *Janer*, *Astr.*, BL.

<sup>3</sup> coeli libor: T, *Janer*, *Astr.*, BL.

<sup>4</sup> *Ut esse solum [...] lex naturae*: Petri Chrysologi, Sancti, *Collectio sermonum*, p. 33; en el sermón IV, totalmente dedicado a condenar la envidia, el segundo párrafo toma ocasión del episodio del hijo pródigo (*Lucas*, 15, 28) y de la inquina que manifestó hacia el primogénito para atribuir a la envidia también la causa del primer fratricidio.

<sup>5</sup> *Respexit [Dominus] ad Abel*: el verbo generalmente se interpreta como 'delectatus est', 'consolationem accepit', es decir 'agradeció', 'aceptó complacido' (ver Lapide, *Commentaria in Pentateuchum*, p. 92b).

<sup>6</sup> v. 6 sólo: *Janer*, BL (sóló: *Astr.*).

<sup>7</sup> vv. 5-6: *A quien hizo mayor [...] / hizo la envidia solo alevosía*: Quevedo toma de Crisólogo (ver el epígrafe) la agudeza antitética, que contrapone la primogenitura de Caín (*primum* ⇒ *mayor*) a su pretensión de soledad o unicidad (*solum* ⇒ *solo*): *solo* no debe pues llevar acento, siendo predicado, no adverbio. Siguiendo a Crisólogo, Quevedo ve en la envidia la causa del crimen de Caín, idea

que a la sangre dio voz<sup>8</sup> y llanto al día;  
a ti condenación, miedo y tristeza.

Temblando vives, y el temblor advierte<sup>9</sup>  
que, aunque mereces muerte por tirano, 10  
que tiene en despreciarte honra la muerte.

La quijada de fiera<sup>10</sup>, que entre mano<sup>11</sup>  
sangre inocente de tu padre vierte,  
la tuya chupará sobre tu hermano<sup>12</sup>.

Puesto que el soneto T XIX resulta ser de los menos comentados de la obra de nuestro escritor, he empezado presentando, bajo forma de notas a pie de página, algunas de las cuestiones que plantea el poema, concretamente las que atañen estrictamente a la interpretación del texto y las que se refieren a los puntos concretos de exégesis bíblica sobre los que funda el autor su transfiguración del episodio del primer fratricidio (*Génesis*, 4, 3-16). En las páginas siguientes trataré de aislar de un contexto muy complejo, que requeriría mucho más tiempo y espacio, dos temas bien determinados, profundizando algo en ellos: temas que presentan no solo un carácter más general, puesto que enlazan con la entera obra que-

reforzada tanto por la agudeza como por la figura retórica sustantivo + sustantivo en función de adjetivo (*envidia alevosía*, es decir 'traidora'), según el tipo «clérigo cerbatana» (*El Buscón*, I, 3), «fénix valentía» (BL, núm. 221, v. 7), «abejas lises» (BL, núm. 226, v. 2), etc. La envidia es considerada como causa del primer fratricidio también en el ovillejo intitulado «A Caín, cuando mató a su hermano», T, p. 243b (BL, núm. 189).

<sup>8</sup> v. 7: *a la sangre dio voz*: ver *Génesis*, 4, 10: «*Vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra*». El pasaje se somete a un fuerte trastrueque: ya no es la voz de la sangre de Abel que grita a Dios desde el suelo, sino la envidia la que da voz a la sangre. Se insiste pues en un motivo considerado fundamental.

<sup>9</sup> vv. 8-9: *miedo y tristeza*. / *Temblando vives, y el temblor advierte* [...]: comentando *Génesis*, 4, 15 («*Posuitque Dominus Cain signum*»), Cornelius a Lapide, *Commentaria in Pentateuchum*, pp. 96-97, pasa reseña a las varias opiniones sobre cuál pudo ser la señal de maldición impuesta al fratricida y concluye: «*Verum communior sententia est signum hoc fuisse tremorem corporis et mentis ac vultus consternationem*» (p. 97).

<sup>10</sup> v. 12: *La quijada de fiera*: el motivo de la fiereza, es decir de la violencia impía (ver *Aut.*, s. v. *fiero*), enlaza con las palabras de Cornelius a Lapide (*Commentaria in Pentateuchum*, p. 96) quien, a propósito de *Génesis*, 4, 14, atribuye a Caín, después del crimen, una suerte de locura («*furiatae mentis agitatu*»).

<sup>11</sup> v. 12: *en tu mano*: *Astr.*, BL.

<sup>12</sup> vv. 13-14: *sangre inocente de tu padre vierte*, / *la tuya chupará*: ver *Génesis*, 4, 11: «*maledictus eris super terram quae aperuit os suum et suscepit sanguinem fratris tui de manu tua*», pasaje que San Ambrosio (PL, 14, col. 356) comenta así: «*Est tamen etiam terra testis, quae cepit sanguinem*». Gracias a otra espectacular transposición, don Francisco escribe, no que la tierra abre su boca para chupar la sangre de Abel, sino que es la quijada de una fiera, instrumento del crimen, la que chupará la sangre del homicida. El procedimiento de degradación *os* ⇒ *quijada* y *suscepit* (*cepit*) ⇒ *chupará* resulta del todo evidente.

vediana, sino un marcado aspecto interdisciplinario, puesto que remiten al patrimonio de la iconografía bíblica, detrás del cual se descubren a menudo —o se adivinan— fuentes folclóricas y antiguas leyendas populares. Me referiré pues, por un lado, a la imagen algo misteriosa, y ajena al texto sagrado, de la quijada (de un asno, según la versión más corriente de la leyenda y de la correspondiente iconografía; pero ya se ha visto que Quevedo la sustituye por la de una *fiera*) por medio de la cual Caín habría asesinado a su hermano (v. 12); por otro, al conjunto de los problemas relacionados con el segundo epígrafe (o segunda parte del epígrafe) que Aldrete —o más probablemente el propio Quevedo— puso al soneto, es decir: «*Respexit ad Abeb*», que en una primera aproximación podemos explicar del modo que hemos anticipado: «[El Señor] miró complacido [al sacrificio de] Abel [y no al de Caín]».

He llamado «misteriosa» la imagen de la quijada homicida. Sin embargo, es posible que tanto la idea como su imagen le resulte menos extraña a un lector —o cultor de iconografía— español (o inglés o flamenco) que a un lector o cultor italiano o francés por ejemplo; y esto a causa de la que yo considero una delimitación o repartición bastante precisa de la leyenda de que hablamos según áreas geográfico-culturales: en efecto, según pienso mostrar, la visión de un Caín armado de quijada es prácticamente desconocida en el ambiente artístico y cultural italiano (y en el francés), mientras que conoce una notable difusión en la literatura y la iconografía bíblicas de España, Inglaterra y de Flandes.

Ciñámonos por el momento a Quevedo. Como queda dicho, la *quijada* de nuestro poema no ha merecido, que yo sepa, comentario ni explicación ninguna; en cambio, sí ha sido comentada abundantemente la frecuente aparición de la palabra en contextos satíricos y burlescos, donde —como es bien conocido— suele connotar, junto con otros rasgos tópicos, la deformidad y hasta la monstruosidad de tantas viejas como pueblan los versos de nuestro satírico<sup>13</sup>. Interesa especialmente aquí el comentario que dedi-

<sup>13</sup> Los ejemplos son obvios para cualquier lector de Quevedo: piénsese tan sólo (por lo que se refiere a la vieja) en los poemas BL, núms. 512, vv. 1-4; 569, v. 7; 625, v. 49; 717, v. 11; 741, v. 16; 748, vv. 65-68; etc. De *quijadas* también se habla con referencia a las facciones de Góngora en BL, núm. 841, vv. 33-39 y 82-85. En otro grupo de poemas satíricos figura el personaje de Sansón, que viene a propósito aquí porque de él cuenta la Biblia diversas hazañas: además de la de haber matado un león a manos desnudas (*Jueces*, 14, 5-9), la de haber exterminado, precisamente con una quijada de asno, mil Filisteos (*Jueces*, 15, 15-16); y, en efecto, de tal circunstancia hace mención don Francisco al recordar «el que con una quijada / mató tantas mil personas» (BL, núm. 682, vv. 9-10). También se podría suponer una burlona reminiscencia del episodio bíblico de Sansón detrás del pasaje BL, núm. 748, vv. 65-68 («quijada de pie de cruz, / donde el güeso fugitivo / dejó casas de pañal, / y por muelas orificios»: de hecho, a la exhaustiva explicación de Arellano y Schwartz (Quevedo, *Poesía selecta*, p. 341), concerniente al primer hemistiquio —que es una variación en torno a las deformidades de la

ca Arellano a los versos 1-4 del soneto 512 («Encarece los años de una vieja niña»):

Antes que el repelón eso fue antaño;  
ras con ras de Caín; o, por lo menos,  
la quijada que cuentan los morenos  
y ella, fueron quijadas en un año;

versos en los que resulta significativo —en mi actual perspectiva— el enlace de la *quijada* con el personaje de Caín, enlace que recurre —en Quevedo— en este caso solamente (según creo, y si queremos prescindir, por supuesto, del soneto T XIX), complicándose sin embargo y haciéndose más problemático en virtud de esa glosa pretendidamente explicativa: «que cuentan los morenos». «¿A qué morenos se refiere Quevedo?» se pregunta Arellano, y, tras haber afirmado —remitiendo al manual de Réau<sup>14</sup>— que la inclusión de este específico instrumento de muerte en el relato bíblico del fratricidio corresponde a «la versión más popular» de la leyenda, concluye opinando que se trata de una «muletilla» de uso vago, quizá expresando «un juicio de incredulidad burlesca» sobre la falta de cualquier apoyo escriturario<sup>15</sup>.



Universidad  
de Navarra

vieja— se podría añadir la hipótesis de que a Quevedo se le hubiese también ocurrido, siguiendo la pista a la quijada manejada por Sansón, pensar en el episodio contextual del león, que aquel fue a ver, días después de haberlo matado, encontrándole un panal de miel selvático incrustado en la mandíbula: «*et ecce examen apium in ore leonis erat ac favus mellis*» (*Jueces*, 14, 8).

<sup>14</sup> Réau, 1956, pp. 96-97.

<sup>15</sup> Arellano, 1984, p. 358. Según allí se anota, Blecua (Quevedo, *Poemas escogidos*, p. 187) ya había manifestado su perplejidad acerca del significado de la expresión: «*moreno*, negro [...]. Parece por lo tanto una frase hecha, cuyo valor ignoro» (y había registrado desde luego el testimonio del *Cuento de los cuentos*). Arellano por su parte, tras examinar las variantes del v. 3, recogidas en otro lugar por Blecua (Quevedo, *Obra poética*, vol. 2, pp. 3-5), se confirma en su opinión de que «la variación o traslación de la muletilla burlesca demuestra su uso vago, de valor impreciso, semejante al actual “cuentos chinos” o análogos». Woodhouse, 1982, a pesar de un título tan perentorio como el que ha escogido para su artículo («La quijada que cuentan los morenos») se atasca en realidad en la exégesis, por cierto muy documentada, de una variante en particular entre las recogidas por Blecua (Quevedo, *Obra poética*, vol. 2, p. 3; v. 6 del texto B): «do del Diluvio es cosa de morenos»: su conclusión, según la cual «cosa de morenos» significa ‘burla’, ‘patraña’, resulta por lo tanto singularmente desenfocada, ya que no presta ninguna atención a la versión-variante definitiva («que cuentan los morenos»), que, entre otras cosas, parece atribuir especial protagonismo a los problemáticos morenos. No será de más observar, aunque parezca obvio, que nuestra muletilla tiene la función —por lo menos en este contexto— de aludir a una remota antigüedad o decrepitud.

El repertorio de Réau (cuya consulta puede naturalmente ser integrada con la de muchas otras contribuciones)<sup>16</sup> alude, además de a la apenas mentada, a una pluralidad de leyendas populares, documentadas en la iconografía, que tratan de suplir al silencio del texto sagrado imaginando una serie de detalles (entre otros el del instrumento homicida) sobre la manera de cómo se hizo el primer fratricidio. El investigador elabora una lista (no exenta, a decir verdad, de algunos errores) de los testimonios más conocidos —en el ámbito tanto de la escultura como de la pintura y de la miniatura de libros—, ordenándolos según un criterio puramente cronológico y haciendo caso omiso de esa repartición por áreas de especialización que, a mi parecer, haría mucha falta establecer. La lista empieza explicando que «d'après une légende populaire au Moyen-Âge, Caïn aurait tué Abel avec une branche de l'Arbre de la Science»<sup>17</sup>; sigue pasando reseña a una cantidad impresionante de instrumentos homicidas (piedra, palo, clava, hacha o —con referencia al oficio de campesino que la Biblia atribuye a Caín— una guadaña o un azadón) que frecuentemente aparecen en toda Europa; para concluir que, en efecto, el arma en cuestión es «le plus souvent [...] une mâchoire d'âne (*mandibula, maxilla asini*), semblable à celle dont se sert Samson pour massacrer les Philistins»<sup>18</sup>.

Importa precisar, a estas alturas, que el área de difusión de la leyenda de la quijada homicida, ciertamente bien documentada también en España, según se verá, es sin embargo la Inglaterra medieval —de cultura y lengua anglosajona—, según ha demostrado George Henderson en un importante ensayo. El testimonio iconográfico más antiguo quizá sea, según este investigador, la miniatura contenida en la llamada *Aelfric's Paraphrase of the Pentateuch and Joshua*<sup>19</sup>, que se remonta al segundo cuarto del siglo XI; testimonio coetáneo y posiblemente incluso algo anterior respecto al más antiguo documento literario correspondiente, identificable con el poema en prosa intitulado *Dialogue of Salomon and Saturn*<sup>20</sup>. Bastante más posteriores —hablamos siempre de la Inglaterra medie-

<sup>16</sup> Cito entre las menos recientes: Michel, 1958; entre las más recientes, el amplio ensayo «Kain und Abel» en Dassmann, vol. 19, 2001, col. 943-72. De alcance más general es el artículo de Ibáñez Arana, 1964.

<sup>17</sup> Del empleo de una rama del árbol de la ciencia como instrumento homicida Réau (Réau, 1956) no ofrece ningún ejemplo o documento: yo he encontrado uno en la puerta central, de bronce, de la basílica de Loreto, cerca de Ancona (el escultor es Antonio Lombardo, 1610): aunque desde abajo el arma de Caín se parece a un bastón, vista de cerca se revela ser una rama con sus retoños bien dibujados. La misma rama vuelve a aparecer en otro panel de la misma puerta, el que representa la huida de Caín cargando el arma de su crimen. Ver: Grimaldi, 1998, p. 50, y láminas en las pp. 52-53.

<sup>18</sup> Réau, 1956, p. 96.

<sup>19</sup> Ms. Cotton del B. M., Claudius B iv, fol. 8v. Ver lámina 1.

<sup>20</sup> Henderson, 1961, p. 111.

val— son las apariciones sucesivas de la quijada de Caín en literatura, y sin embargo tan numerosas como para asegurarnos de una sólida recepción de la leyenda: para no poner sino un par de ejemplos, en el *Cursor mundi*, un poema del siglo XIV, se cuenta cómo Abel fue asesinado por medio del «cheke bon of an dede asse» (v. 1073: 'la mandíbula de un asno muerto'); del mismo modo y aprovechando análogos sintagmas se alude al arma del fraticida en varios *mysteries* o dramas sacros medio-ingleses (por ejemplo: *chavyl bon* en *Cain and Abel*, v. 149, *cheke bon* en *Murder of Abel*, v. 326, etc.; todos equivalentes a inglés moderno *jawbone*, es decir 'quijada')<sup>21</sup>. Ni habrá que olvidar que el propio Shakespeare se acuerda de la tradición popular a la que aludimos al poner en boca de Hamlet, en la tragedia homónima (V, 1, v. 76), la mención de la «Cain's jawbone, that did the first murder».

Henderson también se ha planteado el problema de cómo pudo nacer y conocer tan amplia difusión una leyenda que no tiene apoyo en la Escritura: retomando al propósito una vieja tesis de O. F. Emerson<sup>22</sup>, sostiene que ella hubo de fundarse, inicialmente, en una confusión entre la historia de Caín y Abel y la de Sansón, el cual, como sabemos, manejó desenvueltamente una quijada de asno contra los enemigos de Israel. Por su parte, Henderson añade que la confusión debió de producirse primero a nivel figurativo, más exactamente, según él se expresa, «within the province of book illustration»; y ofrece de ello una sugestiva demostración al citar (y reproducir) la miniatura de otro códice, el de las *Homilias* de San Gregorio de Nacianzo<sup>23</sup>, en la que se ve a Sansón armado de quijada en el acto de matar con ella a un solo Filisteo en representación de los mil de que hace mención la Escritura: ahora bien, la unicidad de la figura de la víctima, enfrentada a la de su asesino, pudo muy bien originar, según el crítico, la idea errónea de que se representara ahí la pareja de los dos primeros hermanos<sup>24</sup>.

En cuanto a la difusión del tema de la quijada homicida en el Continente, el propio Henderson defiende la tesis de que uno de sus cauces privilegiados fue precisamente la precoz exportación de códices miniados fuera de Inglaterra. Es seguro, por ejemplo, que uno de ellos llegó en época muy antigua a manos de San Luis rey de Francia: se trata del *Salterio* (de hacia 1260) llamado precisamente de San Luis y poseído por la Biblioteca Universitaria de Leyden y por la Nacional de París, del cual el investigador reproduce la miniatura correspondiente a nuestro tema, añadiendo que

<sup>21</sup> Ver respectivamente: *Cursor Mundi*, ed. R. Morris, Part 1, 1961; *The N-Town Play*, ed. S. Spector, vol. 1, 1991; *The Towneley Plays*, ed. M. Stevens, vol. 1, 1994.

<sup>22</sup> Emerson, 1906, p. 859.

<sup>23</sup> París, Biblioteca Nacional, Ms. grec 510, fol. 347v.

<sup>24</sup> Henderson, 1961, pp. 111-12.

la prueba más ilustre de su recepción fuera de las islas británicas la ofrece el retablo de Gante llamado del Cordero Místico<sup>25</sup>, óleo sobre tablas pintado entre 1425 y 1432 por los hermanos flamencos Hubert y Johannes Van Eyck, y conservado actualmente en la catedral de San Bavón. Esta famosa pintura se desarrolla en dos niveles, uno inferior, en el centro del cual se representa la adoración del Cordero, y otro superior, que domina la figura del Pantocrator —de estilo bizantino—, flanqueada por las de la Virgen y de San Juan Bautista: en los dos extremos del nivel superior los pintores han representado a nuestros progenitores, completamente desnudos y modelados en estilo muy realista, colocando, por encima de cada uno de ellos, en dos semi-lunetas, respectivamente, a la izquierda la escena de Caín y Abel ofreciendo sus sacrificios a Dios, y a la derecha la de Caín matando a su hermano armado de una quijada<sup>26</sup>.

Si me he detenido algún tanto en la descripción del retablo, es porque estoy convencido de que —si continuamos desarrollando la línea de transmisión de nuestra leyenda, que Henderson ha llevado hasta Gante— nos encontraremos con que la obra maestra de los hermanos Van Eyck está en el origen de una recepción tan compacta de la idea-imagen de la quijada homicida como se conoce en España. Sabemos en efecto que Felipe II, en la imposibilidad de adquirir, como hubiera deseado, el retablo del Cordero Místico, encargó la ejecución de una copia al pintor, flamenco también, Michel Coxcie, copia que ya pudo admirar Rubens en la capilla del Real Alcázar de Madrid cuando realizó su segundo viaje a España en 1628<sup>27</sup>. El interés de Coxcie por el tema de Caín y Abel queda desde luego confirmado por la realización de un gran lienzo titulado *La muerte de Abel*, hoy en el Museo del Prado: obra que resulta importante en la perspectiva de este trabajo, no solo por representar la quijada de modo realista clavada entre las ingles de Abel tendido en el suelo, sino por realizar una concentración de rasgos iconográficos emparentados entre sí, que sin embargo suelen frecuentemente encontrarse separados: aludo a la figura de Dios Padre colocada entre los dos hermanos (aunque dirigiéndose, transgresivamente, con su maldición hacia Caín, cuando lo normal es que se vuelva con su bendición hacia Abel)<sup>28</sup> y a la presencia

<sup>25</sup> Henderson, 1961, p. 108.

<sup>26</sup> Friedländer, 1967, p. 25. Las ofrendas de Caín y Abel se reducen aquí, exponencialmente, como en gran parte de la iconografía correspondiente, a un manojo de espigas de parte de aquel y a un cordero de parte de este. Ver láminas 2 y 3.

<sup>27</sup> Díaz Padrón, 1995, pp. 20-21 y 29. La copia de Coxcie figura en los inventarios de Felipe II correspondiendo a los años 1598-1607 (p. 48, n. 101).

<sup>28</sup> Una hermosa representación de Dios Padre apareciéndose, rodeado por un halo luminoso, entre los altares de los dos hermanos y volviendo manos y cara

de las dos aras del sacrificio, «la de Caín casi apagada y la de Abel con llamas que suben hasta el cielo»<sup>29</sup>.

De la compacta recepción que, como acabo de decir, conocí en España la leyenda de la quijada homicida daré tan solo dos ejemplos más, sacándolos esta vez de la literatura, puesto que la concisión indispensable no permite formar una lista que se podría alargar a voluntad. Dos ejemplos pertenecientes a la época de Quevedo y muy diferentes entre sí en la manera e intención con que se utiliza el motivo: lo que demuestra, a mi manera de ver, la familiaridad con que se trataba y su profunda asimilación de parte de escritores y público (no por casualidad mi elección recae en dos textos de carácter teatral). Saco el primer ejemplo de uno de los villancicos estudiados por Llosa Sanz: se trata de un texto que reelabora la historia bíblica en clave jocosa con el fin de conseguir el adoctrinamiento de las clases humildes por medio de un código (el de las cartas de baraja) familiar para ellas. De este modo se habla de los dos primeros hermanos:

Jugó Caín con Abel  
y cometió una burrada;  
pues con un basto de hueso  
le quitó la mejor baza.  
Desde que el mundo es mundo  
los asnos matan,  
pues la primera muerte  
dio su quijada<sup>30</sup>.

Perteneciente a un nivel intelectual superior es el segundo texto que traigo a colación, en el que Valdivielso apura todos los recursos simbólicos típicos de los autos sacramentales. En el pasaje, que aquí interesa, de *El nacimiento de la Mejor. Comedia divina*, escuchamos a Inocencia explicando a Culpa cómo Dios quiso preservar a la Virgen del pecado original:

Auia Dios de tomar carne  
de escraua de Llocifer,  
si le dio de chapinaços?  
malos años para el.

decididamente hacia Abel la ofrece una miniatura de la Biblia de los Duques de Alba, conservada en el Palacio de Liria de Madrid (lámina 4).

<sup>29</sup> Museo del Prado. *Inventario general de pinturas, I. La Colección real*, p. 854. Ver lámina 5. El lienzo de Coxcie lleva el núm. 1518 del *Inventario* actualizado. La visión de sendos humos levantándose en direcciones divergentes es, según veremos, muy frecuente en toda Europa (no hay que pensar en este caso en ningún mapa de repartición geográfico-cultural). Cito aquí por su belleza y eficacia plástica el grabado de la Biblia de Lübeck (1494) titulado «Caín y Abel» (lámina 6).

<sup>30</sup> Llosa Sanz, 2000-2001, pp. 18-20.

Señor cara de Cain,  
ya se os ha escapado Abel  
de la homicida quixada,  
en vago el golpe daréis<sup>31</sup>.

La discusión en torno al otro tema que he decidido privilegiar para esta ocasión tiene su punto de partida en el segundo epígrafe del soneto cainiano T XIX («*Respexit ad Abel*») y en el examen de las razones del íntimo enlace que mantiene con la primera parte: de las conclusiones que se saquen resultará más claro, si no me equivoco, el itinerario interpretativo que nuestro escritor siguió al interior de la tupida maraña de la exégesis bíblica tradicional, y quizá también descubramos la clave (o una de las claves) para descifrar su actitud de fondo acerca de la licitud y los límites de la explicación figurativa de la materia escrituraria y acerca de su visión global de las relaciones entre arte de la palabra y artes plásticas.

Los versículos del *Génesis* (4, 4-5) de los que se han recortado las palabras del segundo epígrafe rezan así en la Vulgata: «*Et respexit Dominus ad Abel et ad munera eius / ad Cain vero et ad munera illius non respexit*». Poco difiere de la Vulgata la traducción de los Setenta: «*Et respexit Deus ad Abel et ad munera eius. Ad autem Cain et sacrificia eius non attendit*»; mientras que el texto de la Paráfrasis caldea es algo más extenso: «*Et suscepit Dominus cum beneplacito Abel et munera eius. Cain autem et munus eius non suscepit cum beneplacito*»<sup>32</sup>. Una solamente de las antiguas traducciones del *Génesis* se aparta de las que acabo de transcribir, al volver con el verbo

<sup>31</sup> Valdivielso, *Doze Actos sacramentales y dos comedias divinas*, p. 146. La fortuna española de la quijada homicida no termina, ni mucho menos, con el siglo barroco. Mencionaré tan sólo al P. Isla y a su irónica reconstrucción, por «cláusulas», del primer sermón que Fray Gerundio se prepara a predicar en público, y precisamente en su pueblo natal: preocupado por enaltecer el abolengo de cuantos parientes y amigos presenciarían el acto, se concentra sobre el apellido Quijano, el de su padrino, elaborando la siguiente teoría genealógica: «Asimismo es cosa muy averiguada que los Quijanos, en las batallas con los moros, no usaban de otra arma que de la quijada de un jumento cubierta con piel del mismo asno, siendo tan hazñosos con esta arma rebuznable, como a cada folio se refiere en los anales. Dígalo, si no, aquel héroe Gonzalo Sansón Quijano, que con una majilla de jumento [...] quitó la vida [...] a treinta y cinco mil sarracinos» (Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, 1963, vol. 3, p. 75). Si se pudiese averiguar que, detrás de esta burlona parodia de las genealogías nobiliarias (me parece reconocer el modelo parodiado en la relación de cómo tuvo origen —en ocasión de una batalla contra los Moros— «el apellido y renombre de los Girones»: ver Gudiel, *Compendio de algunas historias de España*, fol. 8r) se esconde una tradición folklórica, nos encontraríamos ante una manera de expresar proverbialmente el concepto de una remota antigüedad, lo mismo que ocurre en el caso de la *muletilla* «que cuentan los morenos» (ver, arriba, lo que decimos en el texto correspondiente).

<sup>32</sup> *Biblia Sacra, Hebraice, Chaldaice, Graece, et Latine*, vol. 1, p. 11. Subrayo, en la versión caldea, las palabras en que esta se aparta de las demás.

*inflammavit* la palabra hebrea que normalmente se interpreta con *respexit*: San Jerónimo atribuye a Theodocio (o Theodotion), antiguo traductor del Primer Testamento (de cuya vida y oficio casi nada sabemos), la autoría de dicha versión<sup>33</sup>, que Quevedo conocía y que, en mi opinión, es el punto de arranque de ciertos detalles, figurativos y no, que tradicionalmente han ido añadiéndose a la ilustración del episodio del primer fratricidio. Pero pasemos reseña a un problema tras otro.

La exégesis cristiana antigua expresa opiniones distintas a propósito de la decisión de Dios de manifestar su favor y, respectivamente, su disfavor hacia los dos protagonistas de un mismo acto de culto. San Ambrosio, por ejemplo, en su escrito *De Cain et Abel*, inclinándose por una de las posibles explicaciones etimológicas del nombre del fratricida, dice lo siguiente: «*Cain [...] dictus est acquisitio, quod omnia sibi acquireret; Abel qui omnia referret ad Deum pia devotus mentis attentione, nihil sibi arrogans*»<sup>34</sup>; en consecuencia de lo cual Caín se configura a los ojos del primer obispo de Milán como el prototipo de la arrogancia, Abel el de la humildad y de la piedad<sup>35</sup>. Por su parte, Cornelius a Lapide, tras resumir el que en su tiempo ya era un patrimonio exegetico muy abundante, asume una postura influida por el escolasticismo medieval:

*Placuerunt Deo munera Abel, quia placuit ipse Abel, sacrificia enim vetera non placebant Deo ex opere operato, uti placet sacrificium legis novae, sed tantum ex opere operantis*<sup>36</sup>.

Una distinción (*opere operato / opere operantis*) que indica cómo el valor del sacrificio, y por consiguiente la aceptación divina, no dependen de la calidad de la ofrenda sino de la recta intención y de la fe del sacrificante (u orante). En cuanto a Quevedo, se muestra partidario de otra interpretación: su fidelidad a Pedro Crisólogo, bien documentada y estudiada<sup>37</sup>, le lleva a pensar que es la

<sup>33</sup> Eusebii Hieronymi, Sancti, *Liber hebraicarum quaestionum in Genesim*, PL, 23, col. 944: «*Et respexit Deus super Abel, et super munera ejus: super Cain [...] non respexit [...]: Unde scire poterat Cain, quod fratris munera suscepisset Deus, et sua repudiasset: nisi illa interpretatio vera est, quam Theodotion posuit: 'Et inflammavit Dominus super Abel, et super sacrificium ejus: super Cain vero, et super sacrificium ejus non inflammavit'*».

<sup>34</sup> Ver PL, 14, col. 317.

<sup>35</sup> Frecuentemente se encuentra en los Padres la interpretación de la figura de Abel como prototipo de Cristo, de la de Caín como prototipo del pueblo judío que traicionó al Salvador.

<sup>36</sup> Lapide, *Commentaria in Pentateuchum*, p. 92.

<sup>37</sup> Ver Pont, 1997. Este autor redacta un elenco exhaustivo de los pasajes que Quevedo toma de las obras del Santo, cotejándolos con los originales; curiosamente no hace mención de la circunstancia de que el pasaje del sermón sobre la envidia, que don Francisco retoma o parafrasea por lo menos en cuatro o cinco lugares de su obra en prosa, también figura como epígrafe de nuestro soneto.

envidia el motor fundamental del crimen de Caín: envidia que, nacida en el corazón del primogénito a causa de la diferente y mejor calidad de la ofrenda de Abel y, consecuentemente, a causa de la opuesta actitud manifestada por el Señor, le inducirá a invitar, con un engaño, a su hermano para que salga con él al campo y a quitarle la vida. Hago notar que al subrayar el peso de la autoridad de Crisólogo, nos colocamos en el corazón mismo del soneto T XIX —el tema de la envidia—, como por otra parte lo dejaba prever la primera parte del epígrafe.

Dicho esto, daremos un paso hacia adelante en la vertiente iconográfica de nuestra encuesta, cuando nos interroguemos sobre las opiniones que mantuvieron los exegetas a propósito de la señal mediante la cual el Señor manifestó a Abel su agradecimiento y a Caín su desagrado. Cornelius a Lapide se refiere con estas palabras a la opinión comúnmente aceptada (la influencia de la versión aludida de Theodocio es evidente):

*Quaeres quo signo declararit Deus sibi placere oblationes Abelis, non autem Cain? Respondeo, communiter tradunt Patres, Deum id igne de coelo misso in sacrificium Abelis, non autem Caini declarasse: ignem enim hunc combussisse et consumpsisse sacrificium Abelis, Caini vero intactum reliquisse*<sup>38</sup>.

Ahora bien, es imposible que Quevedo no conociera —puesto que la encontraba en todas las fuentes que manejaba— esta interpretación corriente de la señal del agradecimiento divino. Lo que sin embargo le sucedió fue incurrir en un descuido, explicable por su gran cultura iconográfica sobre temas bíblicos y, en el caso del que vamos a hablar, por haberse fijado en otra representación figurativa, igualmente difundida, de la aceptación divina: no la de un fuego caído del cielo para quemar o no quemar las ofrendas, sino la del humo del sacrificio subiendo o no subiendo derecho hacia arriba. El Padre Pineda le echó agriamente en cara esta desviación de la exégesis que se consideraba más autorizada, con el resultado de ofrecerle a él la oportunidad de redactar, en un tono entre agresivo y burlón, su extraordinaria *Respuesta* y a nosotros la de poder empeñarnos en un ejercicio de mayéutica apto a orientarnos en el laberinto de las opciones, en parte contradictorias, en que se movía Quevedo.

En el primer capítulo de la Primera Parte de la *Política de Dios*, en efecto, al plantear el tema de la «envidia de la privanza» —otra vez nos tropezamos con la envidia—, es decir de la inquina a la que se expone el que quiere privar, o sea dominar la voluntad de su señor, se le había ocurrido a don Francisco citar, como primer ejemplo en absoluto de las culpables consecuencias de un mal

<sup>38</sup> Lapide, *Commentaria in Pentateuchum*, p. 92.

entendido deseo de privanza, la rivalidad de Caín hacia Abel respecto a la especial relación de este con Dios. Y se había expresado de la manera siguiente:

Vio Caín que iba a Dios más derecho el humo de la ofrenda de Abel que el de la suya; parecióle hacia Dios mejor acogida a su sacrificio: sacó su hermano al campo, y quitole la vida. Pues si la ambición de los que quieren privar es tan facinorosa y desenfrenada, que aun advertida por Dios hizo tal insulto, ¿que deben temer los Príncipes de la tierra?<sup>39</sup>

Pineda no vacila, según el propio Quevedo nos refiere, en afirmar que el escritor «engañase en lo que supone» acerca de la señal del favor divino, acusándole de hacer más caso de la «invención o dibujo o imaginación de pintores, que no pudieron declarar o diseñar de otra suerte la aceptación de un sacrificio» que de la interpretación más correcta y corriente entre los Padres, que resume así:

La verdadera señal en que conviene la común de los sagrados expositores es haber descendido sagrado fuego del cielo, que consumió el sacrificio de Abel y no tocado [...] el de Caín<sup>40</sup>.

No pudiendo negar la evidencia, no le queda más remedio a don Francisco que tratar de poner a su adversario entre la espada y la pared disponiendo su defensa según varias líneas de contraataque. Por lo que concierne a la exégesis bíblica, en primer lugar, son igualmente desprovistas de apoyo en la Sagrada Escritura, argumenta nuestro autor, tanto la visión del humo subiendo hacia el cielo, como la contraria de un fuego descendiendo desde arriba. No resiste por otro lado a la tentación de justificar su preferencia por la imagen del humo que sube, apelando a una autoridad prestigiosa, aunque la utiliza con una pizca de mala fe, puesto que en páginas anteriores había tomado de ella sus distancias. Volviendo a referirse a lo de marras, escribe en efecto:

«Vio Caín que iba a Dios más derecho el humo [...]». En estas palabras trasladé lo que Theodocio dijo *Inflammavit*. Y la Vulgata *Respexit* [...]. Eso [es decir las dos traducciones] admite la palabra hebrea<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Quevedo, *Política de Dios*, ed. Crosby, p. 44.

<sup>40</sup> Quevedo, «Respuesta al Padre Pineda», *Obras completas*, ed. Buendía, p. 430.

<sup>41</sup> Quevedo, *Obras completas*, ed. Buendía, p. 435. Sin embargo, anteriormente había dicho, fundado en la autoridad del poco conocido comentarista Agostino da Gubbio (Augustino Eugubino), algo muy distinto: «Quede asentado que Theodocion volvió la palabra [hebrea] *mido* [...] *inflammavit*, sin que tal significase» (Ver Quevedo, *Obras completas*, ed. Buendía, p. 432).

En todo caso, y en resumidas cuentas:

el texto sagrado no dice de fuego que bajó, ni dice de humo que subió; solo dice que [Abel] murió. Y así lo que vuestra paternidad dice del fuego ha de ser declaración piadosa de los Padres y digna de gran veneración en los santos; mas en el texto no hay tal memoria<sup>42</sup>.

Pero su principal línea de contraataque consiste en sugerir la tesis de que hay que dejarle un cierto margen de libertad a la transposición iconográfica de los asuntos bíblicos, con tal que se respete, naturalmente, su mensaje fundamental. Quevedo formula de entrada una premisa de carácter doctrinal, según la cual «permite la Iglesia para la representación ocular el diseño del humo, y así se estampa en todas [hay que sobreentender: ‘pinturas’, o algo parecido] [...], sin dejarlo al arbitrio y invención de los pintores». Si la autoridad de la Iglesia ha respaldado y justificado durante siglos interpretaciones iconográficas diversas, debería resultar obvio deducir de ello un igual respaldo doctrinal en lo que a las correspondientes imágenes literarias se refiere; pero nuestro polemista ha decidido acorralar a su contrincante, desafiándolo en su mismo terreno:

Digo que esta razón del humo no es solo pintura e invención y arbitrio; es opinión y tiene sus fundamentos que en las Sagradas Letras lo dispusiera<sup>43</sup>.

Aunque se trate de otra afirmación marcada por algo más que una pizca de mala fe, es el punto fundamental del razonamiento de don Francisco: lo que pretende demostrar a continuación —y piensa conseguirlo por medio de una tan imponente como indigesta acumulación de *auctoritates*, sagradas y profanas, que abarca desde el *Cántico de los Cánticos* hasta las *Antiquitates* de Flavio Josefo, y se extiende a lo largo de muchos párrafos— es que tanto la Escritura como las fuentes históricas están de acuerdo en que los pueblos antiguos consideraban señal de aceptación divina la del humo de los sacrificios subiendo derecho hacia el cielo. Naturalmente ninguna autoridad aduce nuestro autor, ni hubiera podido aducirla, para comprobar que la circunstancia también se hubiese producido en el caso de Abel y Caín; lo que viene arreglando no es una demostración fundada en bases lógicas o filológicas, sino al contrario una petición de principio: el principio de la relativa libertad que hay que concederle al creador, cuando se trate de puntos opinables o explicables por analogía. La conclusión de la

<sup>42</sup> Quevedo, *Obras completas*, ed. Buendía, p. 432.

<sup>43</sup> Quevedo, *Obras completas*, ed. Buendía, p. 433.

larga autodefensa, en la que otra vez se mezclan burlas y veras, líneas de ataque y líneas de defensa, no tardará en llegar:

De manera que vuestra paternidad me acusa de lo que no digo, cita lo que no viene a propósito [...], ahúmame el estilo por si el hollín escureciese lo que yo hablé con algún aseó [...]. Yo no mentí ni dije que era esta la señal; ni hablé solo por la autoridad de la estampa, pudiendo<sup>44</sup>.

Creo que el somero análisis de un texto tan rico en sutilezas y humor como la *Respuesta al Padre Pineda*, al entregarnos por un lado la imagen de un Quevedo exegeta algo tramposo (y por sus buenas razones) de la Escritura, pone por el otro al descubierto —lo que mucho nos importa destacar en la perspectiva aquí adoptada— sus profundos conocimientos en el campo de la iconografía bíblica y también su gran sensibilidad ante los problemas que plantea al artista —tanto literario como figurativo— el careo con la palabra revelada<sup>45</sup>.



<sup>44</sup> Quevedo, *Obras completas*, ed. Buendía, pp. 435-36.

<sup>45</sup> Aunque desde una perspectiva algo distinta, y con propósitos de alcance más general, Nider, 1995, pp. 209-13, expresa persuasivas consideraciones tanto en torno a la reelaboración personal a la que Quevedo somete las fuentes bíblicas como a la importancia que asumen para él las imágenes plásticas en la construcción del discurso literario.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Astr., Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.
- Aut., *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Credos, 1990, 3 vols.
- Biblia Sacra, Hebraice, Chaldaice, Graece, et Latine, praef. B. Ariae Montani, Antuerpiae, Christoph. Plantinus excudebat, 1569-1572, 8 vols.
- BL, Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Chrysologi, S. P., *Collectio sermonum a Felice Episcopo parata [...]*, ed. A. Olivar, «Corpus Christianorum. Series Latina», núm. 24, Turnholti, Typographi Brepols editores pontificii, 1975.
- Cursor Mundi. A Northumbrian Poem of the XIVth Century, edited from BM Ms. Cotton Vespasian A III*, ed. R. Morris, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1961.
- Dassmann, E., (ed.), *Reallexicon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 2001, vol. 19.
- Díaz Padrón, M., *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1995.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Credos, 1990, 3 vols.
- Emerson, O. F., «Legends of Cain, especially in Old and Middle English», *Publications of the Modern Language Association of America*, 21, 1906, pp. 831-929.
- Friedländer, M. J., *Early Netherlandish Painting, I, The Van Eycks-Petrus Christus*, intr. E. Panofski, Leyden-Brussels, A. W. Sijthoff-Éditions de la Connaissance, 1967.
- Grimaldi, F., *Le porte della basilica lauretana. Teologia della salvezza*, Loreto, Delegazione pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto, 1998.
- Gudiel, J., *Compendio de algunas historias de España, donde se tratan muchas antigüedades dignas de memoria*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1577.
- Henderson, G., «Cain's Jaw-bone», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1-2, 1961, pp. 108-14.
- Ibáñez Arana, A., «La narración de Caín y Abel en Gen., 4, 2-16», *Scriptorium Victoriense*, 11, 1964, pp. 281-319.
- Isla, J. F. de, *Fray Gerundio de Campazas*, ed. R. P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1960-1963, 3 vols.
- Janer, Quevedo, F. de, *Obras. Poesías*, ed. F. Janer, Madrid, Atlas, 1953, BAE, núm. 69.
- Lapide, C. a, *Commentaria in Pentateuchum Mosis, auctore R. P. Cornelio Corneli a Lapide e Societate Iesu [...]*, Antuerpiae, apud Henricum et Cornel. Verdussen, 1697.
- Llosa Sanz, A., «Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 7, 19, 2001-2002, pp. 1-26.
- Michel, P. H., «L'iconographie de Caïn et Abel», *Cahiers de civilisation médiévale*, 1, 1958, pp. 194-99.

- Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus [...] Series latina in qua prodeunt Patres, Doctores scriptoresque Ecclesiae latinae a Tertulliano ad Innocentium III*, Parisiis, Garnier Fratres, 1841-1969.
- Museo del Prado. *Inventario general de pinturas, I. La Colección real*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- Nider, V., «El diseño retórico de la prosa religiosa de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago, Universidad de Santiago, 1995, pp. 207-24.
- PL, Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus [...] Series latina in qua prodeunt Patres, Doctores scriptoresque Ecclesiae latinae a Tertulliano ad Innocentium III*, Parisiis, Garnier Fratres, 1841-1969.
- Pont, A. R., *Pedro Crisólogo en Francisco de Quevedo*, ed. F. Yus Ramos, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
- Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, ed. I. Arellano Ayuso, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- Quevedo, F. de, *Las Tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, [Imprenta real, 1670], Edaf, 1999.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1992.
- Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.
- Quevedo, F. de, *Obras, Poesías*, ed. F. Janer, Madrid, Atlas, 1953, BAE, núm. 69.
- Quevedo, F. de, *Poemas escogidos*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1972.
- Quevedo, F. de, *Poesía selecta*, ed. I. Arellano y L. Schwartz Lerner, Barcelona, PPU, 1989.
- Quevedo, F. de, *Política de Dios. Gobierno de Christo*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.
- Réau, L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, P.U.F., 1956.
- T, Quevedo y Villegas, F. de, *Las Tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Edaf, 1999.
- The N-Town Play. Cotton Ms. Vespasian D. 8*, ed. S. Spector, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- The Towneley Plays*, ed. M. Stevens y A. C. Cawley, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Valdivielso, J. de, *Doze Actos Sacramentales y dos comedias divinas*, Toledo, Iuan Ruyz, 1622.
- Woodhouse, W., «La quijada que cuentan los morenos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31, 1982, pp. 296-301.

APÉNDICE. ILUSTRACIONES



Lámina 1. *Aelfric's Paraphrase of the Pentateuch and Joshua*  
(Ms. Cotton del B. M., Claudius B iv, fol. 8v).



Lámina 2. Hubert y Johannes Van Eyck, *Retablo de Gante llamado del Cordero místico*, (detalle) Catedral de San Bavón.

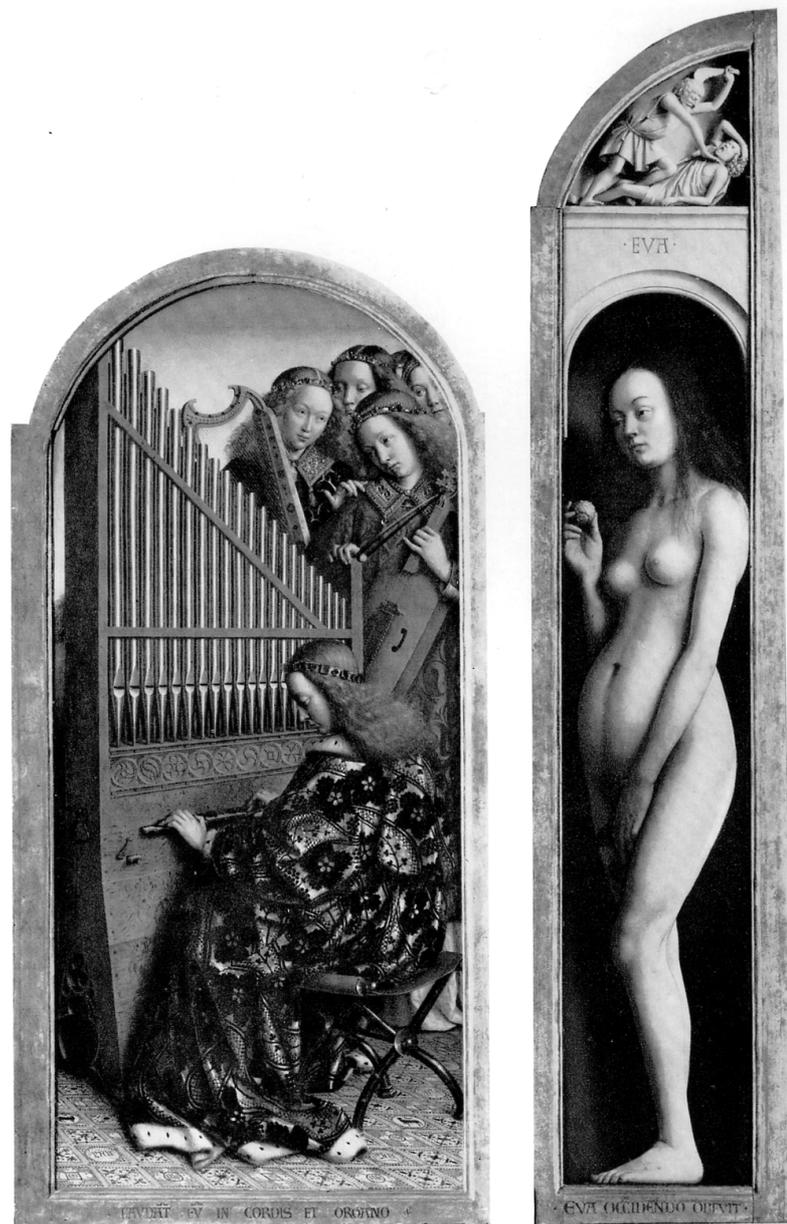


Lámina 3. Hubert y Johannes Van Eyck, *Retablo de Gante llamado del Cordero místico*, (detalle) Catedral de San Bavón.



Lámina 4. Miniatura de la Biblia de los Duques de Alba.  
Palacio de Liria de Madrid.



Lámina 5. Michel Coxcie, *La muerte de Abel*, Museo del Prado.



Lámina 6. Grabado de la Biblia de Lübeck (1494)  
*Cain y Abel.*