

# En torno a algunos sonetos ‘ejemplares’ de Miguel Colodrero de Villalobos

Jesús Ponce Cárdenas  
Universidad Complutense de Madrid

En los últimos quince años la crítica ha acometido la recuperación de un legado histórico-literario mantenido en el olvido más injusto durante casi cuatro centurias. Sin duda, el Barroco hispano ofrece como ninguna otra época «un espacio de particular fecundidad» al investigador que pretende acercarse a aquella pléyade de autores clasificados bajo el marbete de *menores*. Ciertamente, a medida que tal galería de ilustres desconocidos comience a ser iluminada con el rigor debido se logrará recalibrar el horizonte lírico de toda una edad así como las posibilidades de género y materia que el amplio océano de la poesía barroca (aún hoy apenas oteado) abarcaba<sup>1</sup>. Obviamente, en ese interminable listado de poetas preteridos, figura el baenense Miguel Colodrero de Villalobos (h. 1600-h.1660), autor que ha padecido una suerte de ostracismo crítico por un motivo doble: la importancia que en su producción lírica asumen los textos de naturaleza jocosa (la creación burlesca hasta hace bien poco no se ha considerado objeto de interés estético) y su indiscutido carácter de poeta culto seguidor del *nuevo estilo* gongorino<sup>2</sup>. A lo largo de las

---

1 José LARA GARRIDO, «Historia y método (perspectivas sobre los *menores*)», en *Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-C.E.E.S., 1997, 61.

2 Como introducción a la figura y la obra de este ingenio poco conocido pueden leerse las páginas que dediqué al mismo en la monografía *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, 207-223. Me he ocupado además de varios aspectos concretos de su poesía en los artículos: «La *descriptio puellae* en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos», *Angélica. Revista de Literatura*, 9 (1999), 77-88; «La *Mentira pura de Baco y Erígone*: breve nota a un poema burlesco», en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro* (eds. J. Huerta, E. Peral, J. Ponce), Madrid, Verbum, 2001, 145-160; «La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: consideraciones en torno al epilio y los motivos del retiro en la naturaleza», en *Góngora Hoy VI. Actas del Foro de Debate “Góngora Hoy”*. *Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo* (ed. J. Roses), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, 145-198 y en «En torno a la dilogía salaz: bifurcaciones eróticas y estrategias burlescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos», en *Venus Venerada. La tradición erótica en España* (eds. I. Díez Fernández-A. Leskier Martín), Madrid, Editorial Complutense, 2005, 121-150. Como de próxima aparición habría de citar asimismo los trabajos «Las *Golosinas del Ingenio* de Miguel Colodrero de Villalobos: algunas calas en torno al epigrama barroco», en *Recovecos de literatura áurea* (ed. E. Herrán),

siguientes páginas trataremos de arrojar cierta luz sobre un aspecto poco tratado en el marco amplio de la lírica áurea en general y muy particularmente en la obra poética de Colodrero; acometemos así la revisión de algunas historias del *Antiguo Testamento* que el baenense ofrece dispersas en dos de los cuatro volúmenes publicados a lo largo de su vida: *El Alpheo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos* (Barcelona, Sebastián y Jaime Matevad, 1639) y las *Golosinas del Ingenio* (Zaragoza, Pedro Lanaja, 1642). Por supuesto, no nos mueve al acometer la revisión de estos ciclos bíblicos en la poesía del baenense el prurito de la exhaustividad, sino el afán de realizar algunas calas significativas en torno a seis historias de particular relevancia en su producción (Noé, Job, Salomón, Susana y los viejos, Abraham e Isaac, Tamar y Amnón).

### 1. Del diluvio a la embriaguez: Noé o el doble retrato de un patriarca

La primera composición que vamos a estudiar proporciona una lectura moral del difundido episodio narrado en *Génesis* 6-9:

*Noé, por justo, seguro en la mayor tormenta*

Despedázase el cielo, viene a tierra  
en lluvia universal torrente grave,  
Noé se embarca y redentora nave  
líquidos mundos (bien regida) yerra.

Venciendo cumbres de una y otra sierra  
como pez vuela y nada como ave  
y en inmensos vacíos aun no cabe  
lo estruendoso que el fracaso encierra.

Cesa el diluvio en el común disgusto  
y cuando el sol los campos ilumina  
el secundario Adán se desembarca.

No tema el bueno a la mayor ruína,  
pues nos dice Noé que Dios, por justo,  
para guardarle más lo echó en el arca<sup>3</sup>.

Como puede verse, el soneto se articula según una estructura bipartita muy habitual, ambos cuartetos y el terceto primero conforman el segmento inicial de la *narratio*, en tanto que el terceto final se reserva para la *lectio* o enseñanza que se ha de extraer del episodio relatado. La elección de la universal catástrofe ocasionada por el diluvio probablemente ha ocasionado en el plano fónico una cierta búsqueda de efectos aliterativos, de ahí la altísima frecuencia de fonemas vibrantes a lo largo de los cuartetos (*tierra, universal, torrente, grave, embarca, redentora, regida, yerra, cumbres, otra, sierra, estruendoso, fracaso, encierra*) que –como es sabido– en la doctrina instituida por la *qualitas sonorum* contribuía como ningún otro elemento del plano fónico a crear el efecto de *asprezza épica* (así lo señalaron autores como Juan de la Cueva [«de la R usarás cuando el violento / Euro contraste el Bóreas poderoso / con hórrido furor su movimiento»] o

Oviedo, Universidad de Oviedo, 2005 y «De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos», *Criticón-Actas de las Primeras Jornadas del T.I.P.S.O.*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 2006.

<sup>3</sup> *El Alpheo*, fol. 16 r.

Cascales [«La r suena ásperamente, como acérrimo, parra, carro»)]<sup>4</sup>. Como se puede apreciar, en el momento preciso en que «cesa el diluvio» relatado en el soneto, el rendimiento funcional del fonema expresivo *r* «cesa» igualmente de ser extremadamente alto. Desde el punto de vista de la articulación expresiva, esta pieza incorpora algunos estilemas de sabor petrarquista (como el giro «*una y otra sierra*») y un artificio muy gustado por la escuela culta, la hipálage, presente en el verso sexto («como *pez vuela y nada como ave*). Sobre la novedad que suponía para la época el empleo de esta figura retórica nos avisa la valoración que de la misma hiciera Bartolomé Jiménez Patón: «Confieso que no había hallado en los españoles ejemplo [de hipálage] hasta ahora que le vi en las *Soledades* de Luis de Góngora». Juan Manuel Rozas ya había señalado cómo el ilustre tratadista en la edición de 1604 de su *Elocuencia española en arte* daba como único ejemplo de tal artificio el conocido hexámetro virgiliano «*Ibant obscuri sola sub nocte per umbrab*», mas al publicar en 1621 el *Mercurius Trimegistus sive de triplici eloquentia sacra, española, romana* se ve impelido a citar el nuevo ejemplo hallado en la magna obra del racionero. Así pues, Jiménez Patón habría «notado la originalidad del cordobés, pero parece que con pena. Ese *confieso* es altamente significativo. Parece incluso una retractación íntima de su despego por Góngora»<sup>5</sup>.

Nos avisaría asimismo acerca de la articulación culta del soneto la presencia de giros perifrásicos del tipo «el secundario Adán»<sup>6</sup> o la inclinación a usar de licencias prosódicas como la diéresis estilística (*ruína*). Por último, resta señalar que en la medida en que el soneto se relaciona íntimamente con el orbe del epigrama, al igual que ocurre en este género antiguo, Colodrero ha reservado para el final de su pieza un toque de ingenio, una ligera broma basada en el efecto del *aprosdóketon* (lo inesperado, la sorpresa) o en el chispazo (humorístico) denominado por los latinos *fulmen in clausula*. En efecto, la dilogía de la voz *arca* ya había dado lugar a chistes tan extendidos como el del miserable estado cantado por un yo lírico que se queja del *arca de No-be* (explicitando acto seguido «que quiere decir *no tengo*). La marcada presencia de un locutor poético en el terceto conclusivo alterna, además, entre el dibujo más tenue del subjuntivo exhortativo del verso duodécimo (*no tema el bueno*) y la explicitación de una lección moral común que se traza en el decimotercer endecasílabo mediante la combinación del plural inclusivo y el *verbum dicendi* («*nos dice Noé*). Del *exemplum* aprendido gracias a la salvación del antiguo patriarca hemos de pasar ahora a la revisión de otro conocido pasaje relacionado con éste, el episodio de su embriaguez y la postración de su figura desnuda (*Gn* 9, 18-27):

*Noé mofado de su nieto, con alusión a un maldiciente*

Líquido Baco su poder advierte  
al padre de Jafet, que vio sediento  
(en el agravio de su entendimiento)  
viva la semejanza de la muerte.

<sup>4</sup> Ambos autores aparecen citados por M. J. VEGA RAMOS en una contribución capital: *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C.-Universidad de Extremadura, 1992, 87. Puede también consultarse el reciente análisis de Daniel COTTA LOBATO, «La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada Pérez», *Canente*, 1 (2001), 183-231 (para el fonema R véanse especialmente 190-195).

<sup>5</sup> J. M. ROZAS y A. QUILIS, «El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*», ahora incluido en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, 445-465 (la cita en 457). Debemos la mejor sistematización moderna sobre este artificio a José Antonio MAYORAL, «Hipálages», en *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2002, 75-94.

<sup>6</sup> Recuérdese la secular tradición que cohesionaba una profusa serie de analogías entre figuras bíblicas, como aquella que enlaza la florida vara de Aarón (la *virga Aaronis*) con el florido seno virginal de María (la *Virgo potens*). De manera semejante, Noé se identifica con el padre del linaje humano al «refundar» tras el desastre universal la raza de los hombres.

En todos los sentidos se divierte,  
negando tactos a su ornamento,  
tal vez (con el error) le honesta el viento,  
que allí es posible que el error acierte.

Hállale Can así inhonesto y luego  
a mormurar camina diligente.  
Mario, ya que eres can, muerde y no ladres,

calla la mengua al prójimo, te ruego.  
¿Mas cómo has de callar si, maldiciente,  
aun no cubres las faltas de tus padres?<sup>7</sup>

Al igual que en la pieza precedente, se distingue bien cómo el soneto presenta una articulación bimembre por la que la parte de la *narratio* bíblica se reserva a los versos 1-10 en tanto que la *lectio* (ahora encaminada a un destinatario intratextual explícito, la figura del *maldiciente* Mario) aparece acotada entre los endecasílabos 11-14. Ya el *incipit* del poema da cierta noticia del ribete culto que le caracteriza, pues en el primer verso se combina un ejemplo de metonimia mitológica (*líquido Baco* en lugar de ‘vino’) con una muestra llamativa de cultismo semántico (el verbo «advierde» cobra pleno sentido con la acepción etimológica del latín *ad-vertō* ‘obrar severamente contra alguien’, uso ya atestiguado en autores como Tácito). El cuarteto inicial relata en un estilo voluntariamente obscuro el momento de la embriaguez y el sueño posterior que invadiría al patriarca bíblico (designado perifrásticamente con el sintagma «padre de Jafet»). El cierre de esta primera estrofa acoge asimismo una referencia muy gustada por Colodrero, la del *somnium imago mortis*, que verbalmente se construye mediante el esquema paradójico «viva la semejanza de la muerte»<sup>8</sup>. El segundo cuarteto, por su parte, refiere con cierto pormenor la escena vergonzante del anciano Noé que duerme embriagado y desnudo. Recurre de nuevo el baenense a ciertas fórmulas paradójicas para acotar la imagen del viento o la brisa que juega con las ropas del patriarca y que ocasionalmente las desplazan hasta cubrir sus partes pudendas (*error-honesta*, *error-acierte*). Desde el plano elocutivo quizá deba subrayarse asimismo la presencia de otro cultismo en el noveno verso, se trata del giro «así inhonesto» (calco de la construcción italianizante *così+adjetivo*)<sup>9</sup>.

Avanza, pues, la diégesis con la entrada en escena de Cam, que anunciará a sus hermanos Sem y Jafet el estado lamentable de su padre (*Gn* 9, 22: «*Quod cum vidisset Cham, verenda scilicet patris sui esse nudata, nuntiavit duobus fratribus suis foras*»<sup>10</sup>). Desde este momento, el hijo de Noé asumirá el carácter de *exemplum a contrario*, como encarnación de la deslealtad y la maledicencia. Covarrubias definía la voz *murmuración* como la «plática nacida de envidia, que procura manchar y obscurecer la vida y virtud ajena» y la considera «oficio de gente vil y baja a quien ninguna vianda sabe bien si no le tocan en vida ajena»<sup>11</sup>. La construcción ‘doctrinal’ de los tercetos se basará así en el paralelo entre la figura bíblica de Cam y la del moderno Mario, que comparten en su pasión murmuradora la infamante tacha de criticar incluso a sus propios padres. Al igual que ocurriera en el soneto anterior, la *lectio* se sazona con algún juego de ingenio impreg-

<sup>7</sup> *El Alpeo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos*, Barcelona, Sebastián y Jaime Matevad, 1639, fol. 11 r.

<sup>8</sup> Otras variaciones colodreriles en torno a dicho motivo pueden leerse en la p. 211 de la ya citada monografía *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*.

<sup>9</sup> Puede ampliarse la información sobre dicho artificio en las páginas 130-131 de la introducción a Francisco de MEDRANO, *Diversas rimas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

<sup>10</sup> Todas las citas bíblicas están tomadas de la edición de A. Colunga y L. Turrado: *Biblia Vulgata*, Madrid, B.A.C., 2002.

nado de humor. En este caso destaca el uso de la antanaclasis *Can* ('hijo de Noé') / *can* ('perro'). Pese a lo burdo de dicho juego onomástico, debe señalarse el modo en que la literatura áurea relacionó la imagen animal del perro con la murmuración, como bien demuestran aquellos dos grandes charlatanes, Cipión y Berganza, que en el cervantino *Coloquio de los perros* llegan a establecer ciertas disquisiciones en torno al gentil arte de la murmuración<sup>12</sup>.

Las posibilidades cómicas que ofrecía este pasaje veterotestamentario motivarían probablemente la reescritura del mismo por parte de Colodrero, que volvía a recordarlo en una composición posterior, el *epigrama CX* de las *Golosinas del Ingenio*:

La viña Noé plantó  
y, ya sentado en las cubas,  
chupó el zumo de las uvas  
y, en suma, se emborrachó<sup>13</sup>.  
A verle en aquel arrobo  
corriendo sus hijos van  
y quien más murmura es Can,  
¿qué mucho, si vido al lobo?<sup>14</sup>

Como ocurriera en el soneto, la bisemia de la voz *Can* (nombre del hijo maldecido por Noé y, al mismo tiempo, 'perro') cohonestaba la imagen del animal que ladra al ver a su natural enemigo. Dicho juego de palabras se refuerza, a su vez, con otra voz dilógica, *lobo*, que en la jerga vulgar de la época servía para designar al borracho.

## 2. Una clave misógina de la historia de Job

En el siguiente poema, los padecimientos del sufrido Job le permiten al seguidor de Góngora trazar el retrato de otra figura que se erige nuevamente en paradigmático *exemplum a contrario*, la de Dina (*Job 2*, 7-10):

*Job perseguido del diablo y tentado de su mujer*

Con licencia de Dios al varón santo,  
a Job, el ángel distraído ofende  
y, aunque tanto en su agravio se le entiende,  
ignora darle el postrimero espanto.

Para cada desdicha escucha un llanto,  
no hay fin al mal (que por ruín se extiende)  
y él con paciencia a todos se defiende.  
¡Oh cuánto es fuerte su paciencia, oh cuánto!

11 Manejo la edición cuidada por Martín de Riquer: Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla, 1998, 821.

12 Como Cipión al afirmar lo siguiente: «Ahora sí, Berganza, que te puedes morder la lengua y tarazármela yo, porque *todo cuanto decimos es murmurar*», 271. O como en el siguiente intercambio dialógico: «Berganza- «¡Oh qué cosas te pudiera decir ahora! Pero habrelas de callar, porque no me tengas por largo y murmurador». Cipión: -«Consentiré que murmure un poco, de luz y no de sangre», 251. Tomo las citas de la edición de J. B. Avallé-Arce: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1988, t. III.

13 Si se considera el posible seseo del poeta de Baena, entre los versos tres y cuatro habría que sospechar la presencia de una chistosa *annominatio* «sumo/suma». Por otra parte, el *incipit* del epigrama traduce literalmente una frase bíblica: «*Coepitque Noe vir agricola exercere terram, et plantavit vineam*» (*Gn 9*, 20).

14 Miguel COLODRERO DE VILLALOBOS, *Golosinas del Ingenio*, Valencia, Duque y Marqués-Opúsculos literarios rarísimos, 1960, 68.

Déjale Lucifer en un establo  
cuando Dina, en palabras licenciosa,  
llega, por apurarle el sufrimiento.

Mirad quién sois, mujeres, pues su esposa,  
en vez de consolar su sentimiento,  
quedó haciendo las veces del diablo<sup>15</sup>.

La macroestructura de la pieza nuevamente se caracteriza por la bipartición entre *narratio* bíblica (que se extiende a lo largo de las tres primeras estrofas) y explicitación de la *lectio*, reservada para el terceto final. Frente a la nebulosa figura de Mario, destinatario intratextual del soneto precedente, en esta composición la admonición moral se dirige a todo el género femenino (como muestra el vocativo del verso duodécimo). Perífrasis cristalizadas, como «el angel destraído» en lugar de *Satán* o la recurrencia de la diéresis estilística (*ruin*) confieren ciertas pinceladas cultas a una composición, por otro lado, bastante simple en lo elocutivo. Quizá debamos apreciar, con todo, un cierto ribete latinizante en un término como «destraído», que parece ofrecerse como cultismo semántico en el que el participio acoge las valencias de su étimo latino *ex-trabo* ('hacer salir, arrancar por la fuerza, retirar de'), permitiéndonos así identificar al 'ángel caído' o 'expulsado de la gracia y la presencia divina'. En esta misma línea culta, probablemente hemos de caracterizar una construcción verbal como «a todos se defiende» como latinismo sintáctico, ya que parece calcar el giro clásico *defendo a + ablativo*, en lugar de su régimen preposicional castellano (defenderse *de*). Como valor de contraste, podría por último mantenerse que el *fulmen in clausula* se limita a una pulla misógina acotada verbalmente bajo la forma de un modismo o de una frase hecha que se caracteriza por su tono coloquial («hacer las veces del diablo»).

### 3. Los triunfos de la verdad y la sabiduría: Salomón y Susana

El soneto siguiente nos conduce del *Libro de Job* hasta un conocido pasaje del *Libro tercero de los Reyes* (3, 5-15): la aparición de Dios al joven Salomón mientras dormía y la concesión al mismo de un *cor sapiens et intelligens* (3 Reg 3, 12):

*Salomón pide a Dios sabiduría, que fue lo más que pudo pedir, y se le concede*

Descanso solicitan halagüeño  
a Salomón olanes descogidos  
y olvídase de todos los sentidos,  
que es el descuido prevención del sueño.

De la muerte en el lóbrego diseño  
tiene, sin ver, los ojos advertidos  
y oye (¡gran prodigio!) sin oídos  
la voz del que de todo es justo dueño.

Mercedes Dios le pide que le pida  
y él, poniendo sus ansias en efeto  
para pedirle ciencia mueve el labio.

<sup>15</sup> *El Alpheo*, fol. 11 v.

Gran súplica, mil veces advertida,  
¿quién no dirá, pidiendo tan discreto,  
que antes de serlo Salomón fue sabio?<sup>16</sup>

Como puede verse, la aparición de Dios al hijo de David en sueños aparece recreada en un estilo culto que combina las formulaciones paradójicas (tiene *sin ver* los *ojos advertidos* / *oye sin oídos*) con los giros perifrásticos («el que de todo es justo dueño» o 'Dios', «el lóbrego diseño de la muerte» o 'el sueño', nueva ocurrencia del clásico motivo *somnium imago mortis*). Según viene siendo habitual en las composiciones ya examinadas, nuevamente identificamos una nítida bipartición en la que el relato del episodio bíblico (estrofas I a III) aparece contrastado no ya con la lección moral que puede extraerse del mismo, sino que aquí encontramos una glosa ponderativa en la que el locutor poético ensalza la prudencia mostrada por el joven monarca. Tal ostentación de cordura le servirá así al poeta para trazar bajo la especie de la paradoja su *fulmen in clausula*, ya que alaba la manera en que Salomón fue ya sabio incluso antes de que la divinidad le concediera aquel su *cor sapiens et intelligens*.

Como apéndice al *Libro de Daniel* se recoge en el *Antiguo Testamento* la historia de la bella esposa de Joaquín, Susana, objeto de la concupiscencia de dos jueces ancianos que trataron de corromperla cuando ésta salía del baño. La pintura italiana del Cinquecento privilegió como uno de los marcos más aptos para la figuración del desnudo femenino este episodio bíblico de *Susanna ed i vecchioni*:

*No hay fuerza como la de la verdad, Susana lo diga*

El líquido cristal huella Susana,  
ardores mitigando no lascivos,  
caduca el baño en fuegos fugitivos  
y alterado levanta espuma humana.

Su hermosura saltean soberana  
con torpe ancianidad viejos nocivos  
y por desdenes justamente esquivos  
acusación le juran que fue vana.

Deponen de su honra peregrina  
y al sacarla al suplicio lapidoso,  
juzgándola infiel al matrimonio,

del engaño resulta fin dichoso.  
Milagro fue de la verdad divina,  
recibido por fe y por testimonio<sup>17</sup>.

El primer cuarteto presenta el cuadro sensual de la bella Susana que entra en el baño para calmar su calor. Una breve serie de metáforas enaltecedoras (el «líquido cristal» que designa a las aguas o la «espuma humana» que acota el blanco cuerpo desnudo) sirve de primera escala para un juego hiperbólico muy del gusto barroco, por el cual la inmersión de una hermosa muchacha en el agua hace que ésta se encienda al contacto con su cuerpo, de ahí la ponderación aliterativa del tercer verso («caduca el baño en fuegos fugitivos»). Resulta asimismo llamativa la presencia

<sup>16</sup> *El Alpheo*, fol. 12 v.

<sup>17</sup> *El Alpheo*, fol. 14 r.

de la lítote en un sintagma como «ardores no lascivos», ya que al tiempo que acota el sofoco de la protagonista no deja de proporcionarnos información acerca de las connotaciones que el término *ardor* tenía en la dicción aureosecular, ya que éste a menudo se impregnaba de ciertos matices libidinosos. De hecho, en el propio pasaje de la *Sagrada Escritura* queda bien recogida la manera en que los ancianos frecuentaban la casa de Joaquín y cómo de ese trato cotidiano surgió (‘ardieron de concupiscencia’) el insano deseo en ambos: «*et videbam eam senes quotidie ingredientem et deambulantem; et exarserunt in concupiscentiam eius*» (*Dan 13, 8*).

La estrofa segunda hace avanzar el relato hasta el momento de la irrupción de los ancianos en casa de Joaquín y sus requerimientos deshonestos, rechazados por la joven. La defensa de la virtud por parte de Susana hallará en sus acosadores una réplica cruel, ya que éstos la acusan públicamente de haberles tentado a cometer adulterio. La voz «saltear» (que Covarrubias acota de la siguiente manera: «*saltear* es robar en el campo, delito atrocísimo, especialmente si junto con quitar al caminante la hacienda le quitan la vida») aparecía ya empleada por Góngora en contextos afines a los de la *serranilla*, como en el famoso soneto que principia «*Descaminado, enfermo, peregrino*», cuyos versos 10 y 11 rezan así: «soñolienta *beldad* con dulce saña / *salteó* al no bien sano pasajero». Quizá no esté de más sospechar la presencia de un ligero eco de una *iunctura* gongorina como «salteó ... beldad» en el verso quinto de Colodrero: «su *hermosura saltean*». Desde el plano léxico, *torpe* (‘vergonzoso, execrable’) y *nocivo* (‘dañino’) presentan un doble caso de latinismo en el que se trata de acotar el momento del requerimiento lascivo y el anuncio del consecuente perjurio.

Una serie de tecnicismos jurídicos vertebran asimismo la narración desde este momento («acusación», «deponen», «suplicio», «juzgándola», «testimonio») y sirve para relatar el juicio popular de la bella acusada en falso y la manera en que ésta se salva de la lapidación gracias a la intervención del profeta Daniel (a quien no se nombra en la composición), a través de cuya boca hablará la divinidad.

En cuanto a los rasgos cultos que abundan en la pieza, cabe anotar cómo la distensión entre el núcleo nominal y el correspondiente adjetivo, combinada con la presencia del verbo intercalado, es frecuente en el poema («ardores-mitigando-no lascivos», «hermosura-saltean-soberana») y remite al magisterio de las extendidas construcciones gongorinas («pasos de un peregrino-sonerrante»). De igual modo, en un giro perifrástico como «suplicio lapidoso» (empleado en lugar de la designación directa: ‘lapidación’) aparece uno de los estilemas que más abundan en la lírica de Colodrero: los neologismos que asumen la forma de adjetivos derivados en *-oso*. Por último, no podemos dejar de notar la consabida estructura bipartita en la que el segmento narrativo inicial (vv. 1-12) aparece contrapesado con una glosa ponderativa final (vv. 13-14).

Al igual que ocurriera con el caso de Cam, la escena de *Susana y los viejos* fue objeto de otra reescritura por parte de Colodrero en el *epigrama LXXXI* de las *Golosinas del Ingenio*:

Dos viejos de estopa y lana  
se encienden de una pasión  
y su dañada intención  
le descubren a Susana.

Si un mal viejo es un mal fuerte,  
dos, ¿qué serían? Mirad,  
de ellos estuvo a la muerte,  
aunque con gran sanidad<sup>18</sup>.

18 Miguel COLODRERO DE VILLALOBOS, *Golosinas del Ingenio*, 53.



La escena reviste ahora los tonos algo gruesos coonestados por el arte menor del octosílabo. Destacan en esta doble redondilla el eco lejano de la reelaboración popular de los motivos ígneos de la filografía de la época, entre los que se cuentan ejemplos como el dicho «el hombre es fuego, la mujer estopa, viene el diablo y sopla». Puede notarse asimismo el frío chiste de la antanaclasis del verso quinto, que juega con el valor adjetivo ('malvado') y nominal ('plaga, enfermedad, padecimiento') de la voz «mal». En el apóstrofe final a los lectores («Mirad»), no queda del todo claro el sentido del chiste, en el que acaso deba intuirse una clave irónica que cooneste una lectura del tipo: 'daos cuenta de que Susana estuvo a las puertas de la muerte por culpa del impío comportamiento de los dos ancianos, [algo que en cierto modo no deja de mostrar algún mérito], ya que éstos, a pesar de su edad provecta, mostraron gran «sanidad» al hacerle sus avances a la bella'.

#### 4. Lecturas para un sacrificio filial

Al igual que ocurriera con el relato precedente, otro tema caro a la pintura barroca es el del sacrificio de Isaac, cuya historia se presta bien a reflejar cierto patetismo<sup>19</sup>:

*Abraham, grande obediente en el sacrificio de Isaac, su hijo*

Apenas el precepto oye divino  
el hijo de Taré, cuando animoso  
a obedecer camina cuidadoso,  
queriendo ser en todo en peregrino.

Contra el hijo previene el hierro fino,  
a morir sube monte peñascoso  
y con ser el camino riguroso  
en su vida llevó mejor camino.

Puesto en la cumbre el sacrificio trata  
y al fulminar el levantado acero  
enfrena el golpe Serafín misivo.

No muere Isaac, su vida se dilata,  
que aunque era entonces Dios tan justiciero,  
Dios no puede no ser muy compasivo<sup>20</sup>.

Las imágenes de la escarpada senda («a obedecer camina», «peregrino», «camino riguroso», «mejor camino») avisan acerca del sendero de la obediencia a Dios, que resulta a la par un camino escarpado y la directa *via caeli*. Ese trasfondo imaginístico de la *peregrinatio vitae* que se trasluce a lo largo de ambos cuartetos quedaría reforzado por la ponderación del comportamiento ejemplar de un anciano capaz de inmolar a su único hijo respetando la orden de la divinidad: tal obediencia ciega

<sup>19</sup> El soneto de Lope, incluido en las *Rimas*, «Sirvió Jacob los siete largos años» suele aducirse como ejemplo de correlato bíblico de una vivencia personal, invistiéndose así de un relativo valor de 'paralelo' antiguo, ya que no *exemplum*. E. GLASER, «A biblical theme in Iberian Poetry of the golden Age», *Studies in Philology*, LII (1955), 524-548. La probable alusión del Fénix a su matrimonio con Juana de Guardo. Los sonetos XCII, XCIII y XCV de las *Rimas sacras* se dedican, por otro lado, a varios temas afines: *De Raquel y Jacob*, *De Abrahán*, *De Isaac y Rebeca* (*Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1989, 342-343).

<sup>20</sup> *El Alpheo*, fol. 13 v.

le granjea así a esta figura la calificación de ‘excepcional, raro, notable’ que recubre asimismo la voz *peregrino*. El empleo de giros perifrásticos («el hijo de Taré») o de calificativos cultos (el latinismo *misivo* por mensajero) nos hablan, al igual que la configuración del brillo de la daga sobre la que reverbera la luz (acotado por la sinécdoque de materia *fulminado acero*), de la elaboración del lenguaje poético. Frente a la *narratio* bíblica de los doce versos iniciales, los dos últimos endecasílabos contraponen la imagen del Dios colérico y vengativo que predomina en el Antiguo Testamento (*era Dios tan justiciero*) con la pintura del Padre piadoso que se apiada de sus criaturas, más propia del Testamento Nuevo. Con el fin de subrayar las posibilidades de lectura que ofrecía a los autores de la escuela culta la escena del sacrificio de Isaac, reproduzco ahora otra interesante composición del gran maestro de la oratoria sagrada seicentista, fray Hortensio Félix Paravicino:

*A Abramam*

Aras la misma leña al sacrificio,  
víctima Isaac el antes peso oprime,  
sediento del acero en quien esgrime  
fe tan constante, tan neutral juicio.

Diverso el hijo y padre, el mismo oficio  
el miedo a gozos y el dolor redime,  
sólo Dios el sangriento ensayo gime  
llorando la obediencia, el beneficio.

Gratos siglos después, el mismo monte,  
más santo Isaac sobre la leña tiende,  
sí en mejor Abraham mira el cuchillo.

Amor, que reconoce el horizonte,  
en ambos (siendo un Dios) un gozo enciende.  
¡Humano, ahora te toca a ti el sentillo!<sup>21</sup>

Sólo el *incipit* de la composición redactada por el trinitario permite apreciar el digno manejo del laconismo expresivo. Los endecasílabos iniciales refieren cómo el muchacho que antes cargaba con la leña durante la ascensión por la montaña ahora aparece tumbado sobre la misma, el hatillo de leños sirve así de altar rústico para el sacrificio. Juegos cuantitativos de gusto gongorino (*diverso... mismo*) o la presencia de la diéresis estilística («juicio») configuran parte de las galas retóricas de un texto en el que la historia de Abraham e Isaac sirve de paralelo casi exacto con la experimentada por Dios Padre y Jesucristo, ya que éste llegaría a sacrificar a su único hijo para cumplir así la redención del género humano. De ese modo, mediante las correspondencias «más santo Isaac» (Jesús), la «leña» (la cruz) y «mejor Abraham» (Dios Padre) sirven para anunciar la mayor prueba de amor al hombre que la divinidad quiso dar.

##### 5. Del homicidio e incesto: con dos apoteosis de la lascivia

En el *Libro Segundo de Samuel* quedaban recogidas las trágicas andanzas de los hijos del rey David (el triángulo tejido por Amón, Thamar y Absalón), una historia que a lo largo de la

<sup>21</sup> Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga [Poesías completas]* (eds. F. J. Sedeño y J. M. Serrano), Málaga, Universidad de Málaga, 2002, 197 (soneto 112).

cronología áurea supo despertar el interés de poetas y dramaturgos como Calderón, Tirso o Juan de Moncayo y Gurrea y que en época contemporánea ocasionó la creación de uno de los más bellos textos lorquianos. A continuación reproduzco enfrentados dos sonetos debidos a la pluma de Miguel Colodrero de Villalobos y de fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, ya que ambos ofrecen la distinta (mas afín) aportación de dos valiosos autores de la lírica culta:

*Fiar las mujeres, aun de hermanos,  
es peligroso tal vez*

Postrado a su flaqueza, dice Amón:  
- "Prudente Jonadab, ¿qué haré conmigo?  
¿Qué flechas de aquel dios siente enemigo  
en manos de Tamar el corazón?

Corresponde, te ruego, a mi afición,  
mi amigo eres, tus preceptos sigo".  
¡Oh, qué mal dijo! Porque no es amigo  
quien aconseja lo que no es razón.

Dispone que a curarlo asista y ciego  
los jazmines, halaja de su frente,  
todas las flores, mancha a su belleza.

Arrepiéntese Amón, pasado el fuego.  
Tamar, como mujer, al revés siente,  
pues más llora el desdén que la torpeza<sup>22</sup>.

*A Amón y Tamar*

Mal tropezando en el vestido entero,  
helado el sudor casto a más ruína,  
ambos soles en agua, la divina  
belleza de Tamar se vio primero.

En triunfo infame el vencedor, grosero  
aún más que incestuoso, desatina  
Amón, con que el más tosco yerro afina  
que fraguó en lumbre humana antojo fiero.

Pasó tempestuosa la violencia,  
crespa no menos sucedió la calma,  
del siempre al gusto y al pesar errado.

Ea, Razón, preceda la sentencia:  
justo tormento mata a un bruto el alma,  
que del cuerpo Absalón tendrá cuidado<sup>23</sup>.

Pese a que la segmentación de la diégesis sea distinta en ambos poetas, los dos autores se hacen eco (en mayor o menor medida) del relato íntegro que aparecía recogido en 2 Sam, 13, 1-19:

*Amnon violat sororem Thamar.* Factum est autem post haec, ut Absalom filii David sororem speciosissimam, vocabulo Thamar, adamaret Amnon, filius David, et deperiret eam valde, ita ut propter amores eius aegrotaret: quia cum esset virgo, difficile ei videbatur ut quippiam inhoneste ageret cum ea. Erat autem Amnon amicus, nomine Ionadab, filius Semmaa fratris David, vir prudens valde. Qui dixit ad eum: Quare sic attenuaris macie fili regis per singulos dies? Cur non indicas mihi? Dixitque ei Amnon: Thamar sororem fratris mei Absalom amo. Cui respondit Ionadab: Cuba super lectum tuum, et languorem simula: cumque venerit pater tuus ut visitet te, dic ei: Veniat, oro, Thamar soror mea, ut det mehi cibum, et faciat pulmentum, ut comedam de manu eius. Accubuit itaque Amnon, et quasi aegrotare coepit: cumque venisset rex ad visitandum eum, ait Amnon ad regem: Veniat, obsecro, Thamar soror mea, ut faciat in oculis meis duas sorbitiunculas, et cibum capiam de manu eius. Misit ergo David ad Thamar domum, dicens: Veni in domum Amnon fratris tui, et fac ei pulmentum. Venitque Thamar in domum Amnon fratris sui: ille autem iacebat: quae tollens farinam commiscuit: et liquefaciens, in oculis eius coxit sorbitiunculas. Tollensque quod coxerat, effudit et posuit coram eo, et noluit comedere: dixitque Amnon: Eiicite universos a me. Cumque eiecissent omnes, dixit Amnon ad Thamar: Infer cibum in conclave, ut vescar de manu tua. Tulit ergo Thamar sorbitiunculas quas fecerat, et intulit ad Amnon fratrem suum in conclave. Cumque obtulisset ei cibum, apprehendit eam et ait: Veni, cuba mecum, soror mea. Quae respondi ei: Noli frater mi, noli opprimere me, neque enim hoc fas est in Israel: noli facere stultitiam hanc. Ego enim ferre non potero opprobrium meum, et tu eris quasi unus de insipientibus in Israel: quin potius loquere ad regem, et non negabit me tibi. Noluit autem acquiescere precibus eius, sed praevalens viribus oppressit eam, et cubavit cum ea.

*Amor in odium versus.* Et exosam eam habuit Amnon odio magno nimis: ita ut maius esset odium, quo oderat eam, amore quo ante dilexerat. Dixitque ei Amnon: Surge et vade. Quae respondit ei: Maius est hoc malum,

<sup>22</sup> *El Alpheo*, fol. 14 v.

<sup>23</sup> Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Obras póstumas*, 198 (soneto 114).

quod nunc agis adversum me, quam quod ante meciste, expellens me. Et noluit audire eam: sed vocato puero, qui ministrabat ei, dixit: Eiece hanc a me foras, et claude ostium post eam. Quae induta erat talari tunica: huiusmodi enim filiae Regis virgins vestibus utebantur. Eiecit itaque eam minister illius foras: clausitque fores post eam. Quae aspergens cinerem capiti suo, scissa talari tunica, impositisque minibus super caput suum, ibat ingrediens, et clamans.

Antes de abordar el comentario de tan interesantes composiciones, hemos de subrayar aquí que el soneto de Colodrero aparecía rematado por un jocosu estambote en el que el poeta se mofaba de sí mismo por haberse tomado la licencia de introducir tres rimas en los tercetos (CDE CDE) en lugar de presentar la habitual forma encadenada: «Aquí es el cascadero de cabeza, / sosiéguese, señores censurantes, / que ya sé que agucé los consonantes». En suma, si pasamos a observar los rasgos propios de los dos textos reproducidos, quizá resulte especialmente llamativa la estructuración en el relato acometido por el poeta de Baena. En los cuartetos, Miguel Colodrero de Villalobos reproduce la *sermocinatio* de Amnón (vv. 2-6) para a continuación ponderar (como si de un narrador omnisciente se tratara) –casi a modo de prolepsis– la perfidia del consejero del príncipe. El breve discurso en estilo directo de Amnón se corresponde con una versión amplificada de las palabras que en la Biblia pronuncia el hijo de David: «*Thamar* [...] *amo*». Como resulta habitual en los textos áureos, la fusión de la tradición grecolatina con la semítica ocasiona la aparición de referentes paganos trillados por la ‘filografía’ poética (la inquina de Cupido y sus flechas, que laceran el corazón del enamorado). También parecería el vocativo que abre el microdiscurso («Prudente Jonadab») un claro eco de la definición que de este personaje da la Sagrada Escritura: «vir prudens valde». Según va avanzando la diégesis, en el terceto primero se relata fugazmente la trampa preparada a la princesa y se condena el comportamiento (mediante el calificativo «ciego», que valdría tanto como ‘privado de razón’ o como ‘impulsado por un amor lascivo’) del heredero del trono. Para acotar el momento del asalto del guerrero a su hermana y la consecuente violación el poeta recurre a una imagen doble («los jazmines», «todas las flores») y al simbolismo de la *mácula* («mancha») ocasionada por la desfloración. El soneto de Colodrero se cierra con la reacción de ambos personajes: el asco que siente el varón ante el acto cometido y su rechazo a desposar a la mujer violada, la doble afrenta (física y espiritual) que lamenta la joven. La introducción de la comparativa en el décimo tercer verso («como mujer») permite identificar en la pieza una suerte de coda misógina algo desagradable.

Frente a la lectura un tanto simple de Colodrero, la composición de Paravicino –mucho más válida estéticamente– acomete el relato desde el episodio final, situándonos ante el momento en que Thamar –tras el estupro– es arrojada con desprecio de la alcoba de Amnón. Las lágrimas de la bella (acotadas por una metáfora de reminiscencias petrarquistas como «los ojos en agua») y su maltrecho estado físico se contraponen desde el cuarteto inicial con la actitud abominable del violador («grosero» e «incestuoso»), referida en la segunda estrofa. El terceto primero sirve como arco o como puente que refleja en cierto modo el lapso temporal en el que Thamar y su hermano Absalón rumian en silencio la venganza y tejen la trampa que les permitirá hacer justicia. La última estrofa da plena entrada al «narrador» que contempla los eventos futuros (el asesinato de Amnón a manos de su medio hermano) con aprobación indudable.

Hemos tenido ocasión de comprobar en algunos poemas anteriores, como una misma historia bíblica podía ser objeto de una interpretación algo más seria o solemne (bajo la forma del soneto) o de una lectura más risueña y desenfadada (bajo el molde de la doble redondilla). En el caso de Thamar y Amnón, Colodrero también daría esa segunda clave jocosa:

*Epigrama LXI*

Amón dice, descontento,  
 a Thamar que en su amor tuerza,  
 que tras de una fuerza es fuerza  
 suceda arrepentimiento.  
 «¡Oh, mal haya, Amor, tu brazo!  
 -quejoso exclamaba y triste-,  
 que si a otros palo diste,  
 a mí me das tamarazo»<sup>24</sup>.

Como ocurriera en el soneto, nos hallamos ante una pieza marcada por el empleo de la *sermocinatio* del protagonista, que en la segunda estrofa del epigrama increpa a Cupido, quejándose de los padecimientos que éste le ocasiona. El frío chiste con el que se cierran los versos se basa en la escena de los 'embates' propinados por el dios del amor a Amnón con una vara muy especial: en el neologismo ridículo «tamarazo» se verifica un juego con el nombre de la planta *tamariz* o *tamarique* y la sufijación ridícula del aumentativo *-azo* aplicado al nombre de la muchacha. Quizá en el giro verbal *diste palo* pueda entenderse, por su parte, una acepción doble, ya que «dar palo» (afirma Covarrubias) es «caer de su punto y crédito», en tanto que «dar de palos a uno» no es sino «afrentarle con el palo».

A la luz de las composiciones examinadas puede mantenerse cómo el poeta barroco articula una serie de mensajes o enseñanzas morales mediante una estructura muy simple (recuérdese la mayoritaria bipartición de los textos) y recupera todo un acervo de figuras ejemplares del Antiguo Testamento para retratarlas como muestra paradigmática de un vicio o de una virtud. De este modo, Noé aparece como prefiguración del varón justo protegido por la divinidad, su hijo Cam encarna la figura de la murmuración, Dina reviste el manto de la perfidia mujeril, Salomón se erige en símbolo de prudencia y sabiduría, Susana representa el triunfo de la Verdad, Abraham encarna como pocos el temor de Dios y la obediencia suma, Tamar nos habla de la inconsecuencia femenina, Jonadab muestra la fuerza de un consejo execrable y Amnón se presenta como arquetipo de la lujuria e incontinencia varonil. Realmente, la *lectio* que encierran tales historias veterotestamentarias aparecía ya dibujada en el título de muchas composiciones (Noé «por justo, seguro»; Cam «maldiciente»; Dina fuente de 'tentación'; Salomón encarnación de la «sabiduría»; Susana «fuerza de la verdad»; Abraham «grande obediencia»; Thamar y el entero linaje de Eva acosado por el «peligroso» asalto de los varones). En verdad, la calidad de las piezas bíblicas de Colodrero resulta muy escasa (por no decir nula), aunque no por ello dejen estos sonetos y epigramas de albergar cierto interés como muestra de poesía religioso-moral, uno de los campos más desatendidos hoy día en el ámbito de los estudios aureoseculares.

Pese a que tales cuestiones exceden con mucho el modesto propósito de nuestro comentario, parece insoslayable al menos la mención de una importante carencia bibliográfica, ya que –hasta donde llega nuestra noticia– la crítica no se ha planteado aún cuáles pueden ser los orígenes de la irrupción de la *materia bíblica* en las formas breves de la poesía hispánica (soneto, doble redondilla, décima...). En la medida en que tales formas breves se consolidaron como herederas directas del antiguo *genus minimum*, resulta habitual encontrar epigramas vernáculos que se relacionen con el epitafio, con el retrato satírico o con los cauces ecrástico-epidícticos. Ahora bien,

<sup>24</sup> Miguel COLODRERO DE VILLALOBOS, *Golosinas del Ingenio*, 43.

¿a través de qué cauces pudo irrumpir la temática veterotestamentaria en las citadas formas poéticas breves en castellano? Pese a que resulte algo osado aventurar semejante hipótesis, acaso no esté de más albergar la sospecha de que en este aspecto, como en otros muchos campos de la creación literaria, quizá tuvo algo que ver la boga de libros asociados a la tradición emblemática, como –por citar un ejemplo conspicuo– la versión hispana de los *Icones* de Hans Holbein el Joven, esto es, los *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibujadas por un muy primo y sutil artífice*<sup>25</sup>. Dado que «los libros de emblemas españoles son, en su mayoría, misceláneas útiles para predicadores, donde pueden hallar sentencias, anécdotas, *exempla* de enorme utilidad en la España contrarreformista para la oratoria sagrada y para el ejercicio de la agudeza», no resulta tan descabellado apreciar que aquellas quintillas castellanas que acompañaron los magníficos grabados del gran artista de Augsburgo pudieron desde 1543 servir de acicate a los poetas en lengua vernácula para reelaborar ellos mismos algunos episodios bíblicos y verterlos en el conciso molde del *nuevo epigrama* a modo de *exempla*<sup>26</sup>. Por supuesto, esta intuición primeriza pide un examen mucho más detenido en el que, tras el establecimiento de un *corpus* textual preciso, se proceda a cotejar la *suscriptio* de los «emblemas veterotestamentarios» con versiones epigramáticas como las aquí estudiadas.

---

25 Contamos ahora con la magnífica edición moderna de Antonio BERNAT VISTARINI, *Imágenes del Antiguo Testamento*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2001.

26 Son palabras de Sagrario López Poza en la *Presentación* del volumen de *Estudios sobre literatura emblemática española. Trabajos del grupo de investigación 'Literatura emblemática hispánica'* (Universidade da Coruña), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000, 6. Sobre la relación entre texto e imagen, resulta imprescindible la consulta del estudio de Aurora EGIDO, «Fronteras entre emblemática y literatura», incluido en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2004, 25-49.