

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



VERBA MEA AURIBUS PERCIPE, DOMINE:
EL LENGUAJE POÉTICO DE LAS *SAGRADAS POESÍAS*
DE DON LUIS DE RIBERA Y COLINDRES

TESIS PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO ACADÉMICO DE

LICENCIADO EN LITERATURA

POSTULANTE: JUAN PABLO VARGAS ROLLANO

TUTOR: DR. ANDRÉS EICHMANN OEHRLI

LA PAZ - BOLIVIA

2018

AGRADECIMIENTOS

Al abrir las páginas de la versión final de este trabajo no me queda sino agradecer. En primer lugar a Tatiana Alvarado, la primera docente en mostrarme con textos calderonianos que la teología en cierto momento de la historia se había hecho literatura y que el Siglo de Oro no sólo no está lejos de nosotros, sino que se encuentra completamente al alcance de todo curioso lector. A Mónica Velásquez, quien en todo sentido me ha enseñado a leer y a investigar, me ha compartido su infinita pasión por la poesía y, sobre todo, me ha mostrado cómo la crítica está apasionadamente ligada al poeta y al entendimiento de la creación poética con sus avatares y ficciones. A Ana Rebeca Prada, quien ha acompañado la escritura de este texto con el ojo crítico y las apuntadas recomendaciones de la experiencia.

A Andrés Eichmann le debo infinitos agradecimientos, no sólo por las horas tutoriales de clases, correcciones, enseñanzas y (re)escrituras, sino también por los congresos, charlas de café o de pasillo y viajes compartidos en ese apasionado afán con que auscultamos las letras coloniales de Bolivia y, sobre todo, por mostrarme cómo la investigación en literatura nos permite sentir vivos, cada día, a nuestros clásicos.

DEDICATORIA

A don Juan Rollano, cuyo curioso, apasionado y quijotesco acercamiento a la literatura y a la teología me ha criado, me ha enseñado y me ha alimentado desde pequeño.

A la memoria de don Luis, por acompañarme, Biblia en mano, en este zarpar juntos del puerto de nuevos desengaños espirituales y poéticos.

ÍNDICE GENERAL

Introducción: Zarpar del Puerto	6
De don Luis de Ribera y Colindres y la poesía religiosa	6
De los lectores ante las <i>Sagradas poesías</i>	9
Del tesista ante el lenguaje de don Luis	13
Capítulo 1: Del lenguaje versificado	15
De la estructura del poemario	15
De la métrica	23
Del ritmo y de la rima	26
Capítulo 2: Del lenguaje traductor	38
De la temática en la <i>translatio</i>	38
De la <i>translatio</i> como coloquio	47
Mis palabras, Señor, los tus oídos penetren	51
Capítulo 3: Del lenguaje ignaciano	58
De los <i>Ejercicios espirituales</i> como molde estructural	58
Del primer ejercicio poético-espiritual	66
Del ejercitar espiritual-poético, Biblia en mano	72
Conclusión: Atracar en el puerto	85
De la obra en el contexto colonial charqueño	85
De la obra en la tradición poética boliviana	88
Bibliografías	92
Anexo	
Zarpar de nuevo: Hacia la edición crítica de las <i>Sagradas poesías</i>	99
Criterios de edición	99
<i>Sagradas poesías del Viejo y Nuevo Testamento</i>	103

ABREVIATURAS USADAS

<i>SP:</i>	<i>Sagradas poesías</i> , de Luis de Ribera y Colindres
<i>BV:</i>	<i>Biblia Iuxta Sacra Vulgatam Clementinam</i>
<i>Aut:</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i>
<i>Cov:</i>	<i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , Sebastián de Covarrubias
<i>DLE:</i>	Diccionario de la Lengua Española
<i>CORDE:</i>	Corpus Diacrónico del Español
<i>ST:</i>	<i>Summa Theologica</i> , Tomás de Aquino
<i>EE:</i>	<i>Exercitia Spiritualia</i> , Ignacio de Loyola
<i>BBA:</i>	<i>Bibliotheca Boliviana Antiqua</i> , Josep Barnadas

INTRODUCCIÓN

ZARPAR DEL PUERTO

DON LUIS DE RIBERA Y COLINDRES Y LA POESÍA RELIGIOSA

A inicios del siglo XVII don Luis de Ribera y Colindres, *Vulgata* en mano, emprendió un camino espiritual que había de irremediablemente devenir escritural, poético e imaginativo. No es difícil imaginar la codicia y la violencia del Potosí virreinal, tampoco debiera serlo imaginar a un hombre de sentires, prácticas y escrituras profundamente espirituales, emprendiendo a través de la meditación sobre los propios pecados una obra que habría de llevarlo por las vías de la más preciosa imagen poética.

Iniciaba un nuevo siglo y un vecino de Potosí leía las Escrituras con ojos ignacianos, las ponía en ejercicio espiritual, las llevaba al plano escritural y las imitaba o traducía en sendos sonetos, canciones y elegías. Es así como fueron escritas las *Sagradas poesías del Viejo y Nuevo Testamento*, publicadas en Sevilla en 1612. Extraño ha de sonar aún el nombre de Luis de Ribera y Colindres para el lector boliviano actual. Y es que aún se le debe el lugar fundacional que merece en la historiografía literaria boliviana y, sobre todo, la apropiación de su obra como boliviana y como *nuestra*. Si bien don Luis goza de poca popularidad en la actualidad, no fue así en su siglo, dado que su obra fue reeditada en 1626. Además, si tenemos en cuenta que en la época los libros se leían hasta su casi destrucción (por lo cual, el reducido número de ejemplares conservados de un libro es una señal del éxito que vivió en su época) es dato importante saber que de la primera edición del libro de don Luis en la actualidad se conservan tres ejemplares conocidos y de la segunda tan sólo uno¹.

Desconocemos aún la fecha de su nacimiento, por lo tanto, no es posible decir a qué edad llegó a las Indias Occidentales, ni qué etapa de la vida estaba cursando cuando emprendió la escritura de sus *Sagradas poesías del Viejo y Nuevo Testamento*. La vida de nuestro poeta, pues, está aún llena de nieblas que poco a poco se van disipando, «ya hemos visto que desde Méndez Bejarano ha tenido curso la noticia de que en 1589 viajó

¹ El propio Josep Barnadas juzga esta pieza como «rarísima reedición de esta obra cimera de la poesía barroca» (2008, p. 222).

a la Nueva España. ¿Es así? No lo sabemos (y no parece que se haya conservado su ‘pase a Indias’, si es que fue registrado)»².

Por la dedicatoria del libro y la presencia de documentos notariales de su puño y letra en el Archivo Histórico de la Casa Nacional de Moneda, sabemos que don Luis vivió en Potosí hasta 1621. Del barrido documental hecho en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Josep M. Barnadas deduce que don Luis se trasladó de Potosí a La Plata entre el 13 de marzo de 1621 y el 1 de enero de 1622, aunque al parecer «ya se encontraba en La Plata por lo menos desde abril de 1621»³. Y justamente en marzo de ese año, Ribera firma un documento notarial en Potosí, como «Juez de censos de la ciudad de La Plata y protetor de naturales en ella, residente en esta Villa Imperial de Potosí del Pirú»⁴ con Sancho Ochoa como notario, justamente con motivo de su traslado a La Plata.

De mano de Barnadas también sabemos que «los días del gran poeta barroco Luis de Ribera y Colindres, soltero y sin testamento, encontraron su fin en la ciudad de La Plata, capital de Charcas, en la madrugada del día 18 de agosto de 1623; y que ese mismo día fue enterrado en el templo del convento de San Agustín»⁵. Esta tumba claramente denota una posición social, pero en el caso de nuestro poeta denota también una situación poética y religiosa. Dada una obra poética de tamaño impronta espiritual (o una obra espiritual de tamaño impronta poética), donde el acercamiento a la divinidad, la meditación sobre la anterior vida de pecado y el paso del yo lírico a un estado de gracia celestial son lo primordial, cabe resaltar la hermosa figura con que culmina la vida del poeta: su cuerpo enterrado en santo suelo.

Tal como don Luis de Ribera y Colindres zarpara, *Vulgata* en mano, de ese puerto de «nuevos desengaños»⁶ de una vida nueva y plena de espirituales sentires poéticos, he de zarpar yo, *Sagradas poesías* en mano, del puerto de algunos enredados desengaños de la crítica literaria. Alicia de Colombí-Monguió manifiesta su sorpresa al constatar que la obra de don Luis de Ribera ha sido elogiada, por los pocos que han escrito sobre ella, a la par que olvidada por la crítica: «Bolivia no parece saber de ese tesoro que para mi consternado asombro fui vislumbrando cuando, casi a tientas, ahondaba en las ocultas venas de estos olvidados potosíes»⁷. Esta investigación parte, entonces, de una deuda con

² Barnadas, 2009, p. 61.

³ Barnadas, 2009, p. 61.

⁴ Casa Nacional de Moneda - Archivo Histórico, Escritos Notariales 54, f. 600A.

⁵ Barnadas, 2009, p. 63.

⁶ El soneto 1 del poemario empieza así: «Del ciego error de la pasada vida / salgo a puerto de nuevos desengaños, / seguí mi antojo y conocí mis daños, / enferma la razón, mas no perdida».

⁷ Colombí-Monguió, 2003, pp. 13-14.

uno de los ingenios del Siglo de Oro (como lo llama Menéndez y Pelayo), en busca de rescatar a un clásico olvidado. Con esto trato de llenar precisamente este hueco; ya en parte se ha dado un paso en este sentido con la primera edición moderna de la obra de don Luis, hecha en 2009 por Leonardo García Pabón⁸. Y en el ámbito del estudio de la literatura virreinal en Charcas nuestra crítica está ya dando significativos pasos, con los trabajos de Josep M. Barnadas, Andrés Eichmann, Tatiana Alvarado y Laura Paz, principalmente.

De la obra se ha hablado mucho, pero se ha dicho muy poco. Durante el siglo XX una serie de autores elogiaron la obra de don Luis, ninguno de los cuales, sin embargo, ofreció un trabajo crítico serio sobre su poesía. Fue obra de Alicia de Colombí-Monguió el rescate de esta obra con un magnífico y amplio estudio, en la segunda parte de su libro *Del Eje Antiguo a Nuestro Nuevo Polo. Una década de lírica virreinal (Charcas 1602 – 1612)*, donde la autora a la par de adscribir los rasgos del autor a los tópicos y tradiciones de su época, muestra la originalidad de su escritura dentro de su género y su tiempo.

La poesía religiosa se ofrece con un gran abanico de posibilidades creativas a los autores. Bruce Wardropper, en 1985, divide siete subcategorías dentro de la poesía religiosa, distribuidos según él «en una escala que corresponde a los siete grados de intensidad espiritual expresada por los poetas en sus poesías. En el primer subgénero demuestran un fervor mínimo, y en el séptimo, la máxima experiencia religiosa»⁹. La primera categoría que menciona el autor es la poesía catequizante, que supone una didáctica en la fe; la siguiente en la poesía ocasional, destinada a celebrar los distintos pasos del calendario litúrgico; la poesía circunstancial, dirigida al público que asiste a un acontecimiento religioso extraordinario, como la beatificación o canonización de un santo; la cuarta categoría es la poesía penitencial, donde se realiza un acto de contrición, generalmente seguido de una expresión de la esperanza del perdón divino; la poesía meditativa, que tiene por objetivo el ordenamiento y la reforma de la vida espiritual propias; la poesía devota, donde se ensalzan las grandezas del ser divino, no como contribución a un certamen público, dice Wardropper, sino con el fin personal de conseguir meditación, amparo, perdón y, en sí, la salvación; y la poesía de tipo místico, la cual o *es* mística (porque poetiza la unión del alma con Dios) o *propende* a la mística

⁸ Esa edición tiene el gran mérito de reunir trabajos nada menos que de J.M. Barnadas y de Colombí-Monguió. Pero lamentablemente la transmisión de textos es descuidada y abunda en errores: alteración de métrica y rima, omisión de versos, puntuación deficiente, poemas mal numerados.

⁹ Wardropper, 1958, p. 196.

(porque poetiza el anhelo del alma de unirse con Dios). El autor afirma la posibilidad de que algún subgénero de la poesía religiosa escape a su categorización. Entre otros, se le han escapado aquellos autores que centran su atención creadora en motivos y episodios bíblicos, desde sus lecturas de la traducción latina de San Jerónimo. Testimonio de esto son las *Vitae Christi* (vidas de Cristo poetizadas), las traducciones (tanto de los *Salmos* como del *Cantar de los cantares*), las introspecciones poéticas a través de pasajes bíblicos, las estampas del Antiguo Testamento, etc. Don Luis de Ribera figura en este grupo de autores (aunque algunos de sus poemas entran en las categorías que Wardropper llama meditativa, devota y de tipo místico), por este motivo, para la lectura de la obra riberiana, es necesario detenerse con detalle en la relación que se manifiesta entre Biblia y Poesía durante el Siglo de Oro en Iberoamérica.

Por otro lado, los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola ejercieron una gran influencia en la poetización de la Biblia. No es posible, como dice Antonio Carreño, en el caso de las *Rimas sacras* de Lope de Vega, encontrar paralelos exactos entre los textos del poeta y los del santo; sin embargo, como marca el mismo crítico, la impronta ignaciana en la poesía se deja ver, principalmente, en las «representaciones físicas de la divinidad» y también en la necesidad de la búsqueda de un lenguaje (cuestión que, para Barthes, es vital en San Ignacio: la semiofanía, más que la teofanía).

Introducidas las dos aristas necesarias para la lectura de Ribera (la poetización de episodios bíblicos y la influencia ignaciana en la elaboración poética), podemos entrar en las *Sagradas poesías*.

DE LOS LECTORES ANTE LAS *SAGRADAS POESÍAS*

El elogio se estableció como el primer acercamiento crítico a Ribera, en manos de Marcelino Menéndez y Pelayo, Bartolomé J. Gallardo, Sainz de Robles, Enrique Finot y Augusto de Guzmán. Este elogio, sin embargo, estuvo acompañado de silencio crítico, al no darse entre éstos ningún auténtico estudio sobre esta obra. Estos críticos repiten básicamente la misma letanía preciosista: que don Luis de Ribera habría pertenecido a la escuela sevillana y que es comparable a los ingenios poéticos del siglo XVI español; que es *castizo y elegante poeta*, que *sus versos tienen el sabor dulce y suave de León y la lozanía de Herrera* y que su poesía sería equiparable al oro macizo. Si bien entre ellos se dio sobre todo el elogio (bien elegante y metaforizado, por cierto) junto al error de relacionarlo con Herrera y los sevillanos quinientistas, estas menciones al poeta tienen un mérito grande: hacerlo visible entre nuestras letras hispanoamericanas. Muchos de estos

lectores, posiblemente todos, habrán leído parcialmente la obra de don Luis, puesto que no fue editada completa desde 1626 hasta 2009; durante esos años se conocían pocos sonetos riberianos (incluidos en antologías de poesía española o colonial), que son los citados y reproducidos por estos críticos. Es muy probable que la limitada lectura de esta primera veta se deba al, limitado también, acceso que tuvieron a la obra de nuestro poeta.

Esta veta de elogio culmina con el apartado que Adolfo Cáceres Romero dedica al poeta, en el Tomo II de su *Nueva Historia de la Literatura Boliviana*. El apartado inicia elogiando a Ribera como «el más grande poeta de la colonia de la Audiencia de Charcas», para luego llamarlo poeta místico e identificarlo con la Escuela Sevillana. Esta escuela literaria, según Cáceres, fundamenta racionalmente el verso (al penetrar, mediante él, en un conocimiento más profundo), tendiendo a la grandilocuencia, la ampulosidad y al neologismo. Identifica a Ribera con dicha escuela por su estructura equilibrada, sus atisbos pictóricos y su uso del hipérbaton (herencia culterana). El estudio de Adolfo Cáceres Romero fue, durante una década, el más extenso escrito sobre Ribera, lo que resulta más lamentable si se añade que es un estudio poco cuidadoso y bastante mal argumentado. Cáceres Romero sigue al pie de la letra la apresurada y dudosa afirmación de J. Gallardo, según la cual, Ribera es heredero de las formas poéticas de Fernando de Herrera y que, por tanto, sus versos sabrían más al manierismo del siglo XVI que al barroco del XVII. Es así que entre estos lectores, se dio la descabellada afirmación de que don Luis fue un «poeta místico del siglo XVI»¹⁰.

Una segunda lectura crítica de Ribera fue inaugurada por Teresa Gisbert, quien, en su *Esquema de la Literatura virreinal en Bolivia*, menciona la importancia de la obra de nuestro autor y, si bien no lo estudia a fondo, es la primera en afirmarlo como poeta barroco y lo hace antes del estudio de Cáceres Romero (el cual, cita a Gisbert y trata infructuosamente de darle la contra). En la misma línea, surge Alicia de Colombí-Monguió, quien hace de la segunda parte de su libro *Del Eje Antiguo a Nuestro Nuevo Polo: Una década de lírica virreinal (Charcas, 1602 – 1612)* (2003) un extenso, magnífico e inaugural estudio sobre la poesía de don Luis de Ribera. La autora habla de la obra de Ribera como de poesía barroca, muy sensorial y, sobre todo, visual. Colombí llama la atención sobre el silencio crítico en relación a la poesía de don Luis: desde el silencio despreciativo con que España recibe su obra en el momento de su publicación hasta la poca atención de la crítica moderna a su obra (a pesar de tanto elogio).

¹⁰ Guzmán, 1956, p. 18.

Colombí muestra la filiación de la obra de Ribera con una serie de tradiciones. Primeramente, lo lee desde los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, muy presentes en la lírica religiosa del barroco, donde habrían influido sobre todo gracias a la *compositio loci*, aquella parte de la meditación que busca reconstruir sensorialmente en la imaginación el lugar bíblico donde suceden los hechos, con la invitación a experimentar y recrear con los cinco sentidos corporales los episodios bíblicos que se meditan. En este afán, la autora vincula a don Luis con Lope de Vega, en cuya obra religiosa se registra también una fuerte impronta ignaciana. Colombí indica, además, que Ribera se inscribe en la tradición tipológica, donde acontecimientos, objetos y personas del Viejo Testamento se leen como prefiguraciones del Nuevo, y de ahí provendría este singular afán por poetizar en extenso episodios veterotestamentarios. Por otro lado, señala que en su poesía está presente la medieval interpretación mariana de la Esposa del *Cantar de los Cantares*, en una poesía dedicada a la Virgen María que, para la autora, es siempre cristocéntrica. En el afán de don Luis por poetizar los amores de Jacob y Raquel, la autora registra la influencia de la literatura pastoril. Colombí señala también la filiación humanista del corpus riberiano, con la impronta de Desiderio Erasmo, quien proclama al matrimonio como un camino a la perfección, equiparable a la vida monacal.

En sus ensayos, la autora hace un registro de aspectos peculiares de la poesía riberiana dentro de su tiempo y de su género. Al hermanarlo con Lope de Vega (con quien nuestro autor claramente compartía época y tendencias) ella aventura la tesis de una puntual influencia de Ribera en las *Rimas sacras* del Fénix, poemario considerado como «texto canónico, fundacional; el mejor exponente del sentir espiritual del hombre del Barroco»¹¹, lo cual demarca de entrada la importancia de nuestro poeta en el contexto literario mundial y hace más injustificable su olvido en nuestras letras. Por otro lado, Colombí marca el gesto profano final del libro de Ribera: el canto a sí mismo como punto final, en lugar del canto a Dios. También llama ella la atención sobre la poco corriente poetización extensa del *Génesis*, que culmina en un feminismo igualmente poco común en su época, al mostrar la mujer en igual dignidad que el varón. Dedicó la autora un ensayo a tratar la figura del poeta hablando de su propia obra (a propósito del comentario que don Luis escribe sobre su canción «De Cristo puesto en el sepulcro»), donde al explicar la supuesta «oscuridad» de sus propios versos, Ribera pondría de manifiesto la excelencia de su poema, en otro gesto igualmente gallardo. Colombí dedica también un ensayo a los

¹¹ Carreño, 2010, p. 49.

sonetos donde aparece una lujuria lasciva y condenable: según ella, lo sexual de los poemas no está explícito en el texto bíblico en el que se basan, y es, más bien, una añadidura del ingenio de Ribera bajo la influencia de Ovidio; en los poemas lo erótico terminaría siendo siempre un aspecto castigable por la Divinidad.

Para la primera edición moderna de la obra de Ribera, Colombí preparó un «Estudio Preliminar». La primera sección de dicho texto es una comparación de las *Sagradas Poesías*, de Luis de Ribera, con la *Segunda parte del Parnaso Antártico, de divinos poemas*, de Diego Mexía de Fernangil; la segunda sección es un resumen de su anterior estudio sobre Ribera. En la primera parte, la autora argumenta que la poesía de Mexía es mucho más narrativa, mientras que la de Ribera es sensorial y sensualmente simbólica. Afirma la superioridad de Ribera sobre Mexía en cuanto a la composición de sonetos y, a la inversa, la de Mexía en otras formas poéticas.

El estudio de Leonardo García Pabón, «Un poeta religioso en el Nuevo Mundo: Luis de Ribera y sus *Sagradas Poesías*» (2009), sigue la línea de Colombí al afirmar que Ribera es un poeta barroco. García Pabón sostiene que la poesía de Ribera se funda en una serie de tensiones: a) la existente entre el apego total al dogma cristiano y la libertad escritural del barroco; b) la que divide al poeta entre Potosí y Sevilla; c) la que resulta de escribir en una ciudad alejada de la metrópoli, pero con fuerte atracción por la vida cortesana. El crítico alaba los sonetos eróticos del poemario, en especial el 102, «De Betsabé bañándose, cuando se enamoró della David», donde lo erótico no estaría en el tema de un cuerpo desnudo, sino en la construcción verbal. En dicho poema abundarían palabras referidas a la transparencia: bañarse, licor, blanco, marfil, cristal, nieve, blancura, etc.; con ellas se cubre otra palabra: el cuerpo desnudo de Betsabé. Aparecería la mirada del Rey David, como luz/calor solar, ante la cual dichas palabras se derriten o desaparecen, tal como Betsabé también se derrite ante el amor.

En mi artículo «Luis de Ribera: la intercesión mariana por la poesía», estudio la canción «De los nombres simbólicos de María Virgen, nuestra Señora», donde el poeta recorre diversos nombres dados a María, con la intención de cantar sus perfecciones, para cantar a la vez la excelencia de sus versos. En ese trabajo he pretendido hacer hincapié en tres elementos de esta canción. En primer lugar, la medieval interpretación mariana de la Sulamita del *Cantar de los cantares*, donde a nuestro autor le es poéticamente necesaria la sensualidad de la amada de los *Cantares* para representar a María. Y la razón de esta necesidad se daría en la influencia de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola (segundo elemento de mi artículo), texto que al hacer hincapié en los sentidos

imaginativos, induce a la vez a don Luis hacia esta cualidad. Por último, parece proponer la figura de María como intercesora de la poesía, a la vez que como intercesora a favor de los hombres. La voz poética pediría que la obra de Ribera esté junto a María en lo más alto del Empíreo. Es así que en los últimos versos de esta canción iniciaría el gesto profano registrado por Colombí en las últimas páginas del libro: el canto a sí mismo, en lugar del canto a Dios.

Ahora bien, en una tercera veta crítica de la obra riberiana, Beatriz Barrera, en su estudio «Luis de Ribera, un cisne bético en Potosí», afirma nuevamente lo barroco de don Luis. Sin embargo, según ella, esto no excluye ciertas filiaciones del poeta con el manierismo. Desde Herrera, la imagen del río es metonimia de la patria, de la religión, de la amada y de la cultura del poeta. Es así que el Betis aparece como figura para los poetas andaluces habitantes de las Indias. En los poemas se usa el Betis como indicio de prestigio. Dice la autora que Ribera busca la identificación con el Betis. Coinciden temporalmente las prácticas icónicas de la religiosidad y el auge de la emblemática, ambas cosas que influirían en la obra de Ribera. Dice la autora que la tapa de la primera edición del libro refleja muy bien la personalidad de Ribera: la imagen del cisne con el blasón, los lemas (tomados de textos latinos), la imagen de Melpómene y del laurel. Elementos todos que representarían las mayores obsesiones de Ribera. El río Betis, el cisne, Melpómene, las musas: Barrera, en suma, hace hincapié en la insistencia de don Luis en las imágenes poéticas.

DEL TESISTA ANTE EL LENGUAJE DE DON LUIS

Dada la lejanía de las *Sagradas poesías* para el lector actual, se hace necesario un estudio que contextualice la obra y sirva para introducirlo en ella. Si bien la lectura aquí propuesta es, en su mayor parte, descriptiva y filológica, eso no impide que en otros momentos se haga interpretativa. Es así que en este estudio se trabaja la idea de un perfecto equilibrio entre las formas poéticas del poemario y los temas tratados en él.

En un primer capítulo realizo una descripción general del lenguaje poético en la obra de Ribera. Inicio con un análisis de la estructura del poemario, los temas que trata, las partes en que se divide y cómo se enlazan las unas con las otras, justamente para mostrar cómo en esta obra se tiene una noción del poemario como un todo compacto y no así como una colección de poemas. Paso entonces a describir la métrica de los poemas, desde las tradiciones poéticas a las que don Luis se adscribe por el mismo hecho de elegir determinados metros para cada pieza. Y finalizo el capítulo con un comentario sobre el

ritmo y la rima, demostrando cómo este soporte poético acompaña los temas tratados y sirve justamente para representar dichos temas con la precisión requerida para el asunto.

En el segundo capítulo hago un recorrido por las siete traducciones presentes en el poemario. La unidad temática de los poemas traducidos resulta ser el triunfo de Dios en la salvación humana y el consiguiente acceso del hombre al estado de gracia. Las traducciones de textos del Viejo Testamento resultan escogidas porque tales pasajes prefiguran la salvación que ha de realizarse en la pasión de Cristo. Por su parte, las de textos novotestamentarios atestiguan en vivo la salvación que se está llevando a cabo. Las traducciones, además, tienen en común el hecho de ser poemas donde el yo lírico se dirige a la divinidad en tanto tú poético: Ribera escoge, para traducir, los poemas bíblicos que tienen esa característica en común; y añade el «tú» desde su ingenio traductor en los poemas que no lo llevan de forma explícita. Es así que la traducción se concibe en el poemario en términos de coloquio ignaciano, donde el ejercitante se dirige a la divinidad como a un «tú» muy cercano. Finalizo el capítulo con un comentario sobre la traducción del Salmo 64, *Verba mea auribus percipe, Domine*.

El tercer y último capítulo contempla la poesía de don Luis de Ribera como una modulación del lenguaje ignaciano. Los *Ejercicios espirituales* se proponen como modelo poético para la obra de Ribera, al punto de que el poemario sigue estructuralmente el libro de San Ignacio de Loyola. El acto poético de don Luis resulta ser, ante todo, un acto espiritual en el sentido jesuita del término: contempla a la divinidad mediante representaciones físicas, coloquios y meditaciones.

Al finalizar el estudio añado en un anexo un avance de la edición crítica de las *Sagradas poesías*, tan necesaria para la tradición literaria boliviana.

CAPÍTULO UNO

DEL LENGUAJE VERSIFICADO

DE LA ESTRUCTURA DEL POEMARIO

Si el poema es aquel texto en el que el lenguaje, en pos de las intenciones del poeta, alcanza una nueva dimensión formal y se realiza potenciando sus valores expresivos por medio de un ritmo pleno¹², es porque el poeta se enfrenta al lenguaje como materia prima para su decir y crear. Es porque el poeta ha decidido dividir su lenguaje en versos de una determinada medida y que suenan al oído de cierta forma. Es porque el poeta se ha sentado a escribir. Cabe al crítico, pues, preguntarse cómo don Luis de Ribera y Colindres se enfrenta a aquel lenguaje con que todo poeta trata sus asuntos (divinos, en este caso) en virtud de su escritura.

Poemario de rica diversidad métrica, las *Sagradas poesías* se estructuran a través de ciento siete sonetos (más uno, sin numerar, de dedicatoria a su hermana Constanza María de Ribera). De estos, cincuenta y dos sonetos están dedicados a una *Vita Christi* (vida de Jesucristo poetizada), treinta y uno a poetizar estampas del Viejo Testamento y veinticinco son introspecciones y/o contemplaciones sobre pasajes bíblicos, misterios y dogmas de la Iglesia. Entre los sonetos se intercalan seis elegías, seis canciones, siete traducciones y una silva; el poemario desemboca en un texto en prosa donde don Luis explica uno de sus poemas (la Canción quinta).

De inicio, cabe recordar cómo Alicia Colombí–Monguió inicia su magnífico estudio sobre la obra de don Luis con un lamento por la postergación de las *SP* en la consideración de la crítica:

Peregrina suerte la de Luis de Ribera: elogiada su obra por cuantos de él han escrito a la par que olvidada, salvo por unos poquísimos sonetos, cuando sus *Sagradas poesías*, publicadas en Sevilla en 1612, cuentan más de cien poemas. En su siglo debieron tener mejor acogida que en el nuestro, pues fueron reeditadas en Madrid en 1626. No conozco mejor ejemplo de esta paradoja de altísima alabanza y postergación textual que el de Don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien en su *Antología de poetas hispanoamericanos*, III,

¹² Parafraseo a Quilis, 2004, p. 15.

considera que «quien verdaderamente enriqueció aquel cerro con venas de poesía más preciosa que la plata de sus entrañas, fue el sevillano Luis de Ribera, uno de los más excelentes y olvidados ingenios de nuestro siglo de oro». Y sin embargo, de este poeta, a su juicio más valioso que todos los tesoros de Potosí, Don Marcelino no incluye en su antología un solo verso¹³.

Con alabanza sin reservas de su obra, pero con poco cuidado y esmero crítico se ha leído a don Luis durante gran parte del siglo XX. Deuda que Alicia Colombí ha empezado a saldar con su estudio, a pesar de que aún podemos llenar estantes enteros con aquellas páginas que quedan por escribir en torno a la obra de Ribera y Colindres. Tristemente, la postergación textual de los poemas lamentada por Colombí parece continuar con la misma crudeza en nuestro siglo.

El autor numera independientemente cada grupo de poemas. Esto ha acarreado un problema serio en la única edición moderna existente hasta la fecha de las *Sagradas poesías*¹⁴. En ella, la única silva (que, junto con el soneto de dedicatoria, no viene numerada en la edición príncipe) aparece erróneamente contada entre el grupo de sonetos, como si fuese el soneto 64 (que en realidad es el que lleva por título «De la preciosa sangre de Cristo sacramentado», y aparece numerado por García Pabón como soneto 65). Esto tiene la consecuencia de que los sonetos 64 a 107 estén mal numerados y que en el poemario aparezcan presuntamente 108 sonetos, en lugar de 107 (sin contar el de dedicatoria). Si antes se conocían pocos sonetos, hoy se tiene acceso a ellos pero en una edición deficiente, al punto de que a la Canción 6 «De los nombres simbólicos de María Virgen, Nuestra Señora», le faltan nada menos que 27 versos, no quitados del inicio ni el final, sino arrancados de un tajo en medio del poema. Otra gran deuda con nuestro poeta es, entonces, una edición crítica que responda a la complejidad y magnitud de su obra. A pesar de la dura crítica que se ha hecho ya al poco cuidado con que los primeros lectores críticos de don Luis se han acercado a las *SP*, parece que nuestro poeta indiano sigue adoleciendo de esa *peregrina suerte* con relación al porvenir de su obra.

Si se busca una razón para estas falencias editoriales, tal vez la respuesta sea un descuido crítico ante la métrica del poemario. Una de las interrogantes de todo lector a la hora de acercarse a las *Sagradas poesías* se dirige precisamente a la métrica: ¿por qué don Luis intercala sonetos, traducciones, elegías y canciones? Las distintas formas

¹³ Colombí-Monguió, 2003, p. 165.

¹⁴ Editada por Leonardo García Pabón, La Paz, Plural editores, 2009.

estróficas y métricas usadas parecen, pues, consolidar en el poemario una estructura tanto formal como de sentido: un lenguaje versificado que acompaña el tema del poemario, poniendo al mismo nivel la forma y el contenido. Es así que las *SP* parecen estructurarse temática y formalmente en un preludio, seis partes y un apéndice, que expongo a continuación:

Preludio	Sonetos 1 – 3
Parte I	Sonetos 4 – 10 Traducción del himno « <i>Te Deum laudamus</i> » Sonetos 11 – 18 Elegía 1. De la santidad y gozo de la gloria, y contrarios errores mundanos Sonetos 19 – 22 Canción 1. De la soberana luz, de quien se derivan las otras lumbres
Parte II	Sonetos 23 – 28 Traducción del cántico de David, 2 <i>Regnum</i> , 22: « <i>Dominus petra mea</i> » Sonetos 29 – 32 Elegía 2: De la virtud heroica y de sus partes Sonetos 33 – 38 Canción 2. De la encarnación del Verbo, Dios Hijo
Parte III	Sonetos 39 – 43 Traducción del Salmo 64: « <i>Te decet hymnus, Deus, in Sion</i> » Sonetos 44 – 52 Elegía 3. De la iglesia militante y triunfante Sonetos 53 – 58 Canción 3. De la matanza hecha por Herodes, en los Santos Inocentes
Parte IV	Sonetos 59 – 63 Silva: Contemplación sobre el verso del Salmo 125: « <i>Euntes ibant [...]</i> » Soneto 64 Traducción del cántico de la Virgen: « <i>Magnificat anima mea dominum</i> » Sonetos 65 – 66 Traducción del cántico de Simeón: « <i>Nunc dimittis servum tuum domine</i> » Sonetos 67 – 70 Elegía 4. De las jerarquías y coros, nombres y oficios de los ángeles [...] Sonetos 71 – 73 Canción 4. Del convite que hace Cristo de su santísimo cuerpo [...]

Parte V	Sonetos 74 – 77 Traducción del Salmo 5: « <i>Verba mea auribus percipe Domine</i> » Sonetos 78 – 83 Elegía 5. De la pasión de Cristo Sonetos 84 – 89 Canción 5. De Cristo puesto en el sepulcro
Parte VI	Sonetos 90 – 97 Traducción del Salmo 20: « <i>Domine in virtute tua, laetibitur rex</i> » Sonetos 98 – 101 Elegía 6. De la entrada y triunfo de Cristo en el cielo [...] Sonetos 102 – 105 Canción 6. De los nombres simbólicos de María Virgen, nuestra señora Sonetos 106 – 107
Apéndice	Comentario prosaico sobre la Canción 5

Exceptuando la parte IV, entre los grupos de sonetos se intercalan, en orden, una traducción, una elegía y una canción, siendo ésta la que cierra cada ciclo en el poemario. Cabe ver pues cómo las peculiaridades de cada parte estructuran la totalidad temática del poemario y cómo cada parte intercala las distintas formas poéticas elegidas por Ribera¹⁵. García Pabón afirma que las «[t]raducciones, elegías y canciones se estructuran temática y formalmente»¹⁶, de modo que la unidad temática de las traducciones es de alabanzas y reafirmaciones de la fe en Dios y su unidad formal la silva. Por su parte, las elegías escritas en tercetos encadenados se unen temáticamente, dice García Pabón, en «la intención teológica de exaltar el poder y la verdad de la iglesia católica»¹⁷; y las canciones buscan desarrollar conceptos del dogma católico. A lo dicho por García Pabón, añadiría que las formas poéticas extensas, además de unificarse temática y formalmente, se articulan unas con otras y, sobre todo, con los sonetos que son el grueso centro del corpus textual. Veamos pues, la organización de la obra:

Preludio: Este grupo se compone de tres poemas que, en un exordio personal, tematizan el paso de una vida anterior de pecado («Del ciego error de la pasada vida /

¹⁵ Al respecto señala García Pabón: «Este ordenamiento sugiere una especie de historias intercaladas tan corriente en la narrativa del siglo XVII, con el objetivo de no cansar al lector ofreciéndole variedad de temas» (2009, p. 33).

¹⁶ García Pabón, 2009, p. 34.

¹⁷ García Pabón, 2009, p. 34.

salgo a puerto de nuevos desengaños»¹⁸) a una nueva vida de virtud («Tiempo es ya de tentar nueva ventura / y alzarse a vuelo del terreno peso»¹⁹). El tema de este preludio es, pues, la manifestación de la propia conversión (conversión necesaria para la escritura de poesía religiosa).

De la parte I. Este primer momento inicia con una representación de la Iglesia celestial, en un elogio de los espíritus angélicos como primeras y perfectas creaturas de Dios, y de la Iglesia humana, en la poetización de la creación de Eva en tanto tipo o prefiguración simbólica de la Iglesia. Se pasa entonces a la situación del hombre en la historia con la expulsión de los primeros padres del paraíso terrenal y el asesinato de Abel en manos de su hermano Caín. Luego están tres contemplaciones sobre el pecado, la muerte y el Salmo 41, donde el alma humana pecadora busca deseosa a Dios, como un ciervo sediento busca las aguas. La traducción del himno *Te Deum laudamus* estructura la idea del triunfo de Cristo en la salvación humana: «Tú, vencida la muerte a su despecho, / al fiel el Cielo abriste. / Tú, a la diestra de Dios, glorioso asiento / de luz al Padre heredas»²⁰. Del pecado que aleja al hombre de Dios, se ha pasado al triunfo ante el pecado: la intención de poetizar la redención humana abre, así, el poemario.

Para la teología católica, la encarnación de Dios es el punto clave en la historia de la salvación humana y es por eso que (una vez dada la idea de que el hombre puede reconciliarse con Dios), en el soneto 11 «De José sospechoso de la preñez de su esposa», inicia la *Vita Christi*²¹ con relatos que bien podríamos denominar primera parte del Evangelio de la infancia de Jesús, hasta la elegía 1 que poetiza el deseo del alma humana de acceder a la santidad y gloria, y dejar atrás la vida de pecado —situación que sólo es posible con el nacimiento de Cristo—. De ahí pasamos a las imágenes del diluvio, purificación enviada por Dios para apagar el fuego del pecado, y la posterior oración agradecida de Noé hacia Dios. Y es así que la primera parte culmina con una canción

¹⁸ Soneto 1, p. 2, vv. 1-2.

¹⁹ Soneto 3, p. 4, vv. 1-2.

²⁰ Traducción del himno «*Te Deum laudamus*», p. 14, vv. 31-34.

²¹ A la crítica literaria boliviana le queda pendiente un trabajo comparativo de las *Sagradas poesías* con la *Segunda parte del Parnaso Antártico*, de Diego Mexía de Fernangil, poemario que se abre, cabe decir, con una extensa *Vita Christi* poetizada en 200 sonetos. Alicia Colombí sugiere ya esta comparación y la realiza ella misma, pero no en extenso, tan solo en un par de sonetos. Al respecto dice la investigadora: «Ambos habían nacido en Sevilla pasada la primera mitad del siglo XVI, y habían llegado a América en la década de los 80; aunque no coincidieron en sus respectivas estadías los dos habían visitado Nueva España, para finalmente asentarse en el Virreinato del Perú, donde, hacia 1610, se habían establecido en Potosí. Eran varones cultos y hasta eruditos, amantes de los clásicos, y devotísimos cristianos. Será inconcebible que Luis de Ribera y Diego Mexía de Fernangil no se hubiesen conocido. [...] No creo que estas *Vitae Christi* se hayan escrito en el mismo lugar y casi contemporáneamente por casualidad» (Colombí-Monguió, 2009, pp. 67-68).

sobre la luz soberana de Dios, esa luz que se encarna, muere y resucita para salvar al hombre. El tema de esta parte sería, entonces, la posibilidad que tiene el hombre de reconciliarse con Dios, gracias a la encarnación de Cristo.

De la parte II. El siguiente grupo de sonetos conforma una segunda parte del Evangelio de la infancia de Jesús, narrada en los evangelios de *Mateo* y *Lucas* (desde la llegada de los magos hasta la disputa con los sabios del templo). Estas imágenes se ponen en diálogo con el cántico de David «*Dominus petra mea*», en traducción de don Luis, donde Dios aparece como un «doblado muro, / de piedra no rompida»²² que salva la vida del hombre, poniendo así en boca de David un anuncio veterotestamentario de lo que en los sonetos está sucediendo: la salvación humana.

Entre contemplaciones sobre el amor divino y la vida monacal (ambas muestras de cómo es el hombre cercano a la divinidad), aparece la imagen del arcoíris como reconciliación del hombre con Dios, luego del diluvio, y también como figura de Cristo que ha de llegar para forjar la reconciliación definitiva. Y también la escena donde Noé, quien luego de beber vino queda desnudo y es cubierto por sus hijos (Sen y Jafet), mientras Can observa su desnudez, mirada en la cual reside el pecado en el soneto de Ribera. Esto culmina con una elegía sobre la heroicidad de las virtudes, como culminación de la unión con la divinidad en que consiste la santidad para el hombre. Después de ambos evangelios de la infancia parecen alternarse, temáticamente, el pecado en relación a la historia de Noé y la redención.

En la tradición, Jesús tiene 30 años al bautizarse²³ y muere a los 33; no parece casual que el soneto 33 de las *SP* inicie la parte de la *Vita Christi* que trata la vida pública de Jesús, su predicación y sus milagros, con la imagen del bautizo de Cristo en el río Jordán. Estos primeros pasos de Jesús (bautizo, tentación en el desierto, primer milagro) se cierran con una canción sobre el misterio de la encarnación de Dios, que funciona como comentario teológico de lo que en los sonetos hemos presenciado: Dios hecho hombre iniciando su ministerio público. El tema de esta parte sería, pues, el inicio de la redención humana con la encarnación de Cristo, anunciado y prefigurado en el Antiguo Testamento.

De la parte III. En los sonetos se continúa la poetización del *Génesis*²⁴, desde las estampas de Babel y Sodoma (imágenes del castigo de Dios ante el pecado), y de

²² Traducción del cántico de David: «*Dominus petra mea*», pp. 45-50.

²³ «Tenía Jesús, al comenzar, unos treinta años» (*Lucas* 3, 23).

²⁴ Al respecto remito al capítulo «Sonetos escriturarios de Luis de Ribera: el libro del *Génesis*», en Colombí-Monguió, 2003, pp. 185-203.

Abraham a punto de sacrificar a su hijo (imagen de un Dios compasivo), y se inicia el grupo de contemplaciones sobre el *Cantar de los cantares*²⁵. El salmo 64, en traducción de don Luis, trata de las razones para cantar a la divinidad: su cualidad de deshacer males y llenar de bienes el mundo. De ahí se pasa nuevamente a la *Vita Christi* en los sonetos, desde los discursos, conversiones y milagros que realiza Jesús, para llegar a la elegía 3, sobre los triunfos de la Iglesia militante, que habrían iniciado en las acciones de Cristo encarnado. Continúan luego los poemas del *Génesis* que llegan al nacimiento de Esaú y Jacob, y la muerte de Isaac. La parte culmina con un soneto sobre las miserias de la vida y la canción 3, donde se poetiza la matanza de los santos inocentes, realizada por Herodes en busca de Jesús. El tema de esta parte es, entonces, Cristo encarnado como la única salvación posible para el hombre, ante el horror y fatalidad de la muerte y las miserias de la vida humana. Se presenta así, nuevamente, el contraste entre la capacidad humana de arruinar la historia y la capacidad de Dios de arreglarla.

De la parte IV. A partir de los sonetos de esta parte, ingresamos a la poetización de los últimos días de Cristo, con énfasis en la institución de la Eucaristía. Entre estos sonetos está una pequeña silva de 16 versos, que es una contemplación sobre el salmo 125, versículo 6. Don Luis contempla, en torno a este verso, la presencia de Dios en la tierra a través de la Eucaristía, una de las formas (la sensible) en que Cristo, para el catolicismo, se ha quedado en la tierra una vez que ha ascendido a los Cielos. En esta parte se traducen el *Magnificat* de la Virgen María y el *Nunc dimittis* de Simeón: el contexto bíblico de ambos cantos es el nacimiento de Jesús: María siente alegría y asombro por ver operar la salvación a través de ella, y Simeón por haberlo visto antes de morir. La salvación que estamos a punto de presenciar está latente en estas traducciones.

Luego, en sonetos, se poetiza bucólicamente los amores de Jacob y Raquel, como prefiguración del amor de Cristo por su Iglesia. Y en la elegía cuarta, los coros celestiales de ángeles, a los cuales verá el hombre una vez que sea salvado. La canción 4 trata del convite sacramental que hace Cristo en la eucaristía. Es así que el tema de esta parte resulta ser la Eucaristía, como auxilio para la redención del hombre.

De la parte V. El soneto 74 abre este sector con una contemplación sobre las persecuciones a los justos que Dios permite para acrisolar las virtudes de ellos. De ahí pasamos a la imagen de Jacob llorando la muerte de su hijo, en un soneto que parece estar en este sector como preludio a la muerte de Cristo. El salmo 5, traducido por don Luis,

²⁵ Al respecto remito al capítulo «Luis de Ribera y el *Cantar de los cantares*», en Colombí-Monguió, 2003, pp. 253-279.

aparece como comentario sobre la oración, con la que el hombre puede llegar a los oídos de Dios.

Después de la traducción, volvemos a la *Vita Christi*, donde empezamos a asistir a los últimos momentos de vida de Jesús: el lavatorio de los pies de sus discípulos, las últimas enseñanzas a ellos, la oración en el huerto, la crucifixión. La elegía 5, el poema más largo y complejo de las *SP*, poetiza la pasión de Cristo, hasta el momento de su muerte, no solo con imágenes poéticas de lo que sucede en el mundo humano, sino también de cómo reaccionan los demonios en el infierno y Dios Padre en el Cielo. De aquí pasamos a sonetos que tratan del horror de la muerte, en elaboración de palabras de Job; y de cómo José (hijo de Jacob) huye del pecado y sale triunfante. La canción 5 cierra la parte poetizando la imagen de Cristo puesto en el sepulcro, donde Jesús, si bien está muerto, aparece con la vida latente, como un sol que va a renacer²⁶. Es así que el tema de esta parte es la pasión y muerte de Cristo, como un hecho a la vez terrible y glorioso, que contiene una clara y latente esperanza de resurrección y redención para el hombre.

De la parte VI. El soneto 90 «Del glorioso punto en que Cristo resucitó» abre un pequeño grupo de poemas donde se glorifica a Jesús resucitado y se poetizan sus hechos. La traducción del salmo 20, que aparece a continuación, es un texto de triunfo, donde se muestra cómo Dios vence a sus enemigos, que también lo son del hombre, y ensalza en poder y gloria a un rey hombre. Los sonetos siguientes poetizan los últimos días de Jacob, cerrando así el ciclo del *Génesis*. La última elegía poetiza la ascensión de Cristo y su entrada triunfante en los cielos, como un reverso de la anterior elegía, sobre la pasión y muerte, y como marca del triunfo final y la salvación.

Los últimos sonetos bíblicos (103 – 106) poetizan un erotismo que había aparecido ya previamente en la obra, pero profundizando su dimensión de pecado y profanación del cuerpo²⁷. La canción última, dedicada a los nombres simbólicos de la Virgen María, hace un recorrido por los nombres dados a la Virgen y culmina con una petición de que ella reciba los versos del poeta en el paraíso y, a través de ellos, al propio poeta²⁸. No es

²⁶ En la teología católica, el término *unión hipostática* se usa para referirse a la unión de la naturaleza divina y la naturaleza humana en la persona del Verbo (Jesucristo): «Se quiere decir con esto que la unión tiene lugar no en las naturalezas (las dos naturalezas no se mezclan), sino en un elemento distinto de ellas: en la persona. Hay unión de las naturalezas, porque ambas pertenecen a la misma Persona. Se trata de la unión más íntima que puede darse entre lo divino y lo humano: el Verbo toma sobre sí la carne con una unión tan estrecha que los *acta et passa* Christi son en realidad hechos y pasiones del Verbo» (Ocáriz et al., 2004, p. 214).

²⁷ Al respecto remito al capítulo «De incesto y adulterio *Todo infernal lujuria lo profana*», en Colombí-Monguió, 2003, pp. 204-225.

²⁸ Para Alicia Colombí-Monguió, el plan primigenio de don Luis para cerrar su obra habría sido el siguiente: «originariamente el libro se cerraba con una larga canción “De los nombres simbólicos de María Virgen,

casual, pues, que los poemas aparezcan en este orden: luego de los sonetos de lubricidad pecaminosa, se ensalza a la Virgen, ejemplo máximo de castidad. Los poemas de Ribera no se quedan en el pecado, sino que llegan siempre al perdón y la redención. En los poemas eróticos, si bien no hay un perdón poetizado, la imagen de María sirve como la de aquella que ha vencido dicho pecado y lo compensa con su santidad.

De esta canción, donde la poesía religiosa da acceso al hombre al paraíso, se desprenden luego los dos sonetos finales: uno en loor de san Luis y uno en loor de las propias *Sagradas poesías*. De modo que «el privilegiado puesto final vino a ocuparlo un poema profundamente profano: un canto a sí mismo»²⁹. Es así que el tema de esta parte termina siendo la redención humana, a través de la resurrección de Cristo, por parte de Dios, y de la escritura poética, por parte del hombre.

DE LA MÉTRICA

Cabe revisar la unidad temática y formal de cada tipo de pieza poética sugerida por García Pabón. Las traducciones se estructuran, en todos los casos, en estrofas de dos versos (pareados): un endecasílabo y un heptasílabo, ampliando siempre el texto bíblico del que provienen (hablaré de las traducciones con más detalle en el capítulo siguiente).

De las elegías, dice García que «siguen formalmente la tradicional versificación de tercetos endecasílabos. Su unidad temática se basa en la intención teológica de exaltar el poder y la verdad de la iglesia católica. Aquí aparecen varios símbolos y conceptos del dogma católico explicados poéticamente»³⁰. A esto añadiría yo que la intención teológica mencionada por el crítico se desprende de lo narrado en los sonetos. El terceto encadenado termina siendo, además de la forma tradicional, la forma ideal para poemas de largo aliento sobre temas teológicos, entre otros. La primera elegía, al tratar el deseo humano de acceso a la gracia, expande y profundiza la idea de reconciliación del hombre pecador con Dios, tratada en los sonetos que la rodean. La segunda, que explica la heroicidad de la virtud, precede precisamente los primeros pasos del ministerio público de Cristo, como máxima muestra de la virtud heroica. La tercera, sobre los triunfos de la Iglesia, está en medio de los sonetos que tratan de triunfos de Cristo en la tierra: milagros, conversiones,

nuestra Señora”. Tenía sobrada razón para así hacerlo. No podría menos que conocer el insigne ejemplo de Petrarca que termina su *Canzoniere* de amor profano con su famosísima y tantas veces imitada canción a la “*Vergine bella*”» (2003, p. 182). La investigadora afirma que don Luis habría añadido los últimos dos sonetos (uno en loor de san Luis, evocando su propio nombre y otro en loor de su propia obra), ante el silencio con que se recibiera su obra en España.

²⁹ Colombí-Monguió, 2003, p. 183.

³⁰ García Pabón, 2009, p. 34.

etc. La elegía cuarta, que trata de los coros angélicos, está entre sonetos que tratan de la institución de la eucaristía y de los momentos previos a la pasión, como un anuncio del Paraíso celestial al que se va a acceder gracias al hecho heroico que está por acontecer y como muestra de que los hechos salvíficos despiertan el asombro de los ángeles.

La quinta elegía, que trata de la pasión y muerte de Cristo, es el poema más largo de las *SP* y uno de los de mayor complejidad. Al respecto, cabe hacer un apunte sobre la elegía. El género, para Yolanda Novo, entre 1606 y 1635, habría tratado desde temas mortuorios hasta temas amorosos, en los que habría jugado un papel crucial la influencia gongorina. Pero además, dice la autora que «otro sendero alternativo y paralelo a éste será más audaz, y sintomáticamente lo trazó lo elegíaco al acogerse a la meditación sobre la muerte»³¹. En esta línea traza la autora dos tendencias: una apegada al elogio y al encomio del difunto y otra que se daría «al socaire de la pérdida de un ser cercano —extratextual o fingido— que repercute en los afectos del sujeto poético»³². La elegía quinta de Ribera estaría cercana a esta última tendencia, ya que en ella se poetiza la muerte de Cristo, a través de los sentimientos de desolación de los personajes poéticos que rodean a la muerte³³. Por último, la elegía 6, de ascensión de Cristo y su entrada triunfante en los cielos, se articula claramente con el final glorioso del poemario: la redención humana.

En cuanto a las canciones de don Luis, exceptuando la canción cuarta, siguen la tradicional forma petrarquista, donde las estancias (o estrofas de la canción) tienen un número variable de versos, que combinan heptasílabos y endecasílabos, pero repiten la disposición de métrica y rima en cada estancia, excepto en el *commiato*, que es la estrofa final en la que la voz poética suele dirigirse a la propia canción³⁴. La primera parte de cada estancia, denominada *fronte*, se divide en dos *piedi* (o pies) de tres versos, que siguen las estructuras: A B C, A B C (canción 1); A B C, B A C (canciones 2, 3 y 5); a B C, a B C (canción 6). Las tres formas están presentes en canciones de Petrarca³⁵, muestra del apego de nuestro poeta indiano al estilo petrarquista. En las cinco canciones está presente la *chiave*, verso que rima con el último del *fronte* (C) y sirve de unión entre la primera y la segunda parte (*sirima*) de cada estancia. La canción primera termina con una estructura:

³¹ Novo, 1998, p. 1126.

³² Novo, 1998, p. 1127.

³³ «Su conmoción emotiva se detiene, en este caso, en la meditación privada sobre la *vanitas*, el desengaño, el *homo solus*, el valor de la amistad, el paso del tiempo y su inexorable colofón, la muerte, todo ello empapado más de una vez de un notable ascetismo espiritualista y religioso de tintes neoestoicos cristianos, hacia el que se sublima el desconsuelo del yo» (Novo, 1998, p. 1127).

³⁴ Segura Covarsí, 1949.

³⁵ La canción XXIII del *Canzonere* es la primera en presentar estructura: A B C, B A C. Y la CXXIX presenta: A B C, A B C.

c D E D E F F. Las *sirimas* en la segunda y tercera son idénticas en estructura, de lo cual resulta: c d d E E F e F. Son de especial complejidad y perfección los paradigmas de la canción 5, perfectamente seguido en las 6 estancias: A B C, B A C: C D E e D F G H H G F F I I; y de la canción 6: a B C, a B C: c D E e f d d F g G.

Segura Covarsí remarca el mismo apego que vemos en Ribera en las canciones de Lope de Vega y Cervantes, aduciendo que se debe a su vasto conocimiento de la poesía italiana de su época y de la petrarquista, en un momento en el que la canción presentaba bastante movilidad en su estructura³⁶. Con seguridad nuestro poeta indiano era gran conocedor de la poesía italiana que circulaba por nuestras tierras con gran fluidez, como puede confirmarse en obras como la *Miscelánea Austral* de don Diego Dávalos y Figueroa³⁷ o en la traducción que Enrique Garcés hace de Petrarca³⁸.

Ahora bien, la canción cuarta presenta seis estrofas de seis versos cada una, que intercalan heptasílabos y endecasílabos con la estructura: a B a B c C. Como no se trata de estancias a la italiana, no hay *chiave*, y en la canción tampoco hay *commiato* final. Este tipo de estrofa se denomina *sexteto – lira*³⁹. Segura Covarsí afirma que las canciones *aliradas*, frente a la canción a la italiana, van adquiriendo cada vez más amplitud a lo largo del siglo XVII⁴⁰; para el autor, estas canciones «significaban el intento de acomodar a la métrica románica el movimiento rítmico clásico cuando comenzó a generalizarse el estudio de los autores griegos y latinos»⁴¹. Con Gabriello Chiabrera (1552 - 1637) habrían

³⁶ Segura Covarsí, 1949, p. 202. Además de lo dicho por el autor, cabe remarcar la contemporaneidad de Ribera con estos autores: las *Sagradas poesías* se publican en 1612, mientras que la primera parte del *Quijote* en 1605 y la segunda en 1615, y las *Rimas sacras* de Lope en 1614. Además, en la misma época en Charcas se escribían canciones de similar estructura: como paratextos a la *Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e Invención de la Cruz de Carabuco* de Alonso Ramos Gavilán aparecen dos canciones petrarquistas: la *Canción por un devoto peregrino donde se explica el nombre de Copacabana* y la *Canción de un religioso de la Compañía de Jesús al autor y su obra*. Al respecto remito al estudio introductorio de Andrés Eichmann a su edición de la obra de Ramos Gavilán, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2015.

³⁷ Sin lugar a dudas, don Diego Dávalos y Figueroa es figura primordial de la literatura virreinal de principios del siglo XVII. Al respecto de su obra remito al estudio de Alicia Colombí-Monguió: *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*, Londres, Tamesis Books, 1985. Y al estudio de Laura Paz Rescala: *Dolce mio foco: una edición de la poesía de la Miscelánea Austral de don Diego Dávalos y Figueroa y un recorrido a través de su prosa*, Tesis presentada para la obtención del grado académico de Licenciada en Literatura, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2016.

³⁸ Al respecto remito al estudio de Manuela Aviva Garribba: *La prima traduzione completa dei "Rerum vulgarium fragmenta" in spagnolo: "Los sonetos y canciones del Petrarca, que traducía Henrique Garcés de lengua toscana en castellana" (Madrid, 1591)*, ARTIFARA, 2003.

³⁹ Quilis, 2004, p. 109.

⁴⁰ Segura Covarsí, 1949, p. 203.

⁴¹ Segura Covarsí, 1949, p. 209. Al respecto, hay que recordar que fray Luis de León utiliza el *sexteto – lira* para traducir a Horacio (Quilis, 2004, p. 109), muestra de la presencia de materia clásica a la hora de usar este verso.

iniciado en Italia dichos estudios, especialmente el de Píndaro, dice Segura Covarsí, quien afirma que es en tal momento que se inicia un cambio de la canción petrarquista a la denominada canción *pindárica*. Es a este modelo al que responde la canción cuarta de don Luis.

Atento a las formas poéticas de su tiempo (no solo a las tradicionales, sino también a las nuevas), don Luis nos ha dejado un poemario cuya intención temática (la redención del alma humana vista a través de la poesía) comprende la estructuración en 6 partes con conjuntos métricamente similares, y muestra una igualdad entre forma y contenido, una preocupación por el lenguaje a la par que por los misterios teológicos que presenta. Ribera y Colindres, en fin, se nos aparece como poeta de su tiempo en cuanto a sus formas poéticas, pero tal vez adelantado a los suyos por su preocupación y su modo de enfrentarse al propio lenguaje. Tal el eslabón y tema de este ensayo.

DEL RITMO Y DE LA RIMA

Si los campanarios suenan en amoroso anuncio, llamando a los fieles a la celebración dominical, si las celebraciones eucarísticas están acompañadas por la música, si la poesía para ser cantada ha sido cultivada con largo aliento a lo largo de los tiempos, entonces la poesía y, en el caso que aquí compete, la poesía religiosa, parece complejizar ese algo originario de la oralidad musical del lenguaje. Si a las figuras y conceptos del poema no les acompaña una palabra poética que les dé ritmo y las sustente, ¿no serán como metal hueco que resuena en los oídos sin sentido alguno? Cultísimo hombre y teológico poeta, vecino de un Potosí devoto a la par que mundano, don Luis de Ribera y Colindres parece consciente de la necesidad de crear una poesía donde el lenguaje sea el estímulo, no sólo para la creación y sustentación de figuras poéticas que le den solidez al poema y acompañen la recreación bíblica que en él se poetiza, sino también de la conversión del hombre y la salvación del alma humana.

Cuando el poeta canta, lo hace porque las palabras lo han convocado, música en mano, a tomar las riendas del ritmo con que corren ellas, todas juntas, hacia la creación de un sentido. Si, desde las liturgias medievales, «*bis orat, qui bene cantat*»⁴², la musicalidad en las palabras dirigidas a la divinidad parece ser una vía mucho más efectiva para alcanzar la comunicación con Dios, ¿y qué más no ha de pasar en la poesía, siendo el lenguaje poético el más rítmicamente bello de la lengua? Si la musicalidad es parte

⁴² «Ora dos veces, el que bien canta», frase atribuida a San Agustín.

esencial e inherente al poema, cabrá preguntarse cómo es que coadyuva en la construcción de sentido que se da en él. Y cómo, en el caso de don Luis de Ribera, la musicalidad resulta pródiga, sobre todo, en la modulación del acto salvador del alma humana.

El ritmo poético puede crearse desde la aliteración de fonemas, desde la repetición de una palabra, a manera de galopante sube y baja, o como en el soneto que sigue, por cierta dinámica de la comunicación que, en este caso, es la de pregunta – respuesta. En el relato bíblico, Cristo habla figurativamente mediante parábolas o relatos que metaforizan, ejemplifican y encarnan una enseñanza concreta que está siendo dada por el Dios encarnado. La parábola del hijo pródigo⁴³ es una de las más significativas dentro de los evangelios que su personaje principal simboliza a todos los pecadores que regresan arrepentidos a la casa de Dios. Así poetiza don Luis el famoso episodio:

De la parábola del pródigo

¿Quién es este mancebo, confiado
en riquezas, edad y lozanía,
que lleva al apetito por su guía,
pródigo, lujurioso y libertado?

¿Quién es este mendigo desdichado,
que la carrera de su error no vía⁴⁴,
y pasa en desnudez y hambre el día,
entre animales viles arrojado?

Uno que se apartó de la obediencia
del amoroso Padre, y la sustancia
suya entregó al deleite, afrenta y vicio.

Uno que, conociendo su clemencia,
vido la perdición de su inorancia,
y vuelto a Dios, le recibió propicio⁴⁵.

⁴³ En la narración de la parábola, Cristo dice: «Un hombre tenía dos hijos; y el menor de ellos dijo al padre: “Padre, dame la parte de la hacienda que me corresponde”. Y él les repartió la hacienda. Pocos días después el hijo menor lo reunió todo y se marchó a un país lejano donde malgastó su hacienda viviendo como un libertino. Cuando hubo gastado todo, sobrevino un hambre extrema en aquel país, y comenzó a pasar necesidad. Entonces, fue y se ajustó con uno de los ciudadanos de aquél país, que le envió a sus fincas a apacentar puertos. Y deseaba llenar su vientre con las algarrobas que comían los puercos, pero nadie se las daba. Y entrando en sí mismo, dijo: “¡Cuántos jornaleros de mi padre tienen pan en abundancia, mientras que yo aquí me muero de hambre! Me levantaré, iré a mi padre y le diré: Padre, pequé contra el cielo y ante ti. Ya no merezco ser llamado hijo tuyo, trátame como a uno de tus jornaleros”. Y, levantándose, partió hacia su padre. Estando él todavía lejos, le vio su padre y, conmovido, corrió, se echó a su cuello y le besó efusivamente. El hijo le dijo: “Padre, pequé contra el cielo y ante ti: ya no merezco ser llamado hijo tuyo”. Pero el padre dijo a sus siervos: “Traed aprisa el mejor vestido y vestidle, ponedle un anillo en su mano y unas sandalias en los pies. Traed el novillo cebado, matadlo, y comamos y celebremos una fiesta, porque este hijo mío estaba muerto y ha vuelto a la vida; estaba perdido y ha sido hallado”. Y comenzaron la fiesta.» (*Lucas 15, 11 – 24*).

⁴⁴ vía: veía.

⁴⁵ Ribera, 1612, soneto 45, p. 84.

No estamos ante una voz poética que narra el episodio bíblico, a manera de ejercicio de estilo, para poetizarlo sin añadido formal; tampoco ante un hablante que analiza lo contado en el texto bíblico, a manera de comentarista. Sí estamos ante un poema en el que se mantiene el sentido de la contrición de la parábola bíblica, pero mientras ésta resulta relato puesto en boca de Cristo, aquél es un ritmo poético marcado en la dinámica pregunta-respuesta, puesto en voz de un yo lírico que observa, atestiguando e interrogando, el episodio bíblico narrado⁴⁶.

La primera pregunta inquiere por la identidad del muchacho, a partir de los placeres que se observan en su accionar libertino; la segunda pregunta continúa esto desde las desdichas que conllevan los placeres mencionados en la anterior estrofa. Es así que, de una pregunta a la otra, el mancebo se ha hecho mendigo, la confianza se ha hecho desdicha, la pródiga guía del apetito carnal se ha convertido en carrera del error que no había sido visto, y los goces de la libertad se han hecho desdichas vividas entre animales. La primera respuesta identifica al muchacho a partir de su apartarse del amoroso padre y entregarse al mundanal placer, mientras que la segunda lo hace a partir de la contrición con la que el hijo regresa a la casa del padre. Entonces, de una respuesta a la otra, el pecador se ha arrepentido, el alejamiento se hace clemencia, y el vicio trae el propicio perdón en brazos del padre.

Entre ambas preguntas y ambas respuestas se funda un juego de contrapuntos (lo cual resulta clara muestra del barroquismo de nuestro poeta indiano), donde el goce es luego sufrimiento, y el pecador es luego un arrepentido hijo que es acogido. Es así que el poema sigue la dinámica placer/desdicha – desobediencia/contrición: la primera estrofa caracteriza al joven en el placer libertino al que llevan los apetitos del cuerpo, mientras la segunda marca la desdicha (corporal también) a la cual lleva ese placer; el primer terceto identifica al joven en la desobediencia que lo ha llevado al primer goce (y, desde él, a la desdicha), para finalmente situarlo, en la última estrofa, en la contrición que lo va a llevar al nuevo y eterno goce que es el disfrutar de la casa del Padre.

⁴⁶ El diálogo pregunta-respuesta aparece sonetos de la época. Cabe recordar el soneto que Jerónimo Serrano escribe como parte de los paratextos poéticos en la *Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e Invención de la Cruz de Carabuco* de Alonso Ramos Gavilán, donde la voz poética formula preguntas que son respondidas por otro yo lírico que da voz al propio Ramos Gavilán: «» (Eichmann, 2015, p. 67). También Diego Dávalos y Figueroa, en el coloquio II de la *Miscelánea Austral*, ofrece la traducción suya del soneto *Quando nascesti, Amor? Quando la terra* de Panfilo Sasso, donde la voz poética dialoga con el propio Amor (Paz Rescala, 2016, p. 86-87).

Todo este sentido se construye en el poema por el trabajo rítmico, que se funda a su vez en una dinámica de pregunta (*¿quién es este...?*) e identificación (*uno que...*). El retorno del mancebo a la casa paterna sólo es posible en tanto él se identifique en el acto de contrición que le permite redimirse, presente en la segunda respuesta. Y la dinámica rítmica es aquello que permite esta identificación, tan propicia al arrepentido acto conversor.

La dinámica rítmica se ve fortalecida por la acentuación del soneto. los versos primero y quinto, que dan inicio a las preguntas, están acentuados en la 1ª, 6ª y 10ª sílabas; y los versos noveno y duodécimo, que dan inicio a las respuestas, lo están en la 1ª, 6ª y 10ª sílabas. Un análisis acentual nos revela un espejo entre las preguntas y entre las respuestas, mostrando cómo la desdicha de la segunda pregunta es otra cara del placer mundanal de la primera; y la contrición de la respuesta segunda parece ser el otro lado de la desobediencia presente en la primera respuesta. Es así que el ritmo del lenguaje versificado en el soneto acompaña propicio a la intención significativa del texto poético, de mostrar cómo el mundanal pecador puede convertirse, redimirse, hacerse hijo pródigo del padre.

El esquema de rima en el soneto resulta: A B B A, A B B A, C C D, C C D. La rima A, compuesta por *confiado*, *libertado*, *desdichado* y *arrojado*, sigue un sentido por un lado lineal y, por otro, entrecruzado, que acompaña al sentido de los versos. El mancebo se confía en sus riquezas, a las cuales sólo ha accedido por la libertad otorgada por el padre, y la desdicha a la que llega se ahonda cuando es arrojado a vivir entre los animales; por otro lado, la confianza primera se convierte en desdicha, y tal como es dejado por el padre en libertad, es arrojado luego a vivir entre animales. Las cuatro palabras de la rima A siguen un sentido lineal a la par que uno entrecruzado, siempre ahondando en el sentido de las preguntas, que caracterizan el recorrido del hijo de su libertinaje adinerado a su desdicha de mendigo. Felicidad libertina y desdicha mendicante aparecen en el mismo joven y enmarcadas en el mismo morfema de participio (/ado/). La rima resulta ser el lugar para la intención del poema: el joven en un momento es carnalmente dichoso y al siguiente un mendigo arrojado a los animales, y la rima vehiculiza esta representación. La rima misma del poema es clave en la intención redentora que se poetiza: el pecado de la dichosa carne puede hacerse luego redención del dichoso espíritu, ambos en la misma

EODEM SABBATHO.

Accipit illum pater benignissime.

Eodem cap. Anno xxxiiij.

69

xlv



A. Occurrit ei pater longe; ruit in amplexu-
um; filium osculatur.
B. Dicit supplex patri adolescens; Pater
peccati, &c. Nec patiuntur viscera
patris totam eius orationem audire.
A. Iubet cum vestiri, & ornari, & ap-
parari conuiuium.

C. Afferunt serui stolam primam, calceos,
annulam.
D. Vitulus saginatus occiditur.
E. Conuiuium instruitur.
F. Redit ex agro senior filius. Is rem cog-
nitam indignè fert. Egressus etiam ad
hunc pater, benignè rogat & placat.

Ilustración 1 Jerónimo Nadal, *Euangelicae historiae imagines*, p. 69.

persona, y el sonido de las palabras hace que ambas tan dispares pretensiones rimen la una con la otra.

Semejante relación entre musicalidad y tema del poema se da en tanto que la forma es también parte del contenido, y éste solamente termina de explicarse a través de la forma; semejante armonía de sonido y tema se da sólo porque el poeta ha llamado a las palabras desde su lado rítmico, para hacerles decir la conversión. De ahí que Octavio Paz afirme que: «El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca a las palabras»⁴⁷. Don Luis escribe en un ritmo que, en su convocar a las palabras, convoca también al sentido de conversión del hijo pródigo que vuelve al padre⁴⁸.

Si de conversiones se trata, una de las escenas más conocidas en la tradición cristiana es la del encuentro de Jesús con la mujer de Samaria⁴⁹, momento tanto religioso como socialmente escandaloso. Cuando don Luis poetiza esta escena, asistimos, en un primer nivel, a la recreación de la conocidísima escena de conversión; y más allá, en un segundo nivel, asistimos a la puesta en escena de la necesidad de dejarse llevar por el resonar el lenguaje poético, ese que revela aspectos de la conversión (no sólo de la pecadora en santa, sino sobre todo, del ruido terrestre en lenguaje poético). Oigamos, pues, el soneto de don Luis:

De Cristo convirtiendo a la samaritana

Fatigado de sed y del camino
estaba Cristo, así, sobre la fuente,
así, para sanar cualquier doliente,
y así, para hartar todo mezquino.

⁴⁷ Paz, 2006, p. 53.

⁴⁸ El ritmo poético de la poesía de don Luis ha llamado la atención desde sus primeros lectores. El propio Bartolomé J. Gallardo dice que «sus versos tienen el sabor dulce y suave de los de M. León y la lozanía de los de Herrera y demás de la escuela sevillana» (citado en Cáceres Romero, 2012, t. II, p. 49). El crítico ha acertado en adjetivar los versos de nuestro poeta desde el sabor que transmiten en su ritmo, que es la dulzura y suavidad de la conversión y del alma humana acogida en la salvación; Gallardo, sin embargo y como bien ha demostrado Alicia Colombí-Monguió, incurre en un gran error al identificar este ritmo con la escuela sevillana y alejarlo del barroco, al que don Luis efectivamente pertenece.

⁴⁹ El episodio bíblico es el siguiente: «Llega, pues, a una ciudad de Samaria llamada Sicar, cerca de la heredad que Jacob dio a su hijo José: allí estaba el pozo de Jacob. Jesús, como se había fatigado del camino, estaba sentado junto al pozo. Era alrededor de la hora sexta. Llega una mujer de Samaria a sacar agua. Jesús le dice: “Dame de beber”. Pues sus discípulos se habían ido a la ciudad a comprar comida. Le dice la mujer samaritana: “¿Cómo tú, siendo judío, me pides de beber a mí, que soy una mujer samaritana?” (Porque los judíos no se tratan con los samaritanos). Jesús le respondió: “Si conocieras el don de Dios, / y quién es el que te dice: / ‘Dame de beber’, / tú le habrías pedido a él, / y él te habría dado agua viva”» (*San Juan 4, 5-10*). El diálogo continúa y culmina con la conversión de la samaritana.

FERIA VI. POST DOMIN. III. QUADRAG.

De Samaritana.

Ioannes iij. Anno xxxij.

35
li



A. Samaria regio, vbi vrbs Samaria, seu Schafte.

B. Sichem sine Sichar, nec procul hinc puteus Iacob.

C. IESVS fatigatus ex itinere, sedet sic super fontem.

D. Mulier veniens ad hauriendam aquam.

E. Hanc dñe Christus alloquitur.

F. Emunt in foro Sichar cibos Apes tolli.

G. Redeunt: mirantur cur IESVS cum muliere loqueretur. Nemo tamen dixit, &c.

Ilustración 2 Jerónimo Nadal *Euangelicae historiae imagines*, p. 35.

Así, por consolar al peregrino
que busca la ciudad permaneciente,
así, con descaecido continente,
que así le has menester, manso y benino.

Así, cual cazador que a la ave espera
cerca de la bebida, y como el gamo
que la llaga en las fuentes templa y baña.

Así, para herir osada fiera,
alma presa de amor tras su reclamo,
así cansado, para más hazaña⁵⁰.

A la escena de Cristo sosteniendo esa conversación intensa con la samaritana, narrada por San Juan, el ritmo del soneto le añade un sentido: la sensorialidad. El poema es uno de los más rítmicamente logrados del corpus riberiano, y es que la anáfora crea una sonoridad que conduce a la conmoción ante la escena. La palabra *así* se repite en nueve versos del poema para pautar, a manera de oleaje en movimiento, el camino de divina persecución amorosa. Además, la presencia de dicha palabra produce pausas internas, dentro de los versos, haciendo de éstos «versos pausados»⁵¹. Estas pausas están presentes en el soneto para, precisamente, dar un respiro al lector antes de lo que introduce la palabra. La palabra escogida por el poeta equivale a: «De esta o de esa manera, de la forma que se acaba de mencionar o que se va a mencionar a continuación»⁵², entonces podríamos decir que el soneto poetiza, en una manera descriptiva (creada por la anáfora que da ritmo al poema), las sensaciones corporales y emocionales, y las intenciones en este suceso bíblico, introducidas por la palabra *así*, a través de las pausas que nos permiten respirar antes de entrar en los temas que trata el poema.

En el primer cuarteto, el ritmo poético se abre con un *así* que introduce las sensaciones corporales de fatiga y sed, que resultan ser una manifestación de la encarnación de Dios en hombre. De este primer *así* se desprenden otros dos, seguidos de *para*⁵³ o su equivalente *por*, que nos llevan a dos fines o intenciones de la encarnación de Dios: sanar las dolencias y hartar la mezquindad del pecador (*mezquino*, en *Aut.*, se refiere a alguien «[p]obre, necesitado y falto de lo necesario»; en el caso del soneto leído, se trata de la tristeza ante el alejamiento de Dios en la vida de la samaritana, sentimiento que se ve sopesado por el ansia de Jesús por entrar en comunión amorosa con el corazón de ella).

⁵⁰ Ribera, 1612, soneto 47, p. 86.

⁵¹ «La *pausa interna*, que se produce en el interior de un verso; no es obligada: puede existir o no. Si existe, el verso se denomina *verso pausado*; si no existe, *verso impausado*» (Quilis, 2004, p. 79).

⁵² *Diccionario de la Lengua Española*.

⁵³ Cabe recordar que *para* denota «el fin o término a que se encamina una acción» (*DLE*).

Y la siguiente estrofa se abre con la palabra *así* que introduce una causa más para el hecho de que Cristo esté fatigado y sediento: la consolación del viajero en busca de la «ciudad permanente», que es una metáfora del hombre que camina rumbo a la ciudad de la salvación, que no es otra más que la nueva Jerusalén, visualizada por San Juan, en el *Apocalipsis*: «Y vi el nuevo cielo y la nueva tierra. [...] Y yo Juan, vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo, desde Dios, preparada como una esposa ataviada para su esposo» (21, 1-4). Esta ciudad es el símbolo de la eternidad de la salvación, puesto que además de descender del cielo para quedarse por siempre, ha sido por Dios «preparada desde toda la eternidad»⁵⁴. Es a este lugar salvífico, colmado de felicidad, al que Cristo desea que accedan las almas que convierte, redime y salva.

El verso séptimo continúa lo iniciado en las primeras líneas: caracterizar la humanidad de Cristo. En *Aut.* se define *descaecido* como «[d]ébil y falto de fuerzas», y a *continente* como un «[m]odo de proceder y portarse uno, y lo mismo que compostura, modestia, aire y acciones»; entonces, a la fatiga y sed iniciales, se une esta mansedumbre en el proceder: Cristo va a convertir a la samaritana desde toda su humana carencia de fuerzas luego de una larga caminata. Y esta debilidad resulta, en el verso octavo, la condición ideal para lograr su conquista espiritual. En el verso, la voz poética habla a un tú, el propio lector, que a su vez es metonimia de la humanidad entera que Cristo va a redimir, y le señala su necesidad, para que pueda darse la conversión (como el padre que recibía al hijo pródigo con los brazos abiertos), de que Cristo sea manso y benigno, no Dios castigador.

En los dos cuartetos, entonces, el *así* ha introducido primero las sensaciones corporales que denotan la debilidad humana de Cristo; segundo, las intenciones redentoras de este Cristo humano; y, tercero, la necesidad por parte de la humanidad de que Dios se muestre en esa debilidad corporal, con el fin de atraer con la mansedumbre. La anáfora del soneto pone al mismo nivel los tres puntos, mostrando cómo el ritmo poético acompaña el concepto teológico. Efectivamente, en la teología católica, Dios decidió hacerse humano para lograr la salvación de los hombres.

La redención, en tanto acceso del alma humana al *estado de gracia* que es, para Santo Tomás de Aquino, una participación del hombre en la naturaleza divina⁵⁵, se encamina a que el hombre sea salvo y justificado, es decir, en relación de amistad con

⁵⁴ Nota de M.E. Boismard al capítulo 21 del *Apocalipsis*, en *Biblia de Jerusalén*, 1975, p. 1900.

⁵⁵ *ST I-II*, q. 112, a. 1.

Dios⁵⁶. Ahora bien, cabe entender que la amistad es un «[a]mor, benevolencia y confianza recíproca»⁵⁷, en sí, algo que sólo puede darse entre seres semejantes, para llegar a la reciprocidad, aquella en la que el hombre adhiere al plan de Dios de vida en comunión con Él y Dios le retribuye en igual proporción, explica Santo Tomás de Aquino. El primer paso para esta amistad se da en la encarnación de Dios, que se hace hombre para redimir a la humanidad. Es decir, si Cristo no es un humano que siente sed, fatiga y debilidad (sensaciones que nos revela el ritmo del soneto riberiano), el alma humana no puede acceder a una amistad auténtica con Él, porque esta sólo se da una vez que el hombre ha visto la humanidad en Dios y coopera, con el amor que Dios le ofrece, para participar de la naturaleza divina. Es así que el ingenio poético de don Luis es de tal magnitud que no trabaja esta igualdad entre poesía y teología desde un decir los conceptos teológicos en los poemas, sino desde un trabajo de dichos conceptos en el ritmo poético.

Si la conversión de la samaritana es motivada por estos fenómenos que muestran a Cristo humano (necesidades internas del cuerpo, la sed, y estímulos externos al cuerpo, el camino que provoca la fatiga), es porque la meditación ignaciana, propuesta en los *Ejercicios espirituales* tiene una fuerte impronta en el texto. San Ignacio invita al ejercitante a meditar a través de la contemplación de escenas bíblicas y promueve que dicha contemplación se haga utilizando al máximo las sensaciones de deleite y de dolor, entre otras, con el uso de la imaginación: «porque no el mucho saber harta y satisface al ánimo, mas el sentir y gustar de las cosas internamente»⁵⁸. Ahora bien, en el poema de Ribera no sólo se logra experimentar con el alma las sensaciones corporales que en la escena bíblica se ponen en juego, sino que éstas son mostradas como una necesidad espiritual: sin los estímulos corporales, que muestran a Cristo un humano, la samaritana no se convierte. La sensorialidad propuesta por el poema, además de ser una forma de poetizar, es una necesidad para el sentido del texto. Estamos ante un hecho de milagrosa conversión que sólo es posible bajo la sensorialidad poética que se nos propone. Estímulos poéticos y sensaciones corporales que, en muy ignacianos términos, permiten la salvación de un alma, pero además propician la aparición de la poesía.

La finalidad de don Luis al escribir su libro habría sido, para Leonardo García Pabón, la producción de un texto cuyo valor se diera por la conjunción entre poesía y fe, de ahí que el crítico pueda calificar a nuestro autor con el denominativo de *poeta*

⁵⁶ STI-II, q. 109-114.

⁵⁷ *Aut.*

⁵⁸ *EE* 2, 5.

teólogo⁵⁹. Además, añade García Pabón, en la poesía de Ribera habría «una búsqueda de complementación absoluta entre conceptos que vienen del dogma católico y su práctica escritural»⁶⁰. En definitiva, pues, las búsquedas escriturales de don Luis apuntan precisamente a eso: lograr que el propio lenguaje poético se haga teológicamente correcto, no sólo en cuanto al tema poetizado, sino sobre todo en cuanto a la forma de poetizar, al ritmo que ha de usarse para decir la conversión, la vida y los milagros de Cristo sobre la tierra.

El séptimo y el octavo *así* del soneto introducen una metáfora de la redención, donde Cristo espera a la samaritana como un cazador que espera atento al ave que va a beber sedienta, pero a la vez como un gamo⁶¹ herido que se acerca a la fuente para calmar el dolor; no deja de ser notable que Cristo sea en este soneto el herido de amor⁶². Este contraste barroco entre el cazador y el gamo es también el contraste del Dios hecho hombre: es el Dios que *caza* a sus criaturas para unir las a sí, pero a la vez es el herido de amor. La figura de Dios, en tanto cazador y en tanto herido, es posible en el poema gracias al *así* del ritmo poético. De esta forma vemos cómo el enunciado poético de Ribera y Colindres va completamente acorde con el asunto poetizado proveniente de un texto previo.

El último *así* de la anáfora del poema convierte todo lo anterior en una gran hazaña: la de la redención humana, puesta en hombros de Cristo. Belleza máxima y extrema, en boca de un poeta indiano en ejercicio espiritual constante, ese que le lleva, más que al hallazgo místico, a la puesta en conflicto de los asuntos que trata con el lenguaje.

El texto bíblico sensorializado por Ribera en este soneto (*San Juan* 4, 5 – 10) pone en escena una conversación entre Cristo y la mujer samaritana: en el *así* del poema sentimos evocada la voz de ese Cristo tan humano, que pone en juego asuntos verbales en su afán evangelizador, y se comporta, poéticamente y en todo momento, como el verbo

⁵⁹ Pedro de Encinas, en el prólogo «Al cristiano lector» de sus *Versos espirituales*, propone el concepto de «poética teología» que sería la tendencia poética enfocada en recuperar la más antigua poesía, esa que satisface a la hermosura de las Musas y a la verdad del santo Evangelio, que además de belleza depende de enseñanza, donde se halla tanto lo dulce como lo útil (Núñez, 2010, p. 60). Encinas habla de este concepto con el fin de justificar el uso del endecasílabo en la poesía religiosa (dado que originalmente ingresa en el castellano para tratar de amores humanos), que sería «el más capacitado de los versos y el único con marchamo clasicista» (p. 69).

⁶⁰ García Pabón, 2009, p. 29.

⁶¹ *Gamo*: «Animal velocísimo muy parecido al ciervo, de quien se diferencia en las astas, porque los ramos de las del ciervo son puntiagudos y los del gamo son al modo de unas paletillas, por lo cual los rústicos suelen llamar a estos animales paletos» (*Aut*).

⁶² Al leer esta metáfora puede recordarse el mito griego de Eros, donde él lanza saetas que *hieren de amor* a los flechados, y «se divierte llevando el desasosiego a los corazones. O bien los inflama con su antorcha o los hiera con sus flechas» (Grimal, p. 171).

hecho carne y habitando entre nosotros. La hazaña conversora adquiere total sentido en una palabra poética (*así*), tal como la salvación misma (teológicamente hablando) llega a su plenitud con la encarnación de la palabra. El *así* no sólo estimula la conversión, sino que estimula la poesía, al darle ese ritmo, vitalidad y resonancia que nos quedan en las sienes y nos acercan a la fuente (tal vez la de Jacob en Samaria, tal vez la Castalia, aquella de donde mana la poesía).

En el acto poético de este texto, los *Ejercicios espirituales* estarían en un primer nivel, logrando que el ejercitante se acerque al texto poético y lo sensorialice. Y más allá, en un segundo nivel, vemos que tal y como San Ignacio ha logrado que el ejercitante (póngase, don Luis de Ribera y Colindres) lea el texto bíblico y se deje seducir por la sensorialidad de la meditación, habrá de decirse que el poeta, habiéndose ya ejercitado en términos jesuitas (como el cuerpo debe ejercitarse, también el alma debe hacerlo, dice San Ignacio), logra convertir al lector también en un ejercitante. Éste, al adentrarse en los versos de Ribera, no puede menos que sentir, no ya con el sentido de la imaginación, sino con el oído corporal, el ritmo poético al cual el poeta convoca a las palabras.

CAPÍTULO DOS

DEL LENGUAJE TRADUCTOR

DE LA TEMÁTICA EN LA *TRANSLATIO*

Si eran grandes los pecados de la Villa Imperial de Potosí, mayor en sumo grado era la misericordia de Dios pues tanto los sufría. Rómpe se con las culpas el vaso y derrámase el precioso licor de la gracia: al avaro por los resquicios de sus codicias, al deshonesto por las roturas de sus liviandades. Pero en el hombre tienen reparo estas pérdidas y estas caídas que en el ángel no le tuvieron, que éste de una vez rompió el vínculo de la caridad para no poderse unir. La falta de la gracia en el hombre tiene reparo con ella misma⁶³.

Laméntase así el cronista por la gracia perdida en los hombres de la Villa Imperial en que don Luis de Ribera y Colindres habita como ilustre vecino. Y en medio de este Potosí alejado de la gracia divina, nuestro poeta se ejercita espiritualmente en la contemplación de las Sagradas Escrituras, las lee, las piensa, las recrea, las poetiza, las imita, las traduce. Y es que tal vez haya él hallado en estas poéticas y espirituales actividades una forma de acogerse a la misericordia de Dios y de reparar con la letra las roturas que causara con los actos en el vaso de la gracia⁶⁴, y tal vez encontrara la máxima cercanía con el texto bíblico y el máximo acogerse a la divinidad en las traducciones que añade en su obra.

No era la traducción labor ajena al quehacer intelectual de nuestras tierras en días de don Luis. Recordemos que don Enrique Garcés publicó en 1591 *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca que traducía Enrique Garcés de lengua Toscana en castellana*, primera traducción del *Canzoniere* completo al castellano. En tierras paceñas, don Diego Dávalos y Figueroa tradujo multitud de versos del italiano en su *Miscalénea Austral*, publicada en 1602. Y el coterráneo y vecino de nuestro poeta, don Diego Mexía de Fernangil, tradujo con mucho éxito las *Heroidas* ovidianas en su *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, libro publicado en 1608⁶⁵. Don Luis de

⁶³ Arzáns, 2012, t. 1, p. 262.

⁶⁴ Al respecto cabe revisar los sonetos 1 al 3 donde, como he mencionado en el primer capítulo, don Luis hace un exordio personal para manifestar la propia conversión y su alejamiento de una vida anterior de pecado.

⁶⁵ El éxito de las traducciones hechas en Charcas queda fundado en el hecho de que tanto las de Petrarca hechas por Garcés como las de Ovidio hechas por Mexía siguen siendo editadas bien entrado el siglo XX.

Ribera, pues, no quería seguramente quedar ajeno a un quehacer tan poéticamente trabajado por las más exquisitas plumas charqueñas de las que estaba rodeado y con las que muy posiblemente tenía conversaciones de poéticos y teológicos asuntos. Los textos que traduce son:

1. Himno *Te Deum laudamus*.
2. *2 Samuel 22, 2-51 (2 Regum 22, 2-51 en la Vulgata*⁶⁶): Cántico de David *Dominus petra mea*.
3. Salmo 64 *Te decet hymnus Deus in Sion*.
4. *Lucas 1, 46-55*: Cántico de la Virgen *Magnificat anima mea Dominum*.
5. *Lucas 2, 29-32*: Cántico de Simeón *Nunc dimittis seruum tuum, Domine*.
6. Salmo 5 *Verba mea auribus percipe Domine*.
7. Salmo 20 *Domine, in uirtute tua laetabitur Rex*.

Claramente son tres las fuentes de las traducciones de las *SP*: los cantos davídicos (2, 3, 6 y 7), los cantos neotestamentarios (4 y 5) y el himno cristiano (1). Valentín Núñez Rivera habla de dos tipos de acercamiento de los poetas del Siglo de Oro al libro de los *Salmos*, en sus traducciones: uno bajo la norma de la literalidad traductora del texto original y otro de mucha libertad en la recreación de los textos⁶⁷. Si pensamos los salmos de don Luis en este contexto, cabe decir que se sitúan en el terreno de la irreverencia formal ante el texto sacro. Nuestro poeta traduce con muchísima libertad los poemas bíblicos, al punto de que García Pabón dirá, respecto de la «Traducción del cántico de Simeón» que «la versión de Ribera no es una traducción, ni siquiera una *imitatio*, es una reelaboración bastante extensa del texto. [...] Sin traicionar el contenido del original, Ribera añade significaciones y resonancias que no están en el texto bíblico»⁶⁸.

Su actitud traductora frente a los poemas del Nuevo Testamento y al *Te Deum* ha de ser la misma, pero en estos casos cabe resaltar que la sola presencia de estos tres textos

⁶⁶ Cabe decir que en la *Vulgata* aparece el libro de los Reyes dividido en cuatro partes. En las biblias modernas, estas cuatro partes son los dos libros de Samuel y los dos libros de los Reyes. El texto traducido pertenece al segundo libro de los Reyes de la *Vulgata*.

⁶⁷ Núñez, 2010, pp. 84–85. «De todos modos, la irreverencia frente a los modelos no será la tónica exclusiva. Bien es cierto que resulta abundante, pero también contamos con recreaciones absolutamente rectas sobre el libro de David» (p. 85).

⁶⁸ García Pabón, 2009, p. 31.

traducidos en un poemario de la época resulta singular. Los textos poéticos del Antiguo Testamento se recreaban o traducían con frecuencia en la poesía del Siglo de Oro (algunas veces en traducciones de sus originales en hebreo), al punto de que puede llegar a hablarse de un «sistema poético bíblico» conformado por los *Salmos* y el *Cantar de los cantares* en paralelo al esquema clasicista de odas y églogas⁶⁹; pero mientras que el Nuevo Testamento goza de notables y numerosas *Vitae Christi* en verso (el propio Ribera nos entrega una en sonetos), casi nunca se traduce justamente por tratarse de textos eminentemente prosaicos. La pluma traductora de don Luis fue seducida, como otras de su tiempo, por dos de los pocos textos poéticos presentes en los evangelios.

El contexto renacentista desde el que Ribera escribe tiene reglas compositivas muy distintas a las de hoy, por lo tanto no podemos leerlo bajo «cánones románticos de originalidad, espontaneidad y sinceridad»⁷⁰ que funcionan perfectamente si uno se acerca a textos del siglo XIX en adelante⁷¹. Han de leerse las *SP* desde la óptica de la *imitatio*, poética renacentista que en grandes rasgos se define como la escritura a partir de uno o más modelos de la antigüedad: «desde Garcilaso los modelos, aun dentro de un mismo poema, suelen ser múltiples»⁷². El modelo principal en la obra que nos atañe, claro está, es la Biblia, sin ser por supuesto el único modelo.

La *translatio* era un primer nivel de esta poética, siendo los siguientes la *imitatio* y la *aemulatio*. La traducción traslada el poema de una lengua a otra (lo imita *casi* a la perfección), la *imitatio* sigue el modelo en mayor o menor medida y la *aemulatio* busca superar al modelo original. Sin embargo, cabe pensar que en la época es difícil marcar claramente los límites entre la traducción y la imitación, dado que «eran prácticas habituales en las escuelas humanistas y, a menudo, era difícil distinguirlas ya que la mayoría de las traducciones del Renacimiento eran, en realidad, imitaciones más o menos cercanas»⁷³. Don Luis de Ribera y Colindres traduce los textos con bastante libertad

⁶⁹ Núñez, 2010, p. 82.

⁷⁰ Colombí-Monguió, 1985, p. 140.

⁷¹ Al respecto dice Colombí-Monguió: «La *imitatio* estructura y debe estructurar necesariamente, lo que el lector ha de anticipar al acercarse a un texto renacentista, definido desde su génesis por la relación entre sí mismo y el modelo. Dentro de tal poética la intertextualidad es genéticamente imprescindible, y todo estudio que intente dejar de lado el hoy denigrado estudio de fuentes no podrá dar nunca cuenta del origen que determina el texto en cuanto a tal, ni de la absoluta o relativa originalidad de éste. Aun más, la *imitatio* suele producir —aunque no siempre— una relación funcional entre texto y modelos, una refracción de las diferentes voces que conviven en él determinando el modo significativo del texto mismo. Puesto en términos lingüísticos, si no se toma en consideración el modelo no se puede dar cuenta cabal del significado de un texto, y en muchos casos —sólo precisables a *posteriori*— tal ignorancia puede invalidar todo aparente entendimiento del significado» (Colombí-Monguió, 1985, pp. 140-141).

⁷² Colombí-Monguió, 1985, p. 141.

⁷³ Mancosu, s.f., p. 4.

compositiva, no traduce los poemas «a la letra», sino que se preocupa de mantener el sentido original del texto, cediendo a veces al impulso de añadir cosas de su propio ingenio poético⁷⁴ y sin alejarse nunca de la poética de la *imitatio* presente en su contexto (como pensara erróneamente García Pabón⁷⁵). En esta labor, el poeta traductor «se apropia de un saber y lo transmite; al apropiarse de la obra que traduce, llega a considerarla (él y su entorno) fruto de su creación»⁷⁶. En este sentido, don Luis cumple a cabal perfección lo que dice Covarrubias en su definición de *traducción*:

Si esto no se hace con primor y prudencia, sabiendo igualmente las dos lenguas, y trasladando en algunas partes no conforme a la letra, pero según el sentido, sería lo que dijo un hombre sabio y crítico que aquello era verter, tomándolo en sinificación de derramar y echar a perder. Esto advirtió bien Horacio en su arte poética diciendo: «*nec uerbo uerbum curabis reddere fidus / interpres*»⁷⁷.

Nuestro poeta no echa a perder: vierte sin derramar el líquido del sentido del texto sacro al texto poético. Ahora bien, cabe preguntarse qué une temáticamente a las 7 traducciones de las *SP*. García Pabón apunta al respecto que su unidad temática «es ser alabanzas y reafirmaciones de la fe en Dios»⁷⁸, a lo cual añado que si bien en los poemas sí se alaba a la divinidad y se reafirma la fe, el tema central de estas traducciones es el triunfo de Dios sobre el enemigo y el consiguiente acceso del hombre al estado celestial de gracia, de donde se origina la ya mencionada alabanza.

1. Himno *Te Deum laudamus*

El *Te Deum*⁷⁹ inicia con la confesión de alabanza a Dios Padre hecha por los hombres, los ángeles, los santos, el conjunto de la Iglesia y la propia voz poética: «A Ti, Dios, alabanza y señorío / confesamos las gentes», inicia el cántico. Pasa más adelante el yo lírico a hablar a Cristo, Dios Hijo, resaltando su papel de salvador de los hombres: «Tú, vencida la muerte a su despecho, / al fiel el Cielo abriste» y su triunfo ante el pecado: «Su lengua [de su pueblo] te bendice y siempre canta / triunfo placentero». El poema

⁷⁴ Al respecto dice Tatiana Alvarado: «Esta tendencia no es una característica propia a América, es heredera del medioevo, un período en el que la apropiación de la obra traducida y la perspectiva de difusión del saber que presenta el traductor quedan claramente expresados en los prólogos de las obras» (Alvarado, s.f., p. 2).

⁷⁵ Dice el crítico: «Como se puede observar, la versión de Ribera no es una traducción, ni siquiera una *imitatio*, es una reelaboración bastante extensa del texto» (García Pabón, 2009, p. 31).

⁷⁶ Alvarado, s.f., p. 2

⁷⁷ *Ars poetica*, vv. 133-134. «si no se empeña, con la pretensión de ser un fiel intérprete, en traducir palabra por palabra» (Horacio, 2007, p. 33).

⁷⁸ García Pabón, 2009, p. 33.

⁷⁹ Ribera, 1612, pp. 12-14.

termina con la imagen del pueblo que supera la postración del pecado victoriosa y alegremente en Dios: «Tuyo es el perdonar, nuestra dolencia / ponémoste delante / según que la esperanza en Ti confía, / que mantendrás eterna su alegría».

En el contexto católico, este poema se canta, entre otros momentos, al final del año como agradecimiento a la divinidad por todos los bienes recibidos. Cabe preguntarse, entonces, si el poeta no habrá decidido traducir el himno como acción de gracias personal por su acceso al estado de gracia: «Del ciego error de la pasada vida / salgo a puerto de nuevos desengaños, / seguí mi antojo y conocí mis daños, / enferma la razón, mas no perdida»⁸⁰.

2. Cántico de David *Dominus petra mea*

El segundo libro de *Samuel* narra en el capítulo 21 cómo el rey David derrota al ejército filisteo que amenazaba a Israel. El relato resalta cómo a manos del ejército israelita sucumben cuatro guerreros descendientes de Rafá de Gat, entre los cuales está un monstruoso hombre que tiene seis dedos en cada mano. Ante este triunfo David canta el *Dominus petra mea*⁸¹. El canto inicia con una exaltación de Dios como protector y escudo frente a los enemigos. El yo lírico habla del peligro que corre y de cómo Dios lo protege airado en la batalla:

Mostró tan inflamado su semblante,
que brasas parecía,
y el ecelso Señor y fulminante
en truenos respondía.
Saetas arrojó a sus enemigos
y asolados se vieron.

Pasa luego a hablar de cómo Dios lo juzga, con mano justa, según sus obras; David (el yo lírico) ha guardado sus mandamientos, entonces Yahvé lo llena de fortaleza y le da vigor en la pelea. Finalmente se da la imagen del hombre triunfante junto a Dios:

Vive el Señor bendito, es el Dios mío,
el Dios fuerte ensalzado,
Dios que me dio venganza a mi albedrío
y el pueblo ha sujetado:
por eso cantaré a tu santo nombre,
confesando a Ti solo.

⁸⁰ Ribera, 1612, p. 2, vv. 1-4.

⁸¹ 2 *Regum* 22, 2-51. En las *SP*: Ribera, 1612, pp. 45-50.

Ahora bien, en la victoria de David sobre los filisteos, ayudado por Dios, Ribera lee una figuración de la victoria del alma humana sobre el mal, socorrida por Dios. Los versículos de la *Vulgata* rezan: *Funes inferni circumdederunt me: / praeuenerunt me laquei mortis. / In tribulatione mea inuocabo Dominum, / et ad Deum meum clamabo*⁸², mientras don Luis traduce:

Los lazos del infierno y de la muerte
contra mí puestos fueron,
y en tal tribulación, al Señor fuerte
mis gemidos subieron.

La traducción de Ribera convierte el peligro mortal de la guerra filistea en el del castigo eterno por los pecados cometidos en vida. En el sustantivo *inferni*⁸³ (infiernos) el traductor lee al infierno que acecha al pecador y del cual sólo Dios ha de salvarlo. El pecado en la teología católica se entiende como «una falta contra la razón, la verdad, la conciencia recta; es faltar al amor verdadero para con Dios y para con el prójimo, a causa de un apego perverso a ciertos bienes»⁸⁴. El pecado, además, hiere la naturaleza del hombre y atenta contra la solidaridad humana. Al ser entonces un «acto, pensamiento o deseo que atenta contra la ley eterna»⁸⁵, el pecado condenaría al hombre en la muerte a las penas del infierno, dado que éste no ha elegido amar a Dios y no puede permanecer en el amor de Dios.

Sin embargo, ante dicha situación don Luis parece haber tenido en mente las palabras de San Pablo: «donde abundó el pecado, sobreabundó la gracia»⁸⁶, puesto que más adelante, su ingenio poético traduce el estado de bienestar de David salvado por Dios en términos de un estado de gracia concedido por la divinidad al alma del pecador arrepentido. Dice la *Vulgata*: *Praeuenit me in die afflictionis meae, / et factus est Dominus firmamentum meum*⁸⁷, don Luis traduce:

Prevínome su gracia para el día

⁸² 2 *Regum* 22, 6-7a. Traducción literal: «Las cuerdas infernales me envolvieron: / los lazos de la muerte se me anticiparon. / Invocaré al Señor en mi tribulación / y clamaré a mi Dios» (todas las traducciones literales de la *Vulgata* en este capítulo son mías).

⁸³ Félix Torres Amat, en su traducción de la *Vulgata*, interpreta este término como «mortuorio», dice: «Con las fajas mortuorias me vi ya atado, y halleme cogido en los lazos de la muerte» (Torres Amat, 1824, t. 2, p. 408).

⁸⁴ *Catecismo de la Iglesia Católica*, 1849.

⁸⁵ *ST I-II*, q. 71, a. 6.

⁸⁶ *Epístola a los romanos* 5, 20.

⁸⁷ 2 *Regum* 22, 19. Traducción literal: «Me anticipó en el día de mi congoja / y se ha hecho, el Señor, mi sostén». Torres Amat traduce: «Y me anticipó su socorro en el día de la tribulación; y ha sido siempre el Señor mi firme apoyo» (1824, t. 2, p. 409).

de mi aflicción y duelo,
y en la grande firmeza que tenía,
fue el Señor mi consuelo.

En la gracia⁸⁸, en tanto don de Dios, el alma está más unida al salvador que a sí misma porque lo ama más que a sí⁸⁹. Claramente, en la victoria bélica de David, don Luis lee la victoria de su propia alma sobre la miseria del mal:

Reo que solicita su sentencia,
dejar quiere profana, vil costumbre
que él mal siguió, mas no le satisfizo⁹⁰.

Más adelante dice la *Biblia*: *Dedisti mihi clypeum salutis tuae: / et mansuetudo tua multiplicauit me*⁹¹. Y traduce nuestro poeta: «su escudo de salud me ha defendido, / la su gracia aumentado». No es nada casual que el poeta interprete el término *mansuetudo* (mansedumbre, dulzura), como «gracia»: para Ribera claramente la armonía del David vencedor es la del alma humana que ha vencido el pecado y ha sido salvada por la divinidad.

3. Salmo 64

En la misma tónica davídica aparece la traducción del Salmo 64 (número 65 en la Biblia hebrea y en las ediciones modernas de la *Biblia* católica⁹²), donde el yo lírico afirma que son debidos a Dios todos los cantares, en una acción de gracias por los bienes recibidos de Él. Aparecen las imágenes primaverales del cogollo naciente y los campos y sembradíos repletos de brotes, frutos y placer, por todo lo cual «clamará por su alegría, / a Ti, Señor, tan sólo, / con voces de acordada melodía, / cuanto cobija el polo».

El agradecimiento a Dios no se da sólo por los frutos del campo, sino también por la comunión con Dios: «¡Oh bienaventurado al que escogiste / que more en tu palacio!».

⁸⁸ En la teología católica, la gracia es el estado del alma unida a Dios por sus actos propios (gracia cooperante) y por el gran acto redentor de Cristo (gracia operante). Para Santo Tomás de Aquino, la gracia puede ser dividida en operante y cooperante (*ST*, I-II, q. 111, a. 2). Si es un afecto, mediante el cual la mente humana no se mueve, sino que es movida, la operación se atribuye al motor que es Dios. En cambio, si se habla de un efecto respecto del cual la mente mueve y es movida, la operación se atribuye no solo a Dios, sino también al alma, y se tiene la gracia cooperante (*ST*, I-II, q. 113, a. 10).

⁸⁹ Cabasilas, 1999, p. 24.

⁹⁰ Ribera, 1612, p. 3, vv. 12-14.

⁹¹ *2 Regum* 22, 36. Traducción literal: «Me diste el escudo de tu salud / y tu mansedumbre me acrecentó». Torres Amat traduce: «Tú me has cubierto, Señor, con el escudo de tu protección, y tu benignidad me ha engrandecido» (1824, t. 2, p. 410).

⁹² «Del Sal. 10 al Sal. 148, la numeración de la Biblia hebrea [...] se adelanta en una unidad a la Biblia griega y a la Vulgata, que unen los salmos 9 y 10 y los salmos 114 y 115, pero dividen en dos el Sal. 116 y el Sal. 147» (*Biblia de Jerusalén*, «Introducción» a los *Salmos*, 1975, p. 707).

Ahora bien, cabe recalcar un singular ejemplo de la libertad traductora de don Luis. Dice la *BV: Exitus matutini et uespere delectabis*⁹³, traduce Ribera: «Mas das, Señor, holganza al que te ofrece / dos veces sacrificio, / y sobre él la abundancia resplandece, / que es bien hacer tu oficio» (vv. 33-36). La mañana y la tarde, que aparecen en el texto bíblico como denominativos para los confines oriental y occidental del mundo, son en la traducción dos momentos del día en que el hombre justo ha de ofrecer un sacrificio a Dios si quiere vivir en armonía con él. El deleite que Dios da, en la *BV*, de un término al otro del mundo (del naciente al poniente, los confines de la mañana y la tarde) se traduce en abundancia espiritual dada al hombre entregado a la Divinidad. Se trata nuevamente del hombre que vive en el triunfo sobre el mal y agradece a Dios.

4. *Magnificat*

En el evangelio de Lucas, el *Magnificat*⁹⁴ aparece como el cántico que hace la Virgen María en la visitación a su prima Isabel. En el poema, la voz lírica de la Virgen alaba a Dios por elegirla en su humildad para operar la salvación a través de ella. Menciona luego cómo Dios colma las manos de los humildes y los hambrientos, en detrimento de los soberbios; y termina con la imagen de Israel como objeto del favor y misericordia de Dios, desde la promesa hecha a Abraham:

Ya por tamaña alteza, Israel querido
tiene el Hijo esperado,
que su misericordia se ha cumplido,
jamás della olvidado.

El Hijo que ha llegado supone, en el texto, la salvación humana que opera ya desde el seno de María. El triunfo de la Divinidad, entonces, está latente en el vientre de María y en sus palabras de alabanza.

5. *Nunc dimittis*

El *Nunc dimittis*⁹⁵ se desprende del mismo contexto del anterior. El Niño Jesús ha nacido y debe ser presentado en el templo. Al mismo tiempo acude al templo Simeón, un hombre justo a quien Dios le había revelado que no moriría sin ver al Cristo que había de nacer. Simeón, al ver a Jesús en brazos de su madre, hace su cántico. En el poema, el yo

⁹³ Salmo 44, 9b. Traducción literal: «Deleitarás a los términos de la mañana y la tarde». Torres Amat traduce: «Derramarás la alegría desde Oriente a Occidente» (1824, t. 3, p. 84).

⁹⁴ *Lucas* 1, 46-55. En las *SP*: Ribera, 1612, pp. 122-123.

⁹⁵ *Lucas* 2, 29-32. En las *SP*: Ribera, 1612, pp. 126.

lórico habla de la cercanía de su próxima muerte, que ha de ser pacífica pues ya ha visto el rostro de la salvación. Pasa luego a definir la salud de Dios que ha llegado como una luz para los pueblos: «envíasela [la salvación], Señor, por que la vean / los pueblos derramados / lumbre de tu verdad, con la cual sean / para siempre enseñados».

6. Salmo 5

El Salmo 5⁹⁶ es un ruego individual donde el yo lírico se refugia de la persecución de sus enemigos en Dios. A lo largo del poema, se hace un claro contraste entre los enemigos, que son caracterizados como injustos, inicuos y engañosos, con el corazón vano y la garganta como un sepulcro abierto, y los hombres justos, que gozan la paz de Dios, entre los que se halla el yo poético. En el texto, la voz pide a Dios que lo proteja de sus enemigos y los últimos versos son de un claro triunfo sobre los inicuos, con el hablante coronado por Dios, como con un escudo: «En Ti se gozarán cuantos tu nombre / glorioso y santo aman, / [...] / y a los tuyos, coronas y hermo seas / como con fuerte escudo / de buena voluntad, y así peleas / Señor, por nos, sañudo». Más adelante hago un comentario más elaborado sobre esta traducción en específico.

7. Salmo 20

Finalmente, la última traducción del poemario, el Salmo 20⁹⁷, es un canto de gracias por las victorias de un rey. El poema estructura la imagen de un rey cuidado por Dios y siempre acompañado por Él; Dios le concede triunfos y bendiciones:

Fuístelo previniendo en bendiciones,
de honor y de dulzura,

corona preciosísima le pones,
de luz y hermosura.

Dios lo protege de sus enemigos y lo colma en honor, dulzuras y riquezas. Es de resaltar que este poema triunfal sea la última traducción del conjunto, si pensamos en que (como mencioné en el anterior capítulo) el poemario en sí trata del triunfo de Dios en la redención del hombre.

La tradición medieval vio en este salmo una prefiguración de la resurrección de Cristo. Para San Agustín⁹⁸, Cristo es el rey glorioso que aparece mencionado en él.

⁹⁶ Ribera, 1612, pp. 146-148.

⁹⁷ Ribera, 1612, pp. 192-193.

⁹⁸ *Enarrationes in Psalmos*.

Claramente don Luis siguió muy de cerca la visión agustina del salmo: justamente la traducción encuentra después de los sonetos dedicados a Cristo resucitado. Nuestro poeta se unió a la interpretación medieval para glorificar también al Verbo resurrecto, no sólo con la voz de los poemas propios, sino también con la voz de los versos traducidos.

DE LA *TRANSLATIO* COMO COLOQUIO

La Biblia cuenta con un considerable corpus de textos poéticos (sólo el libro de los *Salmos*, *Lamentaciones* y el *Cantar de los cantares* son un gran ejemplo de la poesía bíblica, sin contar los poemas presentes en medio de los otros libros). Cabe preguntarse, entonces, por qué don Luis de Ribera escoge para traducir los textos mencionados: qué será aquello que nuestro poeta indiano leyó en dichos textos, qué fue aquello que lo sedujo para unirlos bajo el mismo adjetivo poético de *traducción*.

Además del tema común del triunfo, Ribera y Colindres parece tener una predilección por traducir los poemas donde la voz poética se dirige a Dios en tanto tú. Cinco de los poemas en latín tienen a Dios como tú poético: *Te Deum*, Salmo 64, *Nunc dimittis*, Salmo 5 y Salmo 20. Y en los dos restantes, don Luis de Ribera añade el Tú poético en la traducción: partes del *Dominus petra mea* y el *Magnificat*. Sucede, pues, que Ribera y Colindres ve en la traducción una poética y espiritual oportunidad de dirigirse a Dios en tanto tú lírico.

En el *Te Deum* se trata de una serie de apóstrofes donde el yo se dirige a Dios para aclamar su triunfo y agradecerle con alabanzas: «A Ti, de los apóstoles el coro, / a Ti profetas santos, / los mártires a Ti pagan tesoro / de loor y de cantos». El Salmo 64 continúa la misma tónica de alabanza: «Pertenece a Ti, Dios, y son debidos / dentro de Sion los cantares», y se prolonga en una acción de gracias por los bienes recibidos de Él. En el *Nunc dimittis*, como ya he mencionado, Simeón alaba a Dios porque está viendo operar la salvación en el Niño Dios que se presenta ante sus ojos: «vieron, Señor, los ojos míos / a tu salud la cara». El salmo 5 es un poema de ruego individual, donde el yo se acerca a Dios al nombrarlo en segunda persona, para cobijarse en él de sus enemigos: «Presto de Ti acetado / pondreme ante tu Rostro de mañana, / y veré claramente / que tu sacra justicia soberana / la maldad no consiente». Y en el Salmo 20, el yo lírico agradece a Dios, en tanto tú poético, por las bendiciones sin tasa a un rey que es Jesús: «Señor, en tu poder y fortaleza, / tendrá el rey alegría / y más se gozará con la firmeza / de salud que pedía». El tú lírico se identifica con Dios que aparece en las traducciones con motivo de agradecimiento ante las bendiciones recibidas y como alabanza por su triunfo.

Ahora bien, cabe ver los añadidos del traductor. Dice la *BV*: *Dominus petra mea, et robur meum, et saluator meus*⁹⁹. Dice don Luis: «Fuiste, Señor, a mí doblado muro / de piedra no rompida, / y como peleador bravo y seguro, / salvaste así mi vida»¹⁰⁰. La libertad escritural se muestra desde el primer verso de la *BV* que se despliega en 4 versos en las *SP*. En este verso del texto de san Jerónimo las atribuciones con que la voz poética invoca a la Divinidad (*petra, robur, saluator*) se presentan como imagen de firmeza, sin acción verbal alguna; mientras que Ribera y Colindres las traduce en términos verbales (*fuiste muro, salvaste mi vida*). Y más aun, construye la imagen de Dios como un doblado muro a la par que como un peleador bravo, en un claro contraste entre lo estático de la roca y lo móvil del luchador. La salvación de David (el yo poético) ha requerido de ambas cualidades: la fortaleza de la roca y el ahínco del peleador.

Sin embargo, el principal cambio de este verso se da en que la invocación atributiva a Dios, sin verbo, se traduce en versos donde el yo lírico le habla a la Divinidad en segunda persona. La traducción, entonces, no invoca a la Divinidad sólo en un apóstrofe lleno de atribuciones, sino que también en tanto interlocutor presente en el texto poético.

Ahora bien, en el *Magnificat*, dice la *Vulgata*: *Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius. / Et misericordia eius a progenie in progenies / timebus eum*¹⁰¹. Traduce don Luis:

Por eso Tú, Señor muy poderoso,
a Ti me levantaste,
y en el tu Nombre santo y espantoso,
grande también dejaste.
Que tu misericordia proseguida
es en ricos haberes,
y hace en los linajes su manida,
que temen tus poderes.

En el texto latino, María afirma que hace en ella grandes cosas el que es poderoso y tiene un Nombre santo: Yahveh; mientras que en la traducción, Dios hace grande a la Virgen, que es el yo poético, al elevarla a su Nombre y dejarla en él. El encumbramiento de la Virgen en el Nombre de Dios es añadido del ingenio riberiano. Este Nombre, además de ser santo, resulta ser *espantoso* en su acepción de «maravilloso, digno de asombro y

⁹⁹ «El Señor, mi roca, mi roble [también “mi fuerza”] y mi Salvador» 2 *Regum* 22, 1b.

¹⁰⁰ Ribera, 1612, traducción 2, vv. 1-14, p. 45.

¹⁰¹ *San Lucas* 1, 49-50. Traducción literal: «Porque hizo en mí cosas grandes el que es poderoso y santo su nombre. / Y su misericordia de generación en generación, para los que le temen».

admiración»¹⁰²: se trata de un añadido del traductor para justamente dimensionar el poder del Nombre divino y las maravillas de sus actos para con María.

En el texto latino, la relación entre la Virgen y Dios es una relación de yo-Él, mientras que la traducción riberiana la convierte en una relación yo-Tú. Esta traslación se da justamente en el momento en que la Virgen recalca su engrandecimiento en Dios, que es a la vez un acto de humildad, al reconocerse como sierva suya. Cabe recordar que María, al ser la elegida por Dios para cooperar en la salvación, tiene una relación más estrecha con Él y el momento culmen de su papel en el plan salvífico comienza, justamente, en el momento de la gestación de Cristo.

Dios le ha otorgado privilegios de los que carece el resto de los mortales, el primero de los cuales es la Concepción Inmaculada¹⁰³. Como explica Gabriel Roschini, el hombre desde el momento de su creación es elevado por parte de Dios al orden sobrenatural mediante la gracia santificante; sin embargo, con la desobediencia del pecado original, el hombre habría perdido esta gracia. Este primer pecado, por generación natural, sería transmitido a todos sus descendientes. Dios, en atención a la singular misión para la que tenía predestinada a María, la habría preservado de esta culpa original, otorgándole por adelantado la gracia de la Redención¹⁰⁴. En nuestro contexto charqueño, Diego Flores explica de la siguiente forma el privilegio mariano de la Inmaculada Concepción:

Todas las puras criaturas son en su concepción maculadas y manchadas con la original culpa, cundida y contraída de los primeros padres, como lo dijo San Pablo, *todos pecaron en Adán y tienen necesidad para ser libres de la gracia de Dios*. Mas la Virgen, en su concepción, es libre, sacada desta ley por singular privilegio, en la cual dispensó el mismo dador de la ley porque quiso y puso como legislador y señor por título esencial y verdadero a todos superior, redimiendo a la Virgen con más alto modo de redención que a las demás puras criaturas, queriéndola honrar sobre todas, como buen hijo a tan digna madre¹⁰⁵.

En la tradición católica, pues, la relación de Dios con María es de una máxima intimidad. Y justamente la relación yo-Tú que propone la traducción de Ribera, al mostrarse muchísimo más cercana e íntima (como claramente sería una relación madre-hijo), da cuenta de la posición privilegiada de María ante los ojos de Dios y de esa amorosa relación entre Dios y la Elegida.

¹⁰² *Aut.*

¹⁰³ «La Inmaculada Concepción -ha dicho egregiamente el S. Padre Pío XII- es el prelude de todas sus glorias; más aún: privilegio único, hasta el punto de que parece casi identificado con su misma persona» (Roschini, 1955, p. 9).

¹⁰⁴ Roschini, 1955, pp. 7-11.

¹⁰⁵ Flores, 1611, f. 37-38.

Si la unidad temática de los poemas, no sólo los traducidos, es el triunfo de la Divinidad y la gracia recobrada por el hombre, ¿qué mejor forma de decir la amorosa unión Dios-hombre que con un yo lírico que se dirige a Dios como a un tú poético cercano a él mismo? Y debido a esta relación, cabe decir que la *translatio* es el momento en que don Luis realiza en su poesía el momento del ejercicio espiritual que Ignacio de Loyola denominó como «coloquio». Dice Ignacio: «El coloquio se hace propiamente hablando, así como un amigo habla a otro o un siervo a su señor, cuándo pidiendo alguna gracia, cuándo culpándose por algún mal hecho, cuándo comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas»¹⁰⁶. La voz traductora de don Luis le habla a Dios agradeciéndole y alabándolo por el triunfo en la salvación, gran tema del poemario entero, «comedia divina» dirá Colombí-Monguió.

En las traducciones, se lee escondido, tras la voz de la Virgen, de David o de Simeón, el yo lírico más íntimo del poeta, que se enmascara en personajes bíblicos para dirigirse a la Divinidad de yo a Tú, como con mucha seguridad lo practicara con los *Ejercicios* de Ignacio entre las manos. De ahí que el poeta haya añadido, en la traducción del *Dominus petra mea*, la salvación del infierno eterno y el dichoso estado de gracia al que puede acceder con su cambio de vida. De ahí que haya elegido los poemas donde Dios es un tú y que haya añadido ese tú donde antes no existía. Mexía de Fernangil poetiza el episodio de la presentación de Jesús en el templo, en el soneto 21 de la *Segunda parte del Parnaso antártico*, donde la aparición de Simeón es hartamente distinta a la que hace Ribera: «y el viejo Simeón regocijado / el *Nunc dimittis*, como cisne, canta»¹⁰⁷. Mientras la voz poética de Mexía dice que Simeón da su canto, la de Ribera toma la voz de Simeón para cantar: distintas actitudes poéticas ante el mismo episodio bíblico. Y es que don Luis ejercita el espíritu al concebir la traducción como coloquio ignaciano.

En *La poesía como experiencia*, Lacou-Labarthe afirma que el poeta es e instaaura un mundo ante el lenguaje y en él: cada vez que lo enuncia, indaga por su origen y por sus posibilidades¹⁰⁸. Sin embargo, si «de un lado, la direccionalidad irrenunciable de ir al comienzo está condenada al fracaso, por otro, en contra ruta, la palabra poética va hacia

¹⁰⁶ EE 54, 1-2.

¹⁰⁷ El soneto completo de Mexía es el siguiente: «Siendo cumplidos los cuarenta días, / se va a purificar el más fino oro / que jamás tuvo Adán en su tesoro, / ni en el suyo las altas Jerarquías. / Al templo va la madre del Mesías / a ofrecer no ternero, buey, ni toro, / sino al cordero que por Dios adoro, / en la ley prometido y profecías. / Da la Paloma tórtolas graciosas, / y a Dios le ofrece Dios, aunque humanado / y Dios lo acepta como ofrenda santa. / Ana dice de Cristo grandes cosas / y el viejo Simeón regocijado / el *Nunc dimittis*, como cisne, canta» (Mexía, 1619, p. 11).

¹⁰⁸ Citado por Velásquez, 2016, p. 29.

alguien»¹⁰⁹, dice Mónica Velásquez al respecto. Este norte hacia el que tiende la palabra de Ribera es, sin lugar a dudas, el Dios del cristianismo. En este sentido, podemos pensar el lenguaje traductor de Luis de Ribera como un vehículo hacia la divinidad, como una forma de efectivizar el coloquio ignaciano, como una forma de cobijarse en Dios, abiertos los ojos del ciego error de la pasada vida.

MIS PALABRAS, SEÑOR, LOS TUS OÍDOS PENETREN

Don Luis escoge para traducir 3 de los 73 salmos cuyos títulos atribuyen a David la autoría¹¹⁰. Para entender por completo el ojo traductor de don Luis debe hacerse una lectura comparada con cada uno de los textos de la *Vulgata* (que se anota a pie de página en la edición que se presenta en el anexo). Cabe realizar aquí la lectura comparativa de uno de los poemas con su versión latina, en busca de caracterizar la mirada lectora y traductora de Ribera. Se trata de la traducción sexta, la del Salmo 5 *Verba mea auribus percipe, Domine*. Atendamos, pues, a las distancias y fidelidades del ojo traductor de nuestro poeta.

Mis palabras, Señor, los tus oídos
penetren acogiendo
el son de mi clamor y los gemidos
que van a ti subiendo.
De mi oración atiende a la voz pura,
mi Dios Rey acatado,
que presenta su ruego la criatura.

*Verba mea auribus percipe, Domine;
intellige clamorem meum.
intende uoci orationis meae,
rex meus et Deus meus.
Quoniam ad te orabo, Domine*¹¹¹.

Al clamor del yo lírico, Ribera añade la imagen de los gemidos que suben hacia la Divinidad. El añadido prolonga la dimensión sensorial auditiva con que se abre el poema. Estos ruegos que envía hacia lo alto la voz davídica configuran una actitud de veneración hacia Dios. Y eso se explicita mucho más en la exclamación «*Rex meus et Deus meus*», a la cual Ribera añade la idea de Dios como un Rey acatado, es decir, venerado o tratado

¹⁰⁹ Velásquez, 2016, pp. 29-30.

¹¹⁰ En el libro de los *Salmos*, los títulos de cada poema atribuyen el texto a un autor específico (73 a David, 12 a Asaf, 11 a los hijos de Coré, salmos aislados a Etán, Moisés y Salomón, 35 sin atribución autorial). Aunque cabe tener en cuenta que, a pesar de estas atribuciones y las distintas colecciones de donde provienen los textos que han compuesto finalmente el libro bíblico, «la tradición ha visto en David no sólo al autor de todos los salmos que llevan su nombre, sino de todo el Salterio» (*Biblia de Jerusalén*, «Introducción» a los *Salmos*, 1975, p. 710).

¹¹¹ Salmo 5, 2-4. Traducido literalmente: «Escucha Señor, mis palabras con tus oídos; / hazte cargo de mi clamor. / Atiende a la voz de mi oración, / Rey mío y Dios mío, / porque a Ti rogaré, Señor».

con reverencia¹¹²: al apóstrofe se ha añadido la actitud del propio hablante ante la Divinidad, la traducción no sólo traslada el sentido del texto, sino que la veneración del yo lírico se traslada también a las palabras que han de contener el sentido poético.

Más adelante, el yo lírico de la traducción se identifica como una criatura que presenta su ruego a Dios, a diferencia del original, donde sólo es un yo (David). Si entendemos el término «criatura» como «todo lo que tiene ser y no es Dios»¹¹³, podemos ver que la voz de David en la pluma de Ribera se define como distinta de Dios en tanto ser, pero que desea acercarse a Él, romper esa distancia del ser con la cercanía de la palabra orante, del clamor, del gemido. En estos añadidos del traductor puede leerse el yo más íntimo de Ribera enmascarado en las palabras de David. Tras del israelita está, pues, el hombre que desea acercarse al Dios y permanecer junto a Él, en santidad.

Presto de Ti acetado
pondreme ante tu rostro de mañana,
y veré claramente
que tu sacra justicia soberana
la maldad no consiente,
ni que en tu rededor el malo habita,
y al vigor de tus ojos
el injusto desmaya y se marchita
con míseros despojos.
Aborreciste a cuantos acometen
ejercitar el vicio,
destruirás los perdidos que prometen
mentira en sacrificio,
que al varón sanguinario y engañoso,
odiaralo el Señor.

*Mane exaudies vocem meam.
Mane astabo tibi, et uidebo
quoniam non Deus uolens iniquitatem tu es.
Neque habitabit iuxta te malignus,
neque permanebunt iniusti ante oculos tuos.
Odisti omnes qui operantur iniquitatem;
perdes omnes qui loquuntur mendacium.
Virum sanguinum et dolosum abominabitur
Dominus*¹¹⁴.

Dios ha oído los ruegos y el yo davídico se pone ante Él y lo contempla. En la traducción, sin embargo, no sólo se trata de ver a Dios, sino de ver su rostro y también de observar *claramente* los actos de su justicia soberana. Mientras en el salmo latino la voz explica, en tanto cualidad divina, que Dios no quiere la iniquidad, Ribera hace hincapié en lo sensorial de la visión de Dios actuando con justicia. Nuestro poeta indiano está leyendo y traduciendo las Escrituras con claros ojos ignacianos, está contemplando a Dios con «la vista de la imaginación». San Ignacio en los *Ejercicios espirituales*, propone traer

¹¹² *acatar*: «vale honrar y tratar con reverencia y respeto a alguna persona, y porque la miramos con recato y cuidado de no ofenderla, ni aun con la vista» (Cov).

¹¹³ *Aut.*

¹¹⁴ Salmo 5, 5-7. Traducido literalmente: «De mañana escuchas favorablemente mi voz. / De mañana estaré frente a Ti y te veré, / porque no eres un Dios que quiera la iniquidad. / No habitará el maligno junto a Ti, / ni permanecerán los injustos ante tus ojos. / Aborreces a todos los que obran la iniquidad, / aniquilas a todos los que pronuncian mentira. / El Señor abominará al hombre sanguinario y fraudulento».

a la meditación los cinco sentidos corporales con la imaginación. De la visión dice: «el primer punto es ver las personas con la vista imaginativa, meditando y contemplando en particular sus circunstancias, y sacando algún provecho de la vista»¹¹⁵. Y de vista sensorial están repletas las traducciones de don Luis, que parece ver en la traducción una poética oportunidad para ejercitar el espíritu (cabe recordar que nuestro poeta quería que sus versos sirviesen «para recrear en lección tierna y encendida el ánimo trabajado y aun para aprovecharse della, despertando la fantasía, con la dulzura y suavidad de esa música, en altas meditaciones»¹¹⁶).

La mención a los injustos en el texto original se da en su no permanencia ante los ojos de Dios, mientras que en la *translatio* se «desmayan y marchitan con míseros despojos»: la atenta mirada de don Luis añade la sensorialidad no sólo en la aparición de Dios, sino en los propios inicuos que desfallecen ante la mirada divina. Tal vez nuestro poeta haya tenido en mente, en la lectura de estos versículos, la sugerencia ignaciana para la meditación del infierno, de «ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos», de «oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Cristo nuestro Señor»¹¹⁷. Toda la miseria que describe San Ignacio en las almas condenadas ha sido adjudicada por don Luis a los *iniusti* que no permanecen ante los ojos de Dios.

Yo a Ti, que en muchedumbre eres piadoso
y das fácil tu amor,
entraré por tu Casa muy seguro,
con temor adorando,
y también en tu Templo santo y puro,
su paz allí gozando.

*Ego autem, in multitudine misericordiae tuae,
introibo in domum tuam;
adorabo ad templum sanctum tuum in timore
tuo*¹¹⁸.

El primer añadido del traductor está en que Dios, además de tener *multitudo misericordiae* (muchedumbre de piedad), da «fácil» su amor. En el siguiente verso, el yo lírico no sólo ha de entrar en la Casa de Dios, sino que lo hará «muy seguro», envuelto en la seguridad que le ha dado la reconciliación con la Divinidad, la de saberse no incluido entre los expulsados de la mirada divina en míseros despojos, la de sentirse alzado hacia

¹¹⁵ *EE* 122.

¹¹⁶ Ribera, 1612, dedicatoria «A la señora Constanza María de Ribera».

¹¹⁷ *EE* 65-72.

¹¹⁸ Salmo 5, 8. Traducido literalmente: «Pero yo, por la muchedumbre de tu misericordia, / entraré en tu casa; / en el temor de ti, te adoraré encaminado hacia tu templo santo».

los celestiales aposentos de Dios. Es así que la piedad y el amor de Dios parecen ser los dones divinos que permiten al hablante ingresar al espacio divino con seguridad.

Este lugar, el Templo, la Casa de Dios, además de ser lugar *sanctum*, es lugar «puro». Y el yo poético entrará a él, adorando (como en el original), pero también «gozando su paz». Y habrá de preguntarse el lector, ¿por qué la necesidad de extender la sensación del entrar en la Casa divina? Don Luis, seguramente, vio en la traducción del *templum sanctum* una poética oportunidad para trabajar la composición de lugar.

San Ignacio recomienda realizar tres preámbulos antes de la contemplación en el ejercicio espiritual. Dependiendo del ejercicio, la *compositio loci* puede ser el primero o el segundo de los preámbulos; para hacerla, hay que notar que «en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar»¹¹⁹. Colombí-Monguió nota cierta huella de la composición de lugar en varios poemas de Ribera¹²⁰ y lo que aquí se ve es el ejemplo de la impronta ignaciana en la *translatio*. En versos previos el yo lírico ha visto sensorialmente el Rostro divino, pero a la pluma traductora de don Luis esto no le bastaba. Debía él componer el espacio donde Dios habita y lo hace a través de la experiencia de la acogida divina, llena de piedad y amor, que permiten al hombre entrar con seguridad en la pureza del lugar; en la adoración y el gozo de paz, el hablante entra. Estamos ante una lectura bíblica con ojos jesuitas.

Por confundir, Señor, mis enemigos,
guíame en tu justicia,
trae sobre mí tus ojos por testigos,
si huyo a la malicia;
que la verdad jamás está en su lengua,
su corazón es vano,
y por usar de engaño cayó en mengua;
no hay quién le dé la mano,
su boca es una abierta sepultura
que el daño ajeno espera.
Júzgalos Tú, Señor, que no es segura
su lengua lisonjera,
de aquellos pensamientos levantados
en quien más confiaban.

*Domine, deduc me in iustitia tua;
propter inimicos meos dirige in conspectu tuo
viam meam.
Quoniam non est in ore eorum ueritas;
cor eorum uanum est.
Sepulchrum patens est guttur eorum;
linguis suis dolose agebant,
iudica illos, Deus.
Decidant a cogitationibus suis;
secundum multitudinem impietatum eorum
expelle eos,
quoniam irritauerunt te, Domine*¹²¹.

¹¹⁹ *EE* 47, 2-3.

¹²⁰ Colombí-Monguió, 2003, p. 169.

¹²¹ Salmo 5, 9-11. Traducido literalmente: «Señor, guíame a tu justicia, / dirige mi camino ante tu mirada, por causa de mis enemigos, / porque en su boca no está la verdad, / su corazón es vano, / su garganta es un sepulcro abierto, / con sus lenguas conducían con engaño. / Júzgalos, Señor. / Vuélvase de sus maquinaciones, / arrójalos según la muchedumbre de sus impiedades, / porque te enojaron, Señor».

¡Oh si fuesen en breve derribados
por ver dónde paraban!
Según, de su impiedad, la muchedumbre
arrójalos y acaben,
porque irritan tu santa mansedumbre
y en el mundo no caben.

A lo largo del Salmo, el yo davídico se acerca a Dios y se aleja de los enemigos a quienes la Divinidad expulsa de su mirada. Es en este fragmento donde se hace una descripción de los inicuos, los injustos, aquellos que están lejos de Dios. Ruega la voz que, por causa de ellos, la Divinidad lo guíe y ponga su camino ante sus ojos. Para Ribera, enderezar el camino no sólo consiste en «dirigirlo hacia la mirada de Dios», sino también en «huir de la malicia»: la traducción remarca, en contraste, el lugar del que ha de huir el hombre bondadoso. Tal como en el poema se opone el yo lírico, como hombre justo, a los enemigos, injustos y engañosos, Ribera opone en la traducción el camino de la justicia al camino de la malicia.

Ahora bien, el texto latino describe la maldad de los enemigos en cuatro lugares corporales: la boca que no tiene verdad, el corazón que es vano, la garganta que es sepulcro abierto y la lengua que conduce con engaño. De estos cuatro motivos, la traducción añade figuras a dos de ellos. La voz traductora no sólo describe el sepulcro de la boca, sino que también nos dice que «espera el daño ajeno», al ser un sepulcro, claro, no prepara nada bueno. Se trata, pues, de la boca del injusto en acción malvada. Por otro lado, no sólo describe la vanidad del corazón enemigo, sino el castigo que ya ha tenido por sus engaños: la mengua y la carencia de ayuda.

Nuevamente estamos ante esa vista imaginativa del castigo del injusto, esa composición del lugar donde ha de acabar el enemigo: la traducción añade que «en el mundo no caben». El deseo de ver el lugar de castigo se deja ver con mayor firmeza en dos versos que son añadido completo de la pluma de Ribera: «¡Oh si fuesen en breve derribados / por ver dónde paraban!». Pide, tal vez, ver «con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno»¹²², busca componer el lugar, necesita del ejercicio espiritual. La estética ignaciana en la traducción de Ribera, además de solazarse (como hace en varios de los poemas del libro) en las dulzuras y sentires de la Divinidad, también trabaja en imaginar a los enemigos.

¡Alégrense pues todos los que esperan

Et laetentur omnes qui sperant in te;

¹²² EE 65, 3.

en Ti, y eternamente
 se deben alegrar si consideran
 que estás a ellos presente!
 En Ti se gozarán cuantos tu Nombre
 glorioso y santo aman,
 que das tu bendición cumplida al hombre
 por quien justo le llaman,
 y a los tuyos coronas y hermoseas
 como con fuerte escudo
 de buena voluntad, y así peleas
 Señor, por nos, sañado.

*in aeternum exsultabunt, et habitabis in eis.
 Et gloriabuntur in te omnes qui diligunt nomen
 tuum,
 quoniam tu benedices iusto.
 Domine, ut scuto bonae uoluntatis tuae
 coronasti nos*¹²³.

Luego de describir a los inicuos, en contraste, Ribera dedica con su pluma traductora sendos versos a los justos. Los primeros cuatro versos del fragmento (vv. 49-52) son traducciones bastante literales del original latino. Es en la mención al Nombre de Dios que Ribera añade de su pluma ciertas cualidades: si en la traducción del *Magnificat* el Nombre era «santo y espantoso», aquí es «glorioso y santo». Esto nos revela otro lente con el que Ribera traduce los textos bíblicos: el estilo petrarquista. Afirma Alicia Colombí-Monguió que la sintaxis poética del petrarquismo tiene una marcada tendencia a las dualidades, pluralidades y bimetraciones, que configuran el «rigor de un paradigma estilístico que penetró hasta la médula misma de una sociedad, transformándose en el medio de comunicación poético por excelencia»¹²⁴. La organización bímembre de la frase abunda en los versos de Ribera y los ejemplos se multiplican por decenas. Don Luis, como buen poeta petrarquista, no podía no pensar en el ritmo de sus textos en tanto oración bímembre: «humillada y obediente», «tiempos y años», «linda y honesta», «lengua y torpe», «santa y pura», «manso y benino», etc.

El añadido final de la pluma riberiana se da en la figura del Dios guerrero, que pelea ‘sañado por nos’. Aquí don Luis parece tener en mente el canto triunfal de los israelitas al cruzar el mar y sentir por fin la pascua cumplida, el paso de la esclavitud en Egipto a la libertad: *Dominus quasi uir pugnator, / omnipotens nomen eius*¹²⁵. Dios salva a los israelitas de la esclavitud en el libro del *Éxodo*, se comporta como guerrero ante sus enemigos, los egipcios. Sucede, pues, que el yo lírico de la traducción se siente salvado por Dios y protegido de los enemigos, como el hebreo luego de cruzar el mar partido en dos.

¹²³ Salmo 5, 12-13. Traducido literalmente: «Y se alegren todos los que esperan en Ti, / te exultarán por la eternidad y vivirás en ellos, / y se glorificarán en Ti todos los que aman tu nombre, / porque Tú bendices al justo. / Señor, como escudo de buena voluntad, nos coronaste».

¹²⁴ Colombí-Monguió, 1985, p. 169.

¹²⁵ *Éxodo* 15, 3. Traducción literal: «El señor como un hombre luchador, / omnipotente su nombre».

Las traducciones de don Luis, pues, no sólo nos revelan la calidad de sus versos y su marcado petrarquismo, sino sobre todo su forma de leer la Biblia. El Ribera traductor es, en primera instancia, un Ribera lector. En este sentido, pienso que para leer las *Sagradas poesías* es necesario entender cómo nuestro poeta leía las Sagradas Escrituras. Es así que en este afán resultan punto clave los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. Y de su importante y espiritual impronta en el acto poético de don Luis trata, justamente, el siguiente acápite de este estudio.

CAPÍTULO TRES

DEL LENGUAJE IGNACIANO

DE LOS *EJERCICIOS ESPIRITUALES* COMO MOLDE ESTRUCTURAL

San Francisco Xavier partía, evangelizador, hacia la India en 1541, demostrando el fuerte carácter misionero de la Compañía de Jesús, que recién vivía su tercer año de existencia como orden autónoma. Los jesuitas, sin embargo, hubieron de esperar hasta 1566 para llegar con el mismo afán a las Indias Occidentales. Y cabe resaltar que llegaron «con una organización muy sólida, de rígida disciplina, y con una mentalidad más independiente respecto a lo que debía hacerse en los campos de la evangelización y la educación»¹²⁶, actitud que produjo un recibimiento más que exitoso de la espiritualidad ignaciana en América, dadas las magnas obras artísticas de impronta jesuita que han quedado en nuestro país: desde impactantes templos en el Oriente hasta obras literarias como las de don Luis de Ribera y Colindres y don Diego Mexía de Fernangil.

San Ignacio de Loyola, por su parte, había publicado los *Ejercicios espirituales* en 1548 texto que, en menos de medio siglo, se convirtió en parte fundamental de la vida espiritual de un mundo donde el «sentimiento religioso se palpa, se respira y vive desde todos los espacios. Permea todos los sentidos»¹²⁷. El ámbito literario no es ajeno a este sentir del hombre barroco y la obra de don Luis de Ribera y Colindres nos da cuenta cabal de dicha vivencia en el Potosí colonial.

Hay que tener en cuenta también que la Compañía de Jesús, desde sus orígenes, promovió fervientemente en sus miembros la producción intelectual escrita: «muchos de sus miembros escriben proemios o comentarios de obras de distinta índole, así como también libros de texto para la enseñanza y manuales sobre diferentes tópicos»¹²⁸. En el medio charqueño no sólo hay que tomar en cuenta a la obra poética de Ribera, sino también a la de Diego Mexía de Fernangil y a los sermones de José de Aguilar, entre otros.

¹²⁶ Querejazu Calvo, 1995, p. 48.

¹²⁷ Carreño, 2010, p. 50.

¹²⁸ Saldivia y Caro, 2016, p. 28. Para el tema de la producción intelectual escrita en la Compañía de Jesús remito al acápite titulado «La producción literaria en los albores de la orden» (Saldivia y Caro, 2016, pp. 27-32).

El proceso del ejercicio espiritual propuesto por San Ignacio de Loyola es el siguiente: inicia con la oración (se hace la misma durante cada día del peregrinaje espiritual) donde el ejercitante pide que toda intención, acción y operación suya sea en alabanza de Dios. A continuación se practican tres preámbulos al ejercicio: historia, composición de lugar y demanda. Lo que San Ignacio denomina *historia* supone entender y conocer la diégesis de lo que se va a meditar en un determinado momento del día. La *compositio loci* es descrita de la siguiente manera: «así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar»¹²⁹, es decir, supone construir en la imaginación, a través de los sentidos corpóreos, el lugar donde se realiza la historia. La demanda consiste en «demandar a Dios nuestro Señor lo que quiero y deseo. La demanda ha de ser según subiecta¹³⁰ materia, es a saber, si la contemplación es de resurrección, demandar gozo con Cristo gozoso; si es de pasión, demandar pena, lágrimas y tormento con Cristo atormentado»¹³¹.

A continuación, San Ignacio invita a explotar al máximo la imaginación de los sentidos, en los distintos puntos de la contemplación, siempre con la idea de sacar algo provechoso de ello:

El primer punto es ver las personas con la vista imaginativa, meditando y contemplando en particular sus circunstancias, y sacando algún provecho de la vista. [...] El 2º: oír con el oído lo que hablan o pueden hablar, y reflejando¹³² en sí mismo, sacar dello algún provecho. [...] El 3º: oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad, del ánima y de sus virtudes y de todo, según fuere la persona que se contempla, reflejando en sí mismo y sacando provecho dello. [...] El cuarto: tocar con el tacto, así como abrazar y besar los lugares donde las tales personas pisan y se asientan, siempre procurando de sacar provecho dello¹³³.

San Ignacio invita a llegar al plano físico (los sentidos) de la imaginación la meditación sobre cuestiones divinas. Dependiendo del día y momento, la contemplación

¹²⁹ *EE*, 47, 2.

¹³⁰ Del latín *subiectus*, próximo, limítrofe. Entonces, *subiecta materia* se refiere al tema cercano, del que se medita.

¹³¹ *EE*, 48, 1-3.

¹³² En Italiano *riflettere* se traduce como pensar o reflexionar. *Reflectir*: «hacer el rayo de luz su reflexión en el cuerpo opaco. Latín. *Reflectere*» (*Aut*).

¹³³ *EE*, 122-125. Hay que tomar en cuenta también el inicio de la *Primera epístola de San Juan*: «Lo que era desde el principio, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que hemos mirado, y palparon nuestras manos tocante al Verbo de vida; porque la vida fue manifestada, y vimos, y testificamos, y os anunciamos aquella vida eterna, la cual estaba con el Padre, y nos ha aparecido. Lo que hemos visto y oído, eso os anunciamos, para que también vosotros tengáis comunión con nosotros: y nuestra comunión verdaderamente es con el Padre, y con su Hijo Jesucristo. Y estas cosas os escribimos, para que vuestro gozo sea cumplido» (1, 1-4).

puede ser sobre algún pasaje bíblico o sobre cuestiones que San Ignacio invita a imaginar. Por ejemplo, en el primer ejercicio de cada día de la segunda semana, invita a imaginar un rey humano, elegido por Dios y reverenciado por los hombres, imaginarlo hablar e invitar a su pueblo a la victoria bélica; luego equiparar a ese rey con Cristo, que invita a la victoria en la casa del Padre. Para comprender y sacar provecho de las cuestiones divinas que competen a la meditación, San Ignacio exhorta a llevarlas al plano humano: sentir las físicamente, equiparar a Cristo a un rey humano, etc. Y para sacar el provecho del suceso¹³⁴ a meditar, no se lo debe hacer en modo abstracto, sino en el más genuino modo físico y sensorial: imaginarlo con cada sentido del cuerpo.

Ahora, San Ignacio invita a *oler y gustar la suavidad y dulzura de la divinidad*, es decir, traspasar a la divinidad (lo inmaterial) a un plano sensorial (lo material: físico, humano), a bajar a Dios a la tierra, como Él lo ha hecho en la encarnación. A la vez que invita a este movimiento, exhorta a que el hombre practicante *vea con la vista imaginativa*, que sienta a la divinidad con los sentidos de la imaginación. Para San Ignacio, con la contemplación debe lograrse que la divinidad aparezca como lo *inmaterial revestido de materialidad*.

Después de los puntos de la contemplación viene el coloquio, donde el texto invita a la conversación con lo Divino, «[e]l coloquio se hace propiamente hablando, así como un amigo habla a otro, o un siervo a su Señor, cuándo pidiendo alguna gracia, cuándo culpándose por algún mal hecho, cuándo comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas»¹³⁵. Luego de las palabras a Dios, el ejercicio culmina con un Paternóster.

Los *EE* están propuestos para cuatro semanas. En el inicio del recorrido espiritual, la primera semana, propone San Ignacio la consideración y contemplación de los pecados propios, un examen de conciencia para reconocer los pecados de pensamiento, de palabra y de obra. Una vez vista la miseria de la propia vida de pecado, en la segunda semana se propone la consideración y contemplación de la vida de Cristo Nuestro Señor hasta el día de Ramos. La tercera semana se reserva la meditación de la Pasión de Cristo y la cuarta y última semana la Resurrección y Ascensión.

Estructuralmente, el poemario de don Luis de Ribera sigue la misma estructura propuesta por los *EE* para las cuatro semanas de meditación y contemplación espiritual. Es así que el exordio de los primeros tres sonetos corresponde a la primera semana de meditación de los propios pecados, para hacer una pausa y ver «el ciego error de la pasada

¹³⁴ Entendiendo que cada suceso propiciador de meditación tiene una historia, un lugar y un lenguaje.

¹³⁵ *EE*, 54, 1-2. Del coloquio he hablado más en extenso en el capítulo anterior.

vida». Sin embargo, otros sonetos repartidos a lo largo del libro¹³⁶ dan cuenta de meditaciones que San Ignacio propone en esta primera semana. A la segunda semana corresponden los sonetos que van desde la preñez de la Virgen María (soneto 11), hasta la llegada de Cristo a Jerusalén en Domingo de Ramos (soneto 62). La tercera semana de meditación irá, pues, desde la Última Cena (que empieza en el soneto 63) hasta la muerte de Cristo (soneto 83). La última semana, dedicada a los misterios de la Resurrección, irá del soneto 90 al 97.

Es conocidísima la vida de Cristo narrada en los evangelios y está llena de hechos, anécdotas y milagros; sin embargo, a la hora de leer una *Vita Christi* cabe preguntarse por qué el poeta escogió determinados sucesos para poetizarlos. En el caso de Ribera, la razón es nuevamente el molde de los *EE*. Al final de toda la explicación de cómo realizar los *Ejercicios*, San Ignacio de Loyola añade 50 misterios de la vida de Cristo¹³⁷ que deben ser meditados a lo largo de las cuatro semanas de recorrido espiritual. Gran parte de los sonetos de don Luis, pues, son recreaciones poéticas de los misterios que los *EE* proponen para la vida de Cristo. Otro buen número, sin embargo, están basados en las estampas jesuitas de las *Adnotationes et meditationes in Euangelia*, también conocido como *Biblia natalis*, de Jerónimo Nadal, jesuita.

Diego Mexía de Fernangil, en el prólogo a su *Segunda parte del Parnaso Antártico*, afirma haber leído el libro de Nadal¹³⁸ y haber quedado conmovido por las 153 estampas de la vida de Cristo que éste trae. Y justamente, el mecanismo poético del libro de Mexía es el de acompañar a las estampas de Nadal y completar aquellos episodios que el jesuita no incluyó, por lo cual cada soneto funciona como *ekphrasis* de una estampa jesuita:

Y así, arrebatado en su amor, en agradecimiento de tantas mercedes, con mi tosca y mal limada Musa me dispuse a consagrar a cada estampa un soneto castellano, para que así como muchas naciones gozan de muchas meditaciones en sus lenguajes y naturales idiomas, hechas a estas divinas estampas, gozase también la española como no menos devota y pía de las mismas estampas declaradas con mis españolas epigramas¹³⁹.

¹³⁶ En concreto, el 4 «De la iluminación y pureza de los Espíritus Celestiales», el 8 «De la malicia y rebeldía humana en los vicios», el 9 «De la muerte, horrible al pecador, agradable al justo», el 19 «Contemplación del arrobamiento de los justos en la oración», el 39 «Del camino de la perfección y seguridad de los justos», el 58 «De las miserias de la vida» y el 74 «De las persecuciones que Dios envía a los justos».

¹³⁷ *EE* 261-312.

¹³⁸ «La cual (confieso yo) aunque muchas veces la hubiese leído [la vida de Cristo], no me había confirmado tanto en este pensamiento como cuando vi las ciento y cincuenta y tres estampas que de ella sacó a luz el padre Jerónimo Nadal, de la Compañía de Jesús. Las cuales habiendo venido a mis manos en esta Villa Imperial de Potosí, cebado de la variedad y elegancia de las imágenes, comencé con atención y devoción a rumiar y contemplar los pasos de aquella soberana vida» (Mexía, 1619, folio G).

¹³⁹ Mexía, 1619, folio H.

Alicia Colombí-Monguió habla de la posible relación entre las *Sagradas poesías* y las estampas de Nadal, en primer lugar por la señal que da Mexía de Fernangil (vecino y seguramente amigo de don Luis) en su prólogo. Una segunda señal estaría en que, si bien los versos riberianos están basados en ambos testamentos, «entre sus sonetos se lee [la ilustración] de un episodio que no aparece en ningún evangelio, pero sí en las estampas de Nadal, y que Mexía de Fernangil poetiza muy consciente de su naturaleza no escrituraria»¹⁴⁰. Se trata de la aparición de Cristo resucitado a su madre, la Virgen María. El episodio, como bien menciona Colombí, aparece en las *Adnotationes et meditationes*. Sin embargo, cabe añadir que el suceso aparece, años antes, en los *EE*: «Primero apareció a la Virgen María, lo cual, aunque no se diga en la Escritura, se tiene por dicho, en decir que apareció a tantos otros, porque la Escritura supone que tenemos entendimiento»¹⁴¹. El episodio, como dice San Ignacio, se tenía como suceso no escrito, porque el lector debía de deducirlo con su entendimiento.

Con todo esto trato de argumentar, precisamente, que entre la *Sagrada Biblia* y las *Sagradas poesías del Viejo y Nuevo Testamento* están los dos libros jesuitas, ambos lectores de las Escrituras, como cernidor por el cual han de pasar los sucesos bíblicos de la *Vita Christi* que don Luis poetiza en su poemario. He aquí la lista de sonetos riberianos de la vida de Cristo y su fuente proveniente ya sea de San Ignacio o de Jerónimo Nadal. Los sonetos sin fuente provienen del ojo lector de nuestro autor:

<i>Sagradas poesías</i>	<i>Ejercicios espirituales</i>	<i>Adnotationes et meditationes...</i>
11. De José sospechoso de la preñez de su esposa.		
12. De la visitación de María a Elizabeth.	263: De la visitación de nuestra Señora a Elisabet.	2: <i>In die uisitacionis.</i>
13. De María y José buscando dónde albergarse en Belén.		
14. Del glorioso punto al nacer de Jesús y modo admirable con que la Virgen se sintió parida.	264: Del nacimiento de Cristo nuestro Señor.	
15. De la alegría y cantares de cielo y tierra, por el nacimiento de Jesús.	265: De los pastores	3: <i>In nocte Natiuitatis Christi.</i>
16. De las fuerzas de la divinidad encubiertas en la ternura del niño.		

¹⁴⁰ Colombí-Monguió, 2009, p. 74.

¹⁴¹ *EE* 299, 1-2.

17. De la circuncisión de Jesús.	EE 266: De la circuncisión.	5: <i>Circuncisio Christi.</i>
18. Del nombre de Jesús o Salvador.		
23. Del aparecimiento de la estrella a los magos.		7: <i>Adoratio Magorum.</i>
24. De la venida de los magos a adorar a Jesús.	EE 267: De los tres reyes magos.	
25. De la purificación de María Virgen y presentación de Jesús en el templo.	EE 268: De la purificación de nuestra Señora y representación del Niño Jesús.	8: <i>Purificatio.</i>
26. Del temor y turbación de Herodes por la pregunta de los magos.		
27. De la huida de Jesús a Egipto.	EE 269: De la huida a Egipto.	
28. De Jesús disputando con los sabios en el templo.	EE 272: De la venida de Cristo al templo cuando era de edad de 12 años.	9: <i>Cum doctoribus disputat Iesus.</i>
33. De Cristo bautizado en el Jordán.	EE 273: De cómo Cristo se bautizó.	
34. De Cristo tentado en el desierto.	EE 274: De cómo Cristo fue tentado.	
35. De la primera tentación, sobre hacer las piedras pan.		12: <i>Tentat Christum daemon.</i>
36. Del primer milagro de Cristo, volviendo el agua en vino.	EE 276: Del primero milagro hecho en las bodas de Caná.	15: <i>Nuptiae ad Cana Galileae.</i>
37. De Cristo echando del templo a los que vendían en él.	EE 277: De cómo Cristo echó fuera del templo los que vendían.	16: <i>Eiicit primo uendentes de templo.</i>
38. De Cristo predicando en el monte las ocho bienaventuranzas.	EE 278: Del sermón que hizo Cristo en el monte.	
44. De Cristo sanando al paralítico de la piscina.		30. <i>Sanatur Paralyticus.</i>
45. De la parábola del pródigo.		66: <i>De prodigo adolescente.</i> 67: <i>Profundit omnia prodigus adolescens.</i> 68: <i>Fit subulcus.</i> 69: <i>Accipit illum Pater benignissime.</i>
46. De Cristo transfigurado en el monte.	EE 284: De la transfiguración de Cristo	63: <i>Transfiguratio Christi.</i>
47. De Cristo convirtiendo a la samaritana.		35. <i>De Samaritana.</i> 36. <i>De eadem Samaritana.</i>
48. De Cristo resucitando al hijo de la viuda, al entrar por la puerta de la ciudad de Naím.		28: <i>Ad Naim suscitatur filius uiduae.</i>
49. De Cristo hablando en Jerusalén.		

50. De Cristo sanando al ciego con el lodo que hizo de su saliva.		83: <i>Sanatur unus caecus ante Iericho et duo post Iericho.</i>
51. De la parábola de la viña.		91: <i>Paterfamilias plantat uineam et locat agricolis.</i> 92: <i>Extra vineam filium occidunt.</i>
52. De Cristo resucitando la hija del príncipe.		
59. De la carta de Marta y María, en la enfermedad de Lázaro.		76: <i>Mittuntur nuncii a sororibus de graui morbo Lazari.</i>
60. De Cristo resucitando a Lázaro.	EE 285: De la resurrección de Lázaro	78: <i>Suscitat Lazarum Iesus.</i>
61. Del concilio hecho en Jerusalén, para matar a Cristo.		79: <i>Concilium de nece Iesu.</i>
62. Del Triunfo de Cristo en Jerusalén.	EE 287: Domingo de Ramos	87: <i>Ingressus sollemnis in ciuitatem.</i>
63. De la institución del Santísimo Sacramento del altar.		102: <i>Sanctissimi Sacramenti et Sacrificii institutio.</i>
64. De la preciosa sangre de Cristo sacramentado.		
71. Del amor con que Cristo consagró su cuerpo en las especies sacramentales.		
72. De la preciosa Sangre de Cristo Sacramentado.		
73. Del Cuerpo y Sangre de Cristo Sacramentado.		
78. De Cristo lavando los pies a los discípulos, sobre las palabras sagradas.	EE 289: De la cena	101: <i>Caena communis et lauatio pedum.</i>
79. De Cristo predicando el sermón después de la cena a sus discípulos.	EE 289: De la cena	104: <i>De eo quod dixit Christus modicum et non uidebitis me.</i> 105: <i>De eo quemadmodum spiritus sanctus arguit mundum est.</i> 106: <i>Orationis perfectio docetur.</i>
80. De Cristo orando en el huerto y sudando, por la agonía, sangre.	EE 290: De los misterios hechos desde la cena hasta el huerto	107: <i>Orat Christus in horto.</i>
81. De Cristo llevando la Cruz a cuestras.	EE 296: De los misterios hechos desde casa de Pilato hasta la Cruz	125: <i>Ducitur Iesus extra portam ad Caluariae montem.</i>
82. De la santísima Cruz.	EE 297: De los misterios hechos en la Cruz	
83. De Cristo pendiente en la Cruz.	EE 297: De los misterios hechos en la Cruz	128: 129: <i>Quae gesta sunt post erectam crucem, antequam emitteret spiritum..</i>

90. Del glorioso punto en que Cristo resucitó.		134: <i>Resurrectio Christi gloriosa.</i>
91. De Cristo ya resucitado.		134: <i>Resurrectio Christi gloriosa.</i>
92. Del modo que Cristo unió la alma a su cuerpo difunto, y se mostró glorioso y resucitado.	EE 299: De la resurrección de Cristo nuestro Señor, de la primera aparición suya.	
93. De la salida de la Magdalena y otras santas mujeres a visitar el sepulcro.		136: <i>De primo aduentu Mulierum ad sepulchrum.</i>
94. De la gloriosa aparición de Cristo resucitado a su santísima madre.	EE 299: De la resurrección de Cristo nuestro Señor, de la primera aparición suya.	135: <i>Apparet Matri Mariae uirgini.</i>
95. De la aparición de Cristo resucitado en hábito de hortelano a la Magdalena.	EE 300: De la 2ª aparición.	139: <i>Apparet Magdalena.</i>
96. De la aparición de Cristo resucitado a los discípulos, a quien conocieron en el partir del pan.	EE 303: De la 5ª aparición.	141: <i>Apparet Iesus duobus discipulis euntibus Emaunta.</i>
97. De la aparición de Cristo resucitado a Santo Tomás Apóstol.	EE 305: De la 7ª aparición.	143: <i>Apparet discipulis et Thomae.</i>

Antonio Carreño, al comparar los *Ejercicios* con la obra sacra de Lope de Verga, afirma que existe «influencia de los *Ejercicios* en la estructura general de las *Rimas sacras*, aunque resulte imposible encontrar paralelos exactos para la disposición de todos y cada uno de los textos. Por ejemplo, podemos interpretar que el orden completo de las *Rimas sacras* sigue, a grandes rasgos, el de los ejercicios de Loyola»¹⁴². En la poesía de nuestro charqueño, en cambio, los *EE* aparecen de forma primordial y estructural: sin los *Ejercicios* de San Ignacio, no existen las *Sagradas poesías*. Es claro que don Luis de Ribera y Colindres, en su creación poética, ha mediado su lectura y su posterior escritura con los dos principales textos jesuitas. La estructura general del poemario, pues, reproduce el recorrido espiritual que San Ignacio propuso en sus *EE*. Ahora bien, cabe hacer hincapié profundo en algunos rasgos más íntimos de la impronta ignaciana en los versos de Ribera. Uno de ellos, el coloquio, lo he revisado ya en el anterior capítulo. Veamos ahora cómo don Luis inicia su recorrido espiritual en los versos.

¹⁴² Carreño, 2010, p. 55.

DEL PRIMER EJERCICIO POÉTICO-ESPIRITUAL

Con seguridad fue entusiasta ejercitante jesuita don Luis de Ribera. Con seguridad tuvo, en su práctica religiosa laical, algún guía que lo llevó por los encumbrados caminos de la contemplación bíblica, cual Virgilio a un Dante en los recovecos del otro mundo. Seguramente leyó las Escrituras con el alma acongojada por la otrora vida de ceguera pecaminosa, al ver en sus meditaciones y en sus textos poéticos la nueva vida que siguió a la luminosa apertura de la vista.

Decir esto de los poemas de Ribera significa afirmar una equiparación entre el yo lírico y la persona biográfica del autor. Esto es posible de hacer en los primeros sonetos, aquellos que dan cuenta de la primera semana del ejercitar espiritual. Acompañemos, entonces, a don Luis en los inicios de su ejercicio poético-espiritual:

Del ciego error de la pasada vida
salgo a puerto de nuevos desengaños.
Seguí mi antojo y conocí mis daños,
enferma la razón, mas no perdida.

Resisto la costumbre envejecida
que sabe despeñarme en los engaños,
que por mi mal amó, tiempos y años
pasados, en deshonra conocida

y en tanto vituperio, como ofrece
el muerto fuego que las gentes vieron
entonces abrasarme con mi afrenta.

Siento el dolor que en la vergüenza crece,
temo enemigos que vencer pudieron
y lloro, aun libre de tan gran tormenta.

Oración hecha, el poeta ha empezado la meditación introspectiva sobre la propia vida con los preámbulos ignacianos, primero componiendo, viendo el lugar. Al ser una contemplación de los pecados propios, ¿cuál será, pues, el lugar que compone el ejercitante? No se trata de un lugar referencial para la vida del poeta, sino de uno metafórico: el ingenio poético le lleva a componer el lugar de la nueva vida como un puerto, al cual el yo lírico llega, para re descubrirse en la lectura bíblica, en la contemplación espiritual, en la escritura poética. El poema 72 del *Cancionero mariano de Charcas*, «¡Ah del invencible muro!», utiliza también la imagen de un divino puerto al cual llega el naufrago (el hombre en su condición de pecado) para encontrar la gracia:

—¿Quién llama a la inviolable,

a la exenta, fuerte,
inexpugnable plaza?

—El mísero bajel, que naufragante
de la naturaleza, que inconstante
busca el divino puerto.

—¡Ah del bajel! ¡Al puerto!;
y pues que, nave errante
en golfo, visitante,
tormenta padecéis
de uno y otro elemento..
¡ah del bajel, al puerto!

En el poema de Ribera, la metáfora del puerto de la vida nueva contrasta claramente con la de la vida pasada: el pecado anterior se metaforiza con las llamas que abrasan, cual un infierno en vida, al otrora pecador. El dolor que han causado estas llamas y que aún causan, en tanto recuerdo del ayer, acaece en vergüenza ante el propio yo. San Ignacio indica al ejercitante, en los primeros ejercicios, que en el preámbulo ha de demandarse «vergüenza y confusión de mí mismo, viendo cuántos han sido dañados por un solo pecado mortal, y cuántas veces yo merecía ser condenado para siempre por mis tantos pecados»¹⁴³. Las lágrimas derramadas por la voz poética en los últimos versos del soneto dan cuenta cabal de la vergüenza de sí mismo, que vive ahora que ha vencido la ceguera de la pasada vida de pecado. Las lágrimas han sido ayer derramadas por el dolor de las infernales brasas del pecado y lo son también hoy ante el recuerdo doloroso del error, pero también ante la verdad descubierta, ante la vista que se abre, vencida la ceguera. Las lágrimas, pues, son el símbolo corporal del paso de una vida a otra, del pecado a la gracia¹⁴⁴. Estamos ante la elaboración poética de una sugerencia que hace San Ignacio en los *EE*: «será aquí pedir crecido y intenso dolor y lágrimas de mis pecados»¹⁴⁵.

En este soneto no estamos asistiendo a la elaboración de los preámbulos, no sentimos al yo lírico componiendo el lugar o haciendo una demanda de vergüenza a la divinidad. En el poema asistimos al resultado de la composición de lugar y de la demanda.

¹⁴³ *EE* 48, 4-5.

¹⁴⁴ En las *Rimas sacras*, de Lope de Vega, Antonio Sánchez Jiménez lee la figura de las lágrimas como una metáfora de la creación poética: «La creación poética relata precisamente la contrición del pecador, es decir, su llanto. Por consiguiente, las lágrimas resultan ser metonimia del arte. El contenido —el llanto, metáfora a su vez del arrepentimiento— se figura por medio del continente —la poesía—. De hecho, las lágrimas son el símbolo más recurrente en la lírica sacra del Fénix, representando con diferentes grados de claridad su quehacer poético» (2010, p. 93).

¹⁴⁵ *EE* 55, 3.

Por tanto, este poema es el producto mismo de un ejercicio espiritual, donde podemos ver/leer huellas de la meditación que ha devenido en la creación poética.

Ahora bien, preámbulos logrados, el guía invita al ejercitante a traer los sentidos a la meditación. La vida anterior, pecaminosa, se caracteriza justamente por una privación del sentido de la vista: el ciego error de la pasada vida. Esta ceguera del pecado conlleva para el yo lírico una enfermedad de la razón, de la que ha de recuperarse al traer el sentido de la vista a la meditación y al poema. Vencida la ceguera, el yo lírico observa el puerto que lo espera, observa las brasas del pecado en las que ha estado sumido, observa sus propias lágrimas ante ambas situaciones. Un soneto primordialmente introspectivo ha devenido de una profundidad sensorial que sólo había de lograrse con los *EE* en mano.

El cambio de la ceguera a la visión, de la falta de sentido físico de la vista a la sensorialidad plena del poema, de la humanidad pecaminosa al ejercicio espiritual, es una figura presente también en las *Rimas sacras* de Lope de Vega: «¿Qué ceguedad me trajo a tantos daños?; / ¿por dónde me llevaron desvaríos, / que no traté mis años como míos / y traté como propios sus engaños?»¹⁴⁶. La impronta ignaciana prevalece en ambos poemarios y ha llevado a los poetas a metaforizar el pecado con la ceguera, una falta de sensorialidad. Si el pecado es tal, la vida en gracia sería pues, la vida plena de vista, de sensorialidad física, meditativa e ignaciana¹⁴⁷.

Sobre las *Rimas sacras* dice Antonio Carreño que «[l]a introspección sobre las propias culpas se desarrolla a través de actos meditativos y memorísticos. Hilan el “entonces” del pecador con el “ahora del arrepentido”. Y se convierten en acceso hacia la nueva identidad espiritual y a nuevo orden moral: del que “fui” al que “soy” y al que “debo ser”»¹⁴⁸. En el caso de don Luis podríamos decir que las metáforas son las que hilan el antes y el ahora del yo lírico: la ceguera y el infierno en vida son metáforas de la vida de pecado y la visión y el puerto lo son de la vida actual que busca el estado de gracia divina.

¹⁴⁶ *Rimas sacras*, soneto 5, pp. 137-138.

¹⁴⁷ La idea de ver la vida pasada o el estado de error en la vida actual, para buscar un cambio espiritual y llegar al estado de gracia, es figura recurrente en la poesía petrarquista: «La lamentación por la pérdida del bien querido, que había suscitado el desorden de la persona (su extravío), mueve el canto y la nueva epifanía en una infatigable búsqueda de la gracia divina. El famoso verso de Petrarca, “*Quand’ io mi volvo indietro a mirar gli anni*” (*Rime sparse*, núm. 298), y no menos el de Garcilaso, “Cuando me paro a contemplar mi ‘stado” (núm. 1), revierten el canto, desde la conciencia de la caída, en nueva epifanía. Proclama el encuentro espiritual del alma con el Esposo divino» (Carreño, 2010, p. 53). Asimismo sucede en las *Rimas sacras*: «Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por donde he venido, / me espanto de que un hombre tan perdido / a conocer su error haya llegado» (*Rimas sacras*, soneto 1, p. 131).

¹⁴⁸ Carreño, 2010, p. 53.

Continuemos, pues, con las introspecciones de don Luis de Ribera y Colindres. Dice el segundo poema del libro:

Pura, divina lumbre, do se enciende
este hielo mortal con que mi alma,
enflaquecida en lengua y torpe calma,
el peso que sostuvo apena entiende,

si al sacro esclarecer culpa suspende
y encubre al bien obrar la osada palma,
pura, divina lumbre, enciende la alma
que en su tiniebla de tu ardor se ofende¹⁴⁹.

Pasada es la atrevida resistencia
que en medio del error hizo a tu lumbre,
y en medio de la edad a mí me hizo

reo que solicita su sentencia;
dejar quiere profana, vil costumbre
que él mal siguió, mas no le satisfizo.

Pasa el poeta a la práctica del coloquio que tan bien trabaja en sus traducciones. El coloquio en estos primeros días ha de ser sobre misericordia, «razonando y dando gracias a Dios nuestro Señor, porque me ha dado vida hasta agora, proponiendo enmienda con su gracia para adelante»¹⁵⁰ y pidiendo llegar al sublime estado de gracia: «otro tanto al Hijo, para que me alcance del Padre [...], otro tanto al Padre, para que el mismo Señor eterno me lo conceda»¹⁵¹. Lo que se pide a la divinidad es el perdón y la puerta franca para acercarse a Él, habiendo ya meditado los pecados y visto el error de la pasada vida.

Ahora bien, en el soneto de don Luis asistimos a la puesta en escena del coloquio, donde el yo lírico le habla a Dios metaforizado en lumbre divina. El alma del yo lírico aparece en figura de hielo mortal en tinieblas: hielo que ha de derretirse ante el calor del amor divino y oscuridad que ha de iluminarse con la luz celestial que es, a su vez, la luz de la razón que estaba enferma en la ciega vida de pecado. Nuevamente, las más altas meditaciones espirituales devienen sensoriales: el soneto es puro calor que derrite el hielo del pecado, es pura luz que alumbrá tinieblas. Debe hacerse un coloquio pidiendo que Dios lo acoja en su seno y, al ser poeta el ejercitante, la petición de acercamiento es una petición de encendido de luz en la oscuridad y de derretimiento del hielo del alma. Don Luis utiliza una imagen poética para escenificar su íntimo coloquio con Dios.

¹⁴⁹ v. 8 *ofender*: «vale también fastidiar, enfadar y desplacer» (*Aut*).

¹⁵⁰ *EE* 61.

¹⁵¹ *EE* 63, 5-6.

En el Coloquio XLIII de la *Miscelánea austral*, Diego Dávalos y Figueroa traduce «*Le lacrime di San Pietro*» de Luigi Tansillo, texto que poetiza el arrepentimiento de San Pedro por haber negado a Cristo en medio de la pasión. En el poema, el momento del encuentro entre el apóstol y Jesús aparece con la misma figura del hielo que se derrite ante el calor del amor de Dios: «Como la fría nieve congelada / en lugar que del sol fue herida / y con la primavera deseada / en agua clara queda convertida, / así el temor de Pedro, que en nevada / parte fue puesto, fría y escondida, / siempre fue nieve; mas Jesús mirando / sacola por los ojos destilando» (vv. 73-80). Es así que, en el texto, las lágrimas del apóstol son metáfora del hielo que se derrite en su interior ante el calor del amor divino.

El yo lírico riberiano, para argumentar que acepta amorosamente a la gracia, que reconoce en su vida el ardor y la iluminación de la lumbre celestial, afirma que la resistencia a la vida en gracia está situada en el pasado, demostrando nuevamente ese paso de una vida pecaminosa a una de virtud. Se habla de una primera edad (de la mitad del camino hacia atrás) donde se ha vivido en una equivocación. El mismo mecanismo aparece en las *Rimas sacras*: «Pasos de mi primera edad, que fuiste / por el camino fácil de la muerte / hasta llegarme al tránsito más fuerte / que por la senda de mi error pudistes»¹⁵². Para Antonio Sánchez Jiménez, este soneto contrapone el error de la juventud con el estado actual de desengaño que motiva la escritura poética del Fénix de los ingenios¹⁵³. La edad anterior es, en el soneto riberiano, el momento de resistencia a la conversión y a la gracia, que ha acabado y ha subsanado el pasado error.

En esta primera semana de ejercicio espiritual, debe meditarse sobre el infierno, como una posibilidad para la vida de pecado. En este ejercicio, el preámbulo de la demanda supone «pedir interno sentimiento de la pena que padecen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado»¹⁵⁴. Esta demanda, pues, solicita tener en mente el castigo, la sentencia por una vida pecaminosa: ya sea para sentir pena por las almas del infierno, ya sea para sentir temor de caer en el mismo averno que ellas. Es esta meditación la que lleva a don Luis de Ribera a culminar su soneto con la imagen del yo lírico como un reo que, habiendo admitido su culpa, solicita su sentencia, porque sólo cumpliendo lo que a su culpa corresponde ha de poder dejar las vanas y viles costumbres del pecado. La

¹⁵² *Rimas sacras*, soneto 2, p. 133.

¹⁵³ Sánchez Jiménez, 2010, p. 84.

¹⁵⁴ *EE* 65, 4-5.

contemplación luminosa de la vida anterior le ha llevado a pensar en el infierno como un lugar posible de eterno castigo en caso de no cambiar de vida, de ahí que el reo pida un castigo en vida, para no caer en el infierno que tanto teme para el momento de la muerte.

Meditadas las culpas y los posibles castigos, es hora para el ejercitante de pensar cómo ha de ser esta nueva vida de virtudes, espirituales y poéticas:

Tiempo es ya de tentar nueva ventura
y alzarse a vuelo del terreno peso
sin que detenga corruptible exceso
y el espíritu vuele en mente pura.

Clama apriesa la dulce edad futura
a despojarnos de la carne y hueso
primero, de la vida en el progreso,
y luego, al fenecer, de la criatura.

Que es corto el día de la humana suerte,
diferente de aquél que al orbe triste,
eterno al renovar de su carrera.

Y pues no deja qué esperar la muerte,
¿quién, de flaqueza armado, se resiste
para no obrar aquí como debiera?

Llega el momento, pues, de considerar la situación mortal del hombre, en un soneto que opone la cortedad de la vida terrena a la eternidad de la vida después de la muerte, esa que le espera al hombre virtuoso en el más allá. Entre los ejercicios de la primera semana, San Ignacio propone la siguiente composición de lugar: «la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo»¹⁵⁵. La noción del alma humana encarcelada en el cuerpo corruptible aparece por primera vez insinuada en este poema y ha de trabajarse a lo largo del poemario¹⁵⁶.

¹⁵⁵ *EE* 47, 5-6.

¹⁵⁶ El soneto 19 «Contemplación del arrobamiento de los justos en la oración», por ejemplo, inicia con la misma noción: «El cuerpo, cárcel donde la alma mora, / alguna vez se esfuerza y se suspende, / para probar también a qué se extiende / el amor que mantiene a su señora. / Viola humillarse y que doliente llora / porque más alta unión se le defiende, / si en la contemplación las alas tiende, / menos por él, hasta la luz que adora. / Y cuanto era la fuerza del sentido, / turbolo su vergüenza y, desmayado / el cuerpo, corrió ya serena calma. / «¡Oh ardentísimo bien, si a ti he podido, / –dijo– viva yo en ti!». Mas acabado, / volvió a tomar en paz su cuerpo la alma» (p. 28).

Esta noción debió llegar a don Luis por doble vía: por un lado la de San Ignacio de Loyola, pero por otro la de Marcilio Ficino, a cuyas versiones latinas de las *Platonis opera* don Luis con seguridad tuvo acceso. Dice Platón, en el *Fedón*, que el alma está ligada y pegada al cuerpo «obligada a considerar las realidades a través de él, como a través de una prisión, en vez de hacerlo ella por su cuenta y por medio de sí misma»¹⁵⁷; las pasiones y placeres humanos son vistos en el texto como aquellas actitudes que contribuyen al encarcelamiento del alma en el cuerpo corruptible. De ahí que el cuerpo sea un impedimento para alcanzar la sabiduría, a la cual (dice el *Fedón*) sólo se puede llegar en plenitud al momento de morir.

Aceptada ya la culpa por la ceguedad pasada, es tiempo para el yo lírico de tentar nueva ventura. Si el cuerpo es cárcel del alma, no va a significar un impedimento para que el espíritu vuele en mente pura. A lo largo del soneto se lee la clara intención de prepararse en vida para el momento de la muerte, de buscar la virtud y la gracia en el corto día de la vida humana en preparación constante para el momento en que el alma pueda volar libre de su prisión.

En este poema, la muerte aparece como un suceso deseable, que se espera con paciencia a lo largo de la vida, dado que sólo con ella el yo lírico va a poder acceder a la gloria que tanto anhela en el mundo celestial. Y es que don Luis de Ribera, pluma en mano, tiene en mente la noción platónica de la muerte como acceso pleno a la sabiduría y, más cristianamente, como acceso a la redención propia a través de cada ejercicio espiritual, que acompaña con cada verso escrito.

DEL EJERCITAR ESPIRITUAL-POÉTICO, BIBLIA EN MANO

Cuerpo presto para la meditación, alma lista para el ejercicio. El ejercitante que ha de devenir poeta disfruta así sus días en el solaz de la espiritualidad ignaciana. Biblia Vulgata en mano, desea don Luis que toda intención, acción y operación suya sea en alabanza de Dios¹⁵⁸. Cierra los ojos, actitud orante.

Del concilio hecho en Jerusalén para matar a Cristo

La envidia, la ambición, odio y malicia,
con violencia y calumnia congregadas,
contra un justo, en aleve conjuradas,

¹⁵⁷ *Fedón* 82e-83a.

¹⁵⁸ Dice San Ignacio: «La oración preparatoria es pedir gracia a Dios nuestro Señor para que todas mis intenciones, acciones y operaciones sean puramente ordenadas en servicio y alabanza de su divina majestad» (*EE*, 46).

tratan la ejecución de su injusticia.

«Mueran –dicen– la ley, verdad, justicia
que hacen nuestras obras afeadas».
Así, las voluntades confirmadas
las dejó el sacrilegio y la codicia.

Simeón y Leví, vasos malinos
de encubierta ponzoña; en su consejo
jamás entre Jacob, porque perece.

De la maldad, el Santo, en los caminos
tiñó la fiera en sangre su pellejo.
Mas, muera un hombre que por nos padece.

Habrà estado en la segunda semana de ejercicio cuando leyó el pasaje bíblico que aquí comenta. Oración hecha, inició nuestro ejercitante los preámbulos del ejercicio. La historia que leyó es la de *San Juan XI*, 45-54. En el pasaje, leemos que ante el milagro de la resurrección de Lázaro, los sumos sacerdotes y los fariseos temen que la gente se una a Jesús y que los romanos destruyan el templo y la nación israelita; Caifás, sumo sacerdote de ese año, los calma convenciéndolos de la decisión, en consejo, de la necesidad de dar muerte a Cristo: «Vosotros no sabéis nada, ni caéis en la cuenta que os conviene que muera uno solo por el pueblo y no perezca toda la nación»¹⁵⁹.

Con seguridad al meditar la historia de la cita bíblica, don Luis de Ribera trajo a su mente otra historia donde recordó haber leído la misma ponzoña congregada con la maldad. Dina, hija de Jacob y Lía, es violada por Siquem, hijo de Jamor, príncipe de la tierra que lleva su nombre. Siquem desea tener a Dina en matrimonio, y Jacob accede bajo la condición de que tanto el pretendiente como su pueblo se circunciden. El trato comienza a cumplirse; sin embargo, dos de sus hermanos toman venganza por la violación: «Simeón y Leví, hermanos de Dina, blandieron cada uno su espada y entrando en la ciudad sin peligro mataron a todo varón. También mataron a Jamor y a Siquem al filo de espada, y tomando a Dina de la casa de Siquem, salieron»¹⁶⁰. Ambos hijos reciben el reproche de su padre por su acción. Jacob, al momento de su muerte dice: «Simeón y Leví, hermanos llevaron al colmo la violencia con sus intrigas. ¡En su conciliábulo no entres, alma mía; a su asamblea no te unas, corazón mío!, porque estando de malas, mataron hombres, y estando de buenas, desjarretaron toros»¹⁶¹. La voz de Jacob pide a su

¹⁵⁹ *San Juan* 11, 49b-50.

¹⁶⁰ *Génesis* 34, 25-26.

¹⁶¹ *Génesis* 49, 5 – 6.

propia alma no entrar en el consejo de la maldad de Simeón y Leví, y la voz poética riberiana exhorta a Jacob a lo mismo, acompañando así su discurso agónico.

El poema ve así, en el viejo testamento, un anuncio del nuevo, al equiparar el consejo de Simeón y Leví que trama malas acciones con el de los sumos sacerdotes que trama la muerte de Cristo. Y en la voz de Jacob que clama a su alma no unir sus deseos a los de sus hijos, el yo lírico riberiano pide también fuerza para no unirse al consejo de la envidia, ambición, odio y malicia, que seguramente tentaban a los habitantes del Potosí de tiempos virreinales. La demanda del ejercicio espiritual está hecha.

Falta un preámbulo al ejercicio. Y es este el que llevó a don Luis a tamaña elaboración poética. Al componer, viendo el lugar, nuestro poeta vio a los fariseos y sacerdotes conjurados en traicionera intención con alevosía. Seguramente observó la estampa de Jerónimo Nadal: la expresión de malicia en cada rostro, las muecas de discusión en cada boca y, sobre todo, las figuras demoníacas que inspiran malevolencia en las mentes de todos ellos.

No vio don Luis en su meditación a los fariseos y sumos sacerdotes reunidos en consejo donde deciden la muerte de Cristo; observó, como sinécdoque de ellos, a los sentimientos que los llevan a esa decisión: la envidia, la ambición, el odio y la malicia. Son ellas, alegorizadas, quienes toman la decisión, habiendo poseído (casi demoníacamente) a los sumos sacerdotes. Nuestro poeta, al observar en la estampa de Nadal a los pequeños demonios que se posan en la cabeza de cada personaje del suceso, elaboró la alegoría poética donde ellos son quienes se reúnen en consejo, a través de los fariseos.

A su vez, la pluma de don Luis no menciona a Cristo como la futura víctima, sino que también lo alegoriza en la ley, la verdad y la justicia que Él mismo representa, para terminar mencionándolo como «el Santo». Tres virtudes que van contra las obras de los demonios que se han reunido. La composición de lugar llevó a Ribera a una elaboración de una imagen poética que no describe el texto bíblico, sino que lo escenifica metafóricamente y lo convierte, justamente, en poesía.

En este caso no realizó don Luis un coloquio con Dios, sino que escenificó la ponzoñosa conversación entre los demoníacos sentires, para concluir con el verso último, que evoca las palabras con que Caifás convence al resto de los fariseos y sumos sacerdotes de la necesidad de la muerte de Cristo.

FERIA VI. POST DOMIN. PASSIONIS.

Concilium de nece IESV.

Ioan. xi. Anno xxxiiij.

79

lxx



Bern. Piff. Rom. sculp.
Anon. Wern. sculp.

A. Bethania, et Lazari suscitatio, unde occasio-
nem sumpserunt Iudaei contra IESVM.

B. Concurfus omnium ad IESVM, qui ne
fieret pertimescebant Iudaei.

C. Exercitus Romanorum, quos formidabant,
ne gentem Iudaeorum deleterent.

D. Cathedra et confessus nefarius Principum
& Phariseorum.

E. In cathedra Caiphas sceleratus Pontifex
vaticinatur IESVM occidendum &c.

F. Secedit aliquot dies IESVS Ephrem, ut
tempore à Patre constituto patiatur.

Ilustración 3 Jerónimo Nadal *Euangelicae historiae imagines*, p. 79.

Pasadas las dos primeras semanas de ejercicio, llegó a nuestro poeta el momento de meditar los misterios referentes a la Pasión de Cristo. Inspirado por las letras de San Ignacio, don Luis realizó la misma oración de cada día, pidiendo ser sus acciones siempre en alabanza de Dios. Y entre ellas, claro está, la máxima acción que hacer podía es la poética acción de escribir versos con la intención de decir: *Verba mea auribus percipe, Domine.*

De Cristo pendiente en la Cruz

Este es el santo trono y ensalzado,
gloria del Salvador, al mundo afrenta,
lecho de fuerte amor que lo acrecienta,
altar para su gran pontificado.

Este, aquel duro y penetrante arado
que abrió la tierra estéril y sedienta,
donde el grano de trigo muerto aumenta
a millares el fruto deseado.

Ya cuando la corona ornó su frente,
todo lo trajo a sí, que a tanta alteza
estaba prometido el señorío.

Y en acto de jurar un Rey potente,
al descubrir su antigua fortaleza,
ganó el gentil lo que perdió el judío.

Nuestro ejercitante no sólo medita el significado teológico de la Cruz, sino sobre todo sus posibilidades de imagen poética. Si bien el título del soneto anuncia la imagen del cuerpo de Cristo al momento de la muerte, pendiendo de la Cruz, las imágenes de los versos revelan otros sentidos. En el primer cuarteto, la imagen de la Cruz no es la de un lugar de muerte y castigo, sino que es el trono glorioso del Rey, es un cobijo de amor donde Cristo se glorifica.

Resalta el hecho de que don Luis haya visto en la Cruz un lecho de amor; y es que la meditación sensorial llevó a nuestro poeta a sentir, en el cuerpo moribundo de Cristo, el amor máximo de Dios. Si bien el cuerpo del Salvador está desangrado, herido y torturado, late en Él un Rey, Pontífice y Salvador. Cuando Lope de Vega observa a Cristo en la Cruz en sus *Rimas sacras*, dice: «¡Oh vida de mi vida, Cristo santo!, / ¿adónde voy de tu hermosura huyendo?; / ¿cómo es posible que tu rostro ofendo, / que me mira bañado en sangre y llanto?»¹⁶². Tenemos en Lope el ejemplo de una meditación ignaciana que

¹⁶² *Rimas sacras*, p. 228.

llevó a contemplar el horror de la crucifixión, la afeada y ensangrentada imagen de Cristo. Ribera, en cambio, observa en el cuerpo moribundo de Jesús, la gloria de la salvación que supone dicha muerte. Si el máximo acto de amor al hombre es la entrega de la vida misma, la Cruz no es para el poeta la fealdad, sino la santidad y la glorificación. No es un Dios *que ha muerto*, es el Cristo triunfante que, en su morir, trae la salvación para la humanidad. Colombí-Monguió resalta el mismo hecho y sorpresa en su lectura de la canción «De Cristo puesto en el sepulcro», donde en el cadáver de Jesús ve Ribera latente la salvación: «El poeta nos ha llevado desde la muerte en la cruz al descenso a los infiernos, para culminar con la promesa de vida eterna en Cristo resurrecto, todo ello con una sobriedad ajena a todo lóbrego sentimentalismo, porque en el mismo morir del crucificado Ribera siente el “alma belígera” de *Christus uictor*»¹⁶³.

En el segundo cuarteto don Luis da cuenta de una composición de lugar en torno a las palabras de Cristo: «Les aseguro que si el grano de trigo que cae en la tierra no muere, queda solo; pero si muere, da mucho fruto»¹⁶⁴. En estas palabras Cristo alegoriza su propia muerte, anunciándola a sus discípulos. En la lectura bíblica no vio don Luis sólo la semilla de trigo, vio también el arado, vio la tierra que ha de ser sembrada (sedienta de recibir semejante semilla de divinidad ensalzada) y, sobre todo, vio multiplicado en millares el fruto de la siembra. En el cuerpo de Cristo pendiente, muerto en la Cruz, Ribera ve latente la salvación del hombre, la vida eterna que su muerte está regalando a millares de personas. No estamos ante un soneto de dolor y lamento, sino ante uno donde se anuncia una esperanzadora noticia en la imagen de muerte en la cruz.

En los tercetos llega ya el momento del fenecer. No es la muerte el fin de la vida, no hay horror ante ella ni lamento. Cristo muere y, en esa *emissio spiritus*, leyó don Luis la coronación y juramento de un rey. La muerte llega no para afear el cuerpo del Salvador, sino para ornar su frente y traerle la potencia y la fortaleza necesarias para su gobierno. A lo largo de los *Exercitia*, San Ignacio exhorta a imaginar a Cristo como un rey, pero es hallazgo poético de Ribera el imaginar su coronación al momento de su muerte en la Cruz.

En el *Evangelio según San Juan*, vemos cómo Cristo crucificado y a poco tiempo de morir, clama: «Tengo sed»¹⁶⁵ y los soldados le acercan a la boca un hisopo empapado de vinagre. En la elegía dedicada a la pasión, don Luis poetiza este momento de la siguiente manera: «Sed, entre tanto fuego de amor, siente, / mas no quiere licor que temple

¹⁶³ Colombí-Monguió, 2003, p. 236.

¹⁶⁴ *San Juan* 12, 24.

¹⁶⁵ *San Juan* 19, 28.

EMISSIO SPIRITVS.

Matth. xxvij. Marc. xv. Luc. xxij. Ioan. xix.

130
cuj



A. Excepit clamorem Christi emisso spiritus.
 B. Tenebrae hactenus perseverantes a sexta hora, incipiunt evanescere.
 C. Velum templi ad Sancta sanctorum scissum in duas partes a summo, &c.
 D. Contremiscit terra.
 E. Petrae scinduntur, &c.
 F. Monumenta multa aperiuntur.
 G. Centurio videns, quod sic clamans exprobrasset, glorificat Deum.

H. Omnis turba videns, quae fiebant, percutientes pectora sua reuertebantur.
 I. Capiant secum consilium Iudaei, ut crucifixis crura frangantur.
 K. Mittunt ad Pilatum qui peterent, ut crucifixi fractis cruribus tollerentur.
 L. Franguntur alijs crura.
 M. Unus militum lancea latus IESV aperuit.
 N. Stabant longe omnes cognati, & mulieres.

Ilustración 4 Jerónimo Nadal *Euangelicae historiae imagines*, p. 130.

el fuego, / que es demás padecer, su sed ardiente»¹⁶⁶. Es tanto el fuego del amor con que Cristo se entrega en la Cruz, que le causa sed. Leer la *Biblia* imaginando todo con sentidos físicos llevó a don Luis a este hallazgo poético. El fuego del amor interno deviene sed física, sensorial y material: esto es justamente lo que San Ignacio exhorta en su meditación: llevar toda la dulzura de la divinidad al plano físico y sensorial.

En estos días del ejercicio espiritual, San Ignacio indica que deben demandarse (en los preámbulos) sentimientos de dolor y confusión, porque los pecados del hombre llevan a Cristo a su pasión y muerte¹⁶⁷. Ahora bien, en el cuerpo de Cristo no puede don Luis sino contemplar la resurrección latente y la salvación; no hay dolor ni confusión, hay esperanzadora gloria y amor eterno. Sin embargo, nuestro poeta se sintió exhortado por San Ignacio a meditar y sentir también el dolor de la muerte y la pasión. De ahí que, a continuación de los sonetos dedicados a la muerte de Cristo, se encuentre el siguiente:

De Raquel muerta en las angustias del parto

Con negra nube, el rojo esmalte bello,
de cristal en pedazos esparcido,
y las flores, que el prado en honra vido
coronar las mejillas y cabello.

Y el otro, que ciñendo el blanco cuello,
fue en las faldas de la alba recogido,
y aquel puro alentar de aura bebido
para bañar su espíritu con ello.

Todo ofendido y sin ardor, al punto
que la luz en los miembros delicados
el infelice parto oscurecía,

cayó en la sombra de la muerte junto,
cayeron en dolor montes, ganados,
cayó Jacob, que su Raquel no vía.

El soneto sugiere la delicadez hermosa del cuerpo de Raquel, centrada la mirada del yo lírico en sus sonrosadas mejillas femeninas y en su blanco cuello. Desde la antigüedad, «se consideraba que el rostro bello debía combinar armoniosamente los colores rojo y blanco. [...] La poesía del Renacimiento y del Barroco aceptó este canon

¹⁶⁶ Elegía 5 «De la pasión de Cristo» p. 169.

¹⁶⁷ San Ignacio explica la tercera semana de meditación, dedicada a contemplar los misterios de la pasión y muerte. Al momento de explicar los tres preámbulos del ejercicio, dice: «El tercero [tercer preámbulo], demandar lo que quiero: será aquí dolor, sentimiento y confusión, porque por mis pecados va el Señor a la pasión» (*EE* 193).

de belleza, como demuestra el soneto “En tanto que de rosa y de azucena” de Garcilaso»¹⁶⁸. Raquel se poetiza según los parámetros que Ribera bien conocía para la belleza del rostro femenino.

Esta imagen viene, sin embargo, precedida por otra imagen: negra nube que ha deshecho en lágrimas toda la belleza del rostro de Raquel. Si bien en anteriores sonetos ya se ha esbozado la preciosa y medieval imagen de la amada de Jacob¹⁶⁹, aquí se resalta que toda esa intocada belleza ya se ha roto con la negra nube de la muerte. Los dos cuartetos esbozan la fina imagen femenina que en los tercetos va a quedar «todo ofendido y sin ardor». La muerte llega para Raquel como una caída, una horrorosa pérdida de la hermosura medieval de su cuerpo en vida.

Los amores de Jacob y Raquel son tema de sonetos previos en el libro. Alicia Colombí-Monguió hace hincapié en la descripción cromática de Raquel en el soneto «De Jacob, alzando la piedra del pozo por amores de Raquel»¹⁷⁰. Dice Colombí: «Luz solar, como la metaforiza en el sétimo verso; Raquel como el “vecino sol”, pronto el sol íntimo del “alma y vida” de Jacob»¹⁷¹. Esta luz solar va a ser, en el soneto que aquí nos ocupa, oscurecida por el parto: la belleza entera de la amada se vuelve oscuridad con el hálito de la muerte.

El dolor y la negrura que debían darse ante la muerte de Cristo, los desplaza don Luis a la muerte de Raquel. Deja el dolor que ha demandado siguiendo a San Ignacio, para poetizarlo con imágenes del Antiguo Testamento: en Cristo, él ve preponderantemente el triunfo, la resurrección y gloria. Es así que al soneto dedicado a la muerte de Raquel, siguen tres sonetos de contemplación sobre lo horroroso de la muerte, siempre con base veterotestamentaria.

Después de meditar este asunto, pasa don Luis a poetizar cómo José, hijo de Jacob, triunfa en Egipto por sus virtudes. Se asombra de que, tras tantos pasos desafortunados, pase a «ser adorado de su padre anciano, / llamado Dios a las demandas pío, que tanta gloria la bondad alcanza»¹⁷². Pienso que don Luis puso aquí esta celebración del triunfo

¹⁶⁸ Anotación de Antonio Carreño al poema 157 de Lope de Vega. *Rimas sacras*, 2006, p. 548.

¹⁶⁹ Sobre el tema de los amores de Jacob y Raquel, remito al estudio de Alicia de Colombí-Monguió «Sonetos escriturarios de Luis de Ribera: el libro del *Génesis*» (Colombí-Monguió, 2003, pp. 185-203).

¹⁷⁰ «Raquel tras sus ovejas caminaba, / de singular belleza, al hombro suelto, / el cabello en lazadas mal revuelto, / por quien el campo, honor y luz cobraba. / Con ellas hasta el pozo enderezaba, / cuando Jacob, a la pastora vuelto, / como a vecino Sol, quedó resuelto / hacer della su alma y vida esclava. / Partió derecho al pozo, a quien cubría / grande y robusta piedra; suspendiendo / el grave peso, con gentil semblante. / Que si los ojos de Raquel sentía, / vigor y fuego dellos recibiendo, / Hércules fuera al oprimido Atlante (Ribera, 1612, p. 127).

¹⁷¹ Colombí-Monguió 2003, 199.

¹⁷² Soneto 89, p. 178.

de José para preparar al lector a la resurrección de Cristo que late ya desde versos previos. Prepara poco a poco al curioso lector para la imagen sensorial máxima del poemario: aquella donde vemos la gloria misma de Dios en Cristo resucitado:

De Cristo ya resucitado

Rosas, brotad al tiempo que levanta
la cabeza triunfal del breve sueño
el sacro vencedor, trocado el ceño,
y huella el mundo su divina planta.

El cisne, entre las ondas, dulce canta
y el campo, al espirar olor risueño,
al renovado Fenis, sobre el leño,
ve pulirse las plumas y se espanta.

Brotad, purpúreas rosas, y el aliento
vuestro, mezclado de canela y nardo,
bañe el semblante de carbunclos hecho.

Mueva el coro la voz y el instrumento,
el coro celestial, si más gallardo,
¿puede ofrecerse a más heroico hecho?

La pisada de Cristo resucitado da cualidades al espacio: las rosas brotan, el cisne canta, todo se llena de sensaciones, de olor a Divinidad. Hay colores a la vista refulgentes, hay olores risueños al olfato, cantos angélicos de gloria para el oído y suaves texturas en la planta del cuerpo resucitado que camina nuevamente por el mundo. Es el despertar corporal del resucitado quien llena de sensorialidad, en el más ignaciano sentido del término, al orbe entero. El brotar rosáceo resulta, en el cuarteto, un paralelo del despertar resurrecto del cuerpo de Cristo.

En la poesía petrarquista, la pisada de la bella hacía brotar flores en el espacio: su huella quedaba como memoria creadora en los brotes y la hermosura del campo. Cabe como ejemplo el soneto CLXII, *Lieti fiori et felici, et ben nate herbe*, del *Canzoniere* del propio Petrarca:

Alegres flores, hierbas agraciadas
que mi señora oprime algo pensando,
playas que vais sus hablas escuchando,
suelo que de sus pies ves las pisadas;

y vos, violetas frescas regaladas;
vos plantas, que de amor muestra estáis dando;
selvas a quien el sol está ayudando
y os hace con sus rayos sublimadas;

terreno deleitable y puro río,
que con tus aguas bañas tal lindeza,
de donde cobras toda tu hermosura,

¡ay!, ¡cuánta envidia os tiene el pecho mío!
¡No se halle en vos de hoy más peña o dureza
que en mi fuego no aprenda más blandura!¹⁷³

La huella de la amada (Laura) convierte el espacio en un lugar hermoso, envidiado por el yo lírico. En el poema de Ribera la pisada no es la de la bella, es la de Cristo: el poeta ha tomado un motivo del amor petrarquista para convertirlo en divino eros que embellece al mundo con la resurrección. El espacio pisado por Cristo (o por Laura, en el caso de Petrarca) se convierte en un claro *locus amoenus*: lugar idealizado, lleno de tranquilidad, terreno bello, lleno de connotaciones del jardín del Edén. El mundo hollado por la pisada del resucitado se convierte en el mayor *locus amoenus*, dado que el hombre puede acceder a la gloria gracias a la salvación que está operándose, el hombre puede vivir en gracia.

Desde la Edad Media existe la simbología de Cristo como fénix; al respecto el *Fisiólogo*, atribuido a San Epifanio, realiza una descripción de cómo el ave muere y se consume enteramente hasta convertirse en cenizas, pero se la ve al día siguiente con las alas renacidas y al tercer día, totalmente rejuvenecida: «¿Por qué entonces los inicuos judíos no creyeron en la resurrección de nuestro Señor Jesucristo al tercer día, siendo así que un ave se renueva a sí misma en el espacio de tres días? ¿Cómo es posible que no la pudiera resucitar por sí mismo, siendo así que de él dijo el Profeta: “El justo florecerá como el ave fénix”?»¹⁷⁴.

San Ignacio exhorta a «pedir gracia para me alegrar y gozar intensamente de tanta gloria y gozo de Cristo nuestro Señor»¹⁷⁵ y, a su vez, el yo lírico exhorta a las rosas a brotar purpúreas, llenas de color y olor, de sentires aptos para recibir la huella de aquel que trae la salvación en sí mismo. Exhorta también a los coros angélicos a cantar glorias por la resurrección. Para Colombí, «con su doble apóstrofe a las rosas, con el cisne –ave y poeta– cuyo canto es reflejo terreno del coro celestial, con el campo que se admira ante la resurrección del divino Fénix [...] espejando la imagen de Jesús resucitado en la

¹⁷³ Traducción de Enrique Garcés (1591, pp. 79-80). En su libro aparece numerado como soneto 127.

¹⁷⁴ *Fisiólogo*, pp. 69-70.

¹⁷⁵ *EE* 221.

primera estrofa, Ribera ha logrado dar a su poema espléndida unidad, evocativamente sensorial y sensualmente simbólica»¹⁷⁶.

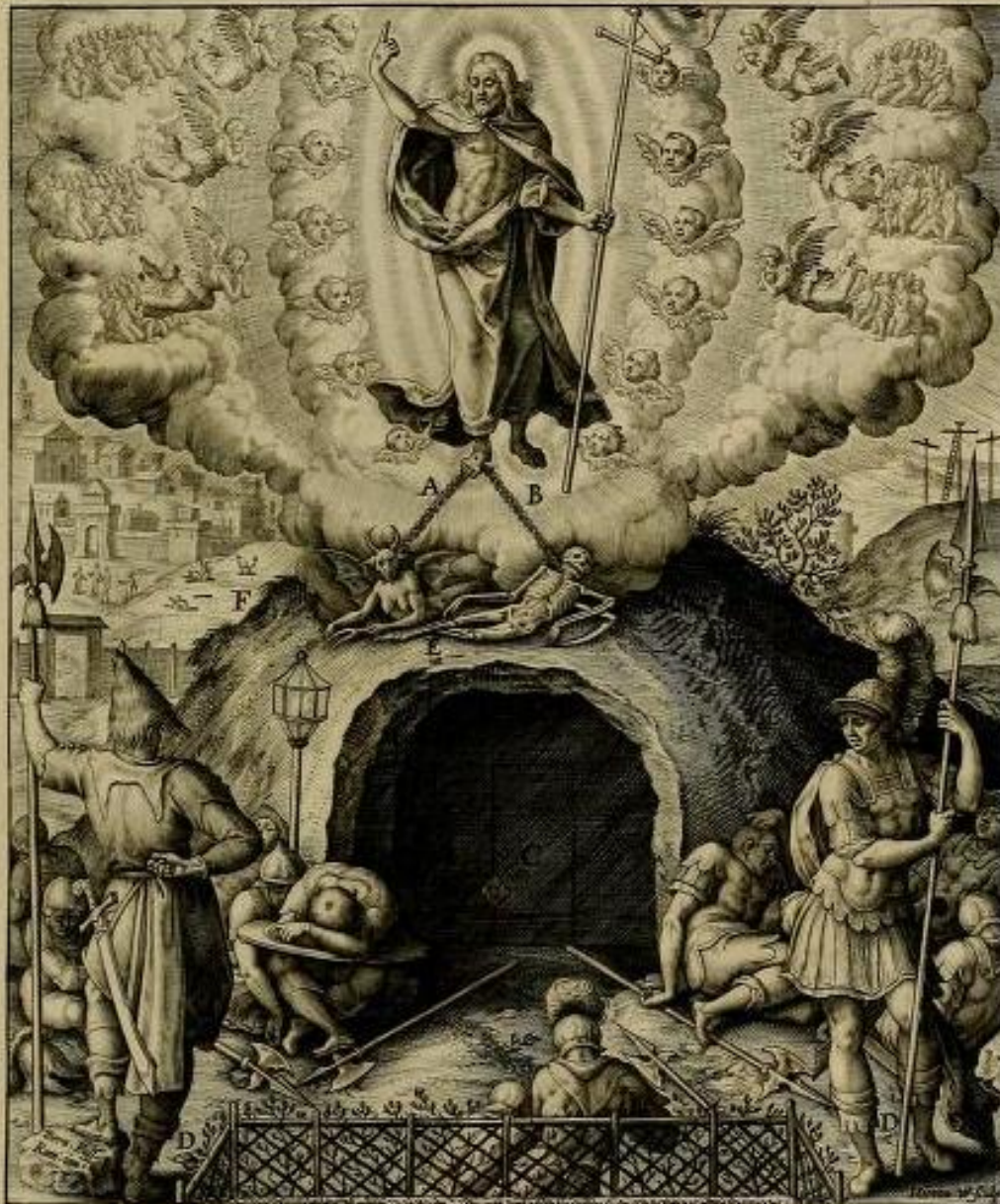
Culmina el soneto con el epíteto de la heroicidad: Cristo resulta ser el máximo héroe por, justamente, salvar a la humanidad entera. No existe ya el horror ciego de la pasada vida; existe, sí, la vida santa en la resurrección eterna. Hombre de su tiempo, don Luis de Ribera y Colindres vio en la poesía una oportunidad para dar cuenta de su propio, íntimo e ignaciano recorrido espiritual. Sendos versos quedan tatuados en la memoria del lector que, curioso y atento, ha seguido el alma de un hombre virreinal que, habida cuenta de sus daños, emprende el viaje espiritual y se deleita mercedamente con los sentires de la resurrección.

¹⁷⁶ Colombí-Monguió, 2009, p. 73.

RESURRECTIO CHRISTI GLORIOSA. 134

Matth. xxvij. Marc. xvi. Luc. xxvij. Ioan. xx.

cviij



A. Adest Christus in anima ad sepulcrum ex limbo cum Angelis, & animabus Patrum, ad finem crepusculi primae Sabbati.
 B. Vicit animam corpori, & egreditur saluo sepulcro; pronunciat; Vici mundum, conculeauit demonem, mortem interemi, viuo in aeternum.
 C. Sepulcrum obfignatum.

D. Milites duo agunt excubias; alij dormiunt, nemo quocquam omnino sentit.
 E. Ducit Christus captiuum sathanam, mortem, &c.
 F. Per totam Iudeam e sepulchris apertis, sancti excitantur, quorum anime interfuerunt Christi resurrectioni, & apparent deinde multis.

Ilustración 5 Jerónimo Nadal *Euangelicae historiae imagines*, p. 130.

CONCLUSIÓN

ATRACAR EN EL PUERTO

DE LA OBRA EN EL CONTEXTO COLONIAL CHARQUEÑO

Lo primero que descubrí es que Bolivia carece de una auténtica crítica de sus letras virreinales. Faltan tanto estudios monográficos como ediciones adecuadas, y los pocos esbozos de una historia literaria de ese período abundan en errores de detalle y de fondo, creo que por general carencia de las necesarias fuentes textuales. Bolivia no parece saber de ese tesoro que para mi consternado asombro fui vislumbrando cuando, casi a tientas, ahondaba en las ocultas venas de estos olvidados potosíes. (...) Mas íntimamente he de confesar la esperanza de que el pueblo boliviano conozca o reconozca los tesoros de su lírica virreinal¹⁷⁷.

A partir de este enunciado que Alicia Colombí-Monguió hiciera en 2003, grandes pasos ha dado la crítica literaria en el cada vez mejor vislumbrado espacio de la lírica virreinal boliviana¹⁷⁸; pasos que, dicho sea de paso, han sido posibles en gran parte gracias a los libros que Colombí-Monguió ha dedicado con exquisitez a nuestros poetas. Y, justamente, gracias a este llamado esperanzado al reconocimiento y validación de uno de nuestros tesoros virreinales es que se ha realizado esta tesis.

En los últimos años, la crítica dedicada a la poesía boliviana del Siglo de Oro ha alcanzado varios picos, de los que puedo señalar¹⁷⁹: la publicación de poemas de la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, en *Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata (Bolivia)* y en el *Cancionero mariano de Charcas*, ambos trabajos realizados por Andrés Eichmann; los estudios que Tatiana Alvarado ha realizado en torno a las traducciones poéticas de Francesco Petrarca en manos de Enrique Garcés y de Ovidio en manos de Diego Mexía de Fernangil; la primera edición moderna de la poesía de la *Miscelánea Austral* en la tesis de licenciatura *Dolce mio foco: una edición de la poesía de la Miscelánea Austral de don Diego Dávalos y Figueroa y un recorrido a través de su prosa*, de Laura Paz Rescala; y, aunque con

¹⁷⁷ Colombí-Monguió, 2003, pp. 9-10.

¹⁷⁸ Andrés Eichmann afirma que en relación con la poesía charqueña, la historia de la crítica (y del conocimiento de la materia misma) se puede dividir sin disputa en dos épocas: antes y después de Colombí-Monguió (Eichmann, 2012, p. 140).

¹⁷⁹ No estoy señalando los también muy notables logros que se han realizado en torno a la prosa y el teatro de este periodo.

deficiencias de edición, la primera publicación moderna de las *Sagradas poesías* de don Luis de Ribera y Colindres, en manos de Leonardo García Pabón en 2009.

Aunque aún falta una historia crítica de la literatura boliviana en el período colonial, desde 2003 el panorama se ha hecho cada vez más luminoso y accesible (no sólo en el terreno de la lírica). Sin embargo, se puede hablar ya de características generales de la poesía de este período, por tanto, el objetivo de esta conclusión es exponerlas (casi sin novedad) y esbozar el lugar que don Luis de Ribera y Colindres ocuparía en su época.

Andrés Eichmann elabora un elenco de cuatro enunciados (que él mismo denomina *ampliable y matizable*) con los que «se señalan las especificidades registradas [de la poesía en Charcas], indicando, en algún caso, el hecho de que sean compartidas con poesía de otros ámbitos [geográficos]»¹⁸⁰. En el primer enunciado, el autor habla de cómo en Charcas se registra la presencia de poetas petrarquistas que recurren poco a los modelos españoles y, más bien, «beben» directamente de las fuentes italianas. Como ejemplo, se pone a Diego Dávalos y Figueroa (que escribe versos en italiano y está en contacto directo con las fuentes renacentistas), a la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía* y a Enrique Garcés que traduce del italiano los versos de Francesco Petrarca.

Como segunda característica, Eichmann enuncia que en Charcas, «hubo poetas a quienes debemos valiosos hallazgos en el arte de la recreación poética que se conoce como “traducción”»¹⁸¹. Enrique Garcés encabeza la lista de poetas traductores, con sus versiones de Petrarca y Camoens (entre otras); Diego Dávalos y Figueroa destaca con sus traducciones de Vittoria Colonna y de *Le lagrime di San Pietro* de Luigi Tansillo (entre otras presentes en la *Miscelánea Austral*); Diego Mexía de Fernangil con su traducción de las *Heroidas* de Ovidio en la *Primera parte del Parnaso Antártico*; y, por supuesto, don Luis de Ribera y Colindres con sus traducciones de la *Vulgata*.

Tercer enunciado: «En Charcas el amor petrarquista presenta una peculiaridad: el poeta puede tener por destinatario no una amada inaccesible, una “*belle dame sans merci*”, sino que puede ser correspondido por la bella, al punto de unirse ambos en matrimonio»¹⁸². Esto supone una peculiaridad en la *religio amoris*: no se trata aquí de amores imposibles y de amadas marmoladas y divinizadas, sino de amores correspondidos en el hecho y en los versos. El autor menciona el caso de Diego Dávalos y Figueroa, entre otros casos también sucedidos en América.

¹⁸⁰ Eichmann, 2012, p. 144.

¹⁸¹ Eichmann, 2012, p. 145.

¹⁸² Eichmann, 2012, p. 147.

La cuarta y última característica que Eichmann enuncia para la lírica colonial charqueña es: «En Charcas la teoría estética encuentra unas formulaciones que, al parecer, se adelantan a la época»¹⁸³. Diego Dávalos y Figueroa, en su *Miscelánea Austral*, logra dar un paso en la reformulación del concepto de belleza: de ser una cualidad del objeto percibido para ser aquello que percibe el sujeto; para esta argumentación el autor sigue el estudio de David Sobrevilla sobre las formulaciones estéticas en el Perú virreinal¹⁸⁴.

Andrés Eichmann muy bien sitúa a nuestro poeta en el terreno de la traducción. Sin embargo, cabe hacer hincapié en otra característica de la poesía de don Luis en su contexto colonial charqueño: la influencia ignaciana. A los cuatro enunciados que Eichmann elabora para las letras coloniales de nuestras tierras, añadiría yo un quinto: «En Charcas los *Exercitia Spiritualia* de san Ignacio de Loyola ejercieron una influencia directa en la creación poética». A lo largo de la tesis he argumentado cómo la meditación ignaciana deviene creación poética en manos de la pluma de don Luis. Si bien Ribera, como buen ejercitante ignaciano, busca acercarse a la divinidad y llegar a la salvación del alma propia a través de la meditación bíblica, su vehículo directo es la escritura poética.

Don Diego Mexía de Fernangil, coterráneo de don Luis, dedica la *Segunda parte del Parnaso Antártico* a una serie de poemas religiosos que mucho tienen que ver con los *Exercitia Spiritualia*¹⁸⁵. En el prólogo «Al lector», Mexía revela su adhesión devota a la meditación jesuita y su deseo de que sus sonetos sirvan de *ekphrasis* para las 153 estampas de Jerónimo Nadal. Si don Luis hace un recorrido espiritual ignaciano rastreable a lo largo del poemario, Mexía hace lo propio y revela la clave de lectura en el propio prólogo del texto.

En 1614 Lope de Vega publica sus *Rimas sacras*, donde también se lee una impronta ignaciana de fondo y un recorrido espiritual similar al ya realizado previamente en Potosí. Si bien los ejercicios de San Ignacio eran práctica común en todo el territorio español, nuestro Luis de Ribera y Colindres es quien lleva la delantera a los poetas de la península al convertir el ejercicio espiritual de cuatro semanas en un poemario de más de un centenar de piezas. Lope va a hacer lo mismo un par de años después, sin dejar de estar a la zaga de Ribera e incluso después de haber leído la obra de Ribera, como bien ha demostrado Colombí-Monguió en su estudio de 2003.

¹⁸³ Eichmann, 2012, p. 147.

¹⁸⁴ Sobrevilla, David, “El inicio de la estética filosófica en el Perú”, *La formación de la cultura virreinal: I. La etapa inicial*, eds. K. Kohut y S. Rose, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp 59-73.

¹⁸⁵ La *Segunda parte del Parnaso Antártico* no llegó a publicarse. Se conserva el manuscrito de don Diego Mexía de Fernangil, cuya dedicatoria al Príncipe de Esquilache está fechada en 1619.

DE LA OBRA EN LA TRADICIÓN POÉTICA BOLIVIANA

La importancia de la obra de don Luis en el contexto del barroco está, desde los estudios de Alicia Colombí-Moguió, argumentada magistralmente. Sin embargo, queda aún por construirse el lugar de don Luis de Ribera como poeta fundacional de las letras bolivianas, sobre todo ante una academia que sigue considerando únicamente como literatura boliviana a aquella posterior a 1825 (cuando ya han pasado casi tres siglos de plumas moviéndose ágiles sobre el papel en las mismas tierras).

El año 2012 se publicó en Bolivia la *Colección de las 15 Novelas fundamentales de la literatura boliviana*, donde se estableció un canon primordial para entender la narrativa de nuestro país. Guillermo Mariaca argumenta que este canon, estas 15 novelas, se han seleccionado porque: 1) Representan, simultáneamente, quince proyectos de país compartiendo una misma necesidad de nación. 2) Reúnen nuestras necesidades y nuestras proyecciones educativas. 3) Revelan nuestros ritos sociales¹⁸⁶. Cabe, para concluir esta tesis, hacer el ejercicio (tramposo, pero ineludible) de leer a Ribera ante esta noción de texto canónico, elaborada y utilizada ya por la academia boliviana para elaborar un canon de novelas.

Las *Sagradas poesías* claramente no buscan elaborar un proyecto de país, sin embargo, sí dan cuenta de una necesidad religiosa se ha mantenido desde los siglos coloniales hasta los años democráticos del siglo XXI. Segundo: los poemas de Ribera dan cuenta cabal de la necesidad espiritual del hombre, la cual se ha ido transformando a lo largo de los años sin dejar su esencia. Y tercero: el corpus riberiano es en sí mismo el resultado del rito, no social, sino religioso, del ejercicio espiritual ignaciano. Si nos preguntamos entonces, cuál es el lugar que don Luis ocuparía en una *Historia de la literatura boliviana*, la respuesta sería que es uno de los fundadores (sino, tal vez, *el* fundador) de una tradición poética cuyo eje central es la relación del yo lírico con la divinidad.

Durante el siglo XX, la noción de la poesía como acercamiento a Dios que hemos visto en Ribera se ha ya perdido por completo. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que la poesía religiosa depende muchísimo de su contexto y de las nociones de divinidad vigentes en su época (en el Potosí del siglo XVII, claro está, tenemos un contexto religioso donde la espiritualidad jesuita predomina y tiene su impronta en las obras de nuestros

¹⁸⁶ Mariaca, 2012, p. 16.

primeros poetas). Cabe pensar cómo, en los años sesenta, una tendencia religiosa muy popular es la teología de la liberación, aun a pesar de su no aceptación oficial por la Iglesia Católica. Y, tal como los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio tuvieron una impronta en la poética colonial boliviana, la teología de la liberación la tiene en la poesía del riberalteño Pedro Shimose. En sus cuatro primeros poemarios (*Triludio en el exilio* de 1961, *Sardonía* de 1967, *Poemas para un pueblo* de 1968 y *Quiero escribir, pero me sale espuma* de 1972) se lee la impronta de la teología de la liberación como lugar de enunciación compartido. La teología de la liberación se construyó como un espacio de tres aristas: la religión, lo social-político y la teología. Mientras que Shimose «hace la traslación de la ciencia de Dios por el arte de la *poiesis* y su voz lírica enuncia sus versos desde un espacio tripartito entre lo espiritual, lo corporal y lo poético»¹⁸⁷.

Muy por otro lado poetiza Eduardo Nogales Guzmán, quien a decir de Mónica Velásquez, sitúa su escritura «en medio de las múltiples posibilidades de manifestación de lo sagrado en este mundo y ahora»¹⁸⁸. Asimismo, Nogales crea en su poesía un espacio de encuentro con la divinidad: «[Su escritura] incorpora una mística andina a la idea de paraíso ausente, restableciendo la posibilidad de contacto con ese lugar a partir de una apertura a este mundo»¹⁸⁹. En este su convivir con Dios y crear un espacio donde transitar con él, dice Mónica Velásquez, Eduardo Nogales da cuenta de una vivencia mística donde justamente el mayor conflicto es darle palabra a lo inefable, a aquello que escapa a cualquier lenguaje humano¹⁹⁰. En el siglo XX tenemos pues dos manifestaciones muy distintas de la relación del hombre con lo sagrado en la poesía. Entonces ¿cómo no evocar desde ellas a aquella escritura que fundó en nuestras tierras la relación hombre-Dios en la escritura poética?

Don Luis fundó, pues, en el siglo XVII, esta línea fundamental en la creación poética boliviana. Y lo hizo invitado por los *Ejercicios Espirituales* a meditar a través de la contemplación de escenas bíblicas; al adentrarse en la lectura (y práctica) de dichos ejercicios (como el cuerpo debe ejercitarse, también el alma debe hacerlo, dice Loyola),

¹⁸⁷ Vargas, 2017, p. 176. Remito a mi estudio sobre lo religioso de la poesía de Pedro Shimose en el volumen *La crítica y el poeta. Pedro Shimose*, La Paz, Plural editores, 2017.

¹⁸⁸ Velásquez, 2010, p. 229.

¹⁸⁹ Velásquez, 2010, pp. 236-237.

¹⁹⁰ «Ahora bien, ¿cómo decir lo divino con palabras de este mundo? El problema central para quienes buscan establecer o reestablecer un lazo con lo sagrado y el misterio que conlleva ha sido desde siempre (recordemos la alegoría amorosa utilizada por San Juan, la explosión metafórica en Santa Teresa, entre otros varios) un reto, dado lo inefable de la experiencia» (Velásquez, 2010, p. 243).

uno se pregunta ¿cómo no llegar con ellos hasta el ejercicio poético, si promueven la imaginación, la sensación y la invención?

Si bien los ejercicios están propuestos para veintiocho días, o cuatro semanas, su práctica supone, más que un adiestramiento, un estilo de vida: se hacen varias veces al día con disciplina y esmero. Al poeta, momentos de sosiego le regalan «los Ejercicios Espirituales, las estampas de Nadal ante los ojos, los Evangelios entre las manos. Afuera el fragor de la ciudad ávida»¹⁹¹. Lo que lleva a don Luis al acto poético es esta meditación ignaciana. Y el sosiego último y necesario se lo otorga la poesía. Sin embargo, los *Ejercicios Espirituales* llevan a don Luis a lugares recónditos e inesperados. Una composición de lugar que lleva al erotismo y a «contemplar con los ojos decrepitos de los lúbricos ancianos acechantes en el jardín babilónico»¹⁹², marca Colombí para el soneto «De Susana acometida de los viejos para feo ayuntamiento». La sensorialidad lo lleva a explorar olores, colores, formas y sabores en la Divinidad, en los episodios bíblicos y en su lenguaje mismo. El coloquio lo lleva no sólo a la devoción a Dios, sino también a expresar la incomprensión de su tan humano actuar: «¿Por qué huyes, rey Dios? ¿Tu fortaleza / así la afloja un impío atrevimiento?»¹⁹³, le dice la voz poética a Jesús, cuando observa su huida a Egipto, en presuroso escape de la sanguinolenta mano de Herodes.

Cuando Roland Barthes lee los *Ejercicios espirituales* afirma que toda esta búsqueda ignaciana de Dios es, de fondo, la búsqueda de un lenguaje: «la teofanía que busca metódicamente es en realidad una semiofanía, lo que lucha por obtener es el signo de Dios, más que su conocimiento o su presencia»¹⁹⁴. Ribera busca una semiofanía, pero va mucho más allá porque deja en los versos rastros de su caminar hacia la presencia divina. Es así que cabe concluir, pues, que la única forma de entender la poesía de don Luis de Ribera y Colindres es entender el proceso espiritual que lo ha llevado a ella. La búsqueda de Dios, de acceder al sublime estado de gracia que Él le puede otorgar ha llevado a nuestro poeta al encuentro con la imagen poética como final recurso para acercarse a la divinidad.

Sublime forma de poetizar la de don Luis, con la conciencia clara de que el mayor poema es aquel que da cuenta de lo trascendente, de lo inmortal y de la noción de divinidad que esconde el poeta tras de sus versos. No por nada Mónica Velásquez, siglos

¹⁹¹ Colombí, 2009, pp. 77 – 78.

¹⁹² Colombí, 2003, pp. 220 – 221.

¹⁹³ Soneto 27, «De la huida de Jesús a Egipto».

¹⁹⁴ Barthes, 1997, p. 68.

después y desde las mismas tierras, dirá: «sé que Dios se esconde detrás de todo esto / (ese retoñar de la tala es nuestra semejanza) / y he aquí el poema: sitio de las ceremonias»¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Velásquez, 2016, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUSTÍN DE HIPONA, *Enarraciones sobre los Salmos*, ed. Balbino Martín Pérez O.S.A., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, 3tt.
- ALVARADO, Tatiana, «La *translatio studii* en América. *Los sonetos y canciones de Petrarca que traducía Enrique Garcés*», s.f..
- ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, trad. Bartolomé Mitre, Buenos Aires, Centro Cultural Latium, 1922.
- AMBROSIO DE MILÁN, «*De Isaac uel anima*», en *Sancti Ambrosii Opera*, ed. K. Schankl, Vindobonae: Hoelder-Pichler-Tempsky, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 32/1, 1897.
- , «*Epistuale*», en *Sancti Ambrosii Opera*, ed. O. Faller y M. Zelzer, Vindobonae: Hoelder-Pichler-Tempsky, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 82/1-3, 1968-1990.
- ARELLANO, Ignacio, *Editar a Calderón. Hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, La Paz, Fondo Cultural del Banco Central de Bolivia / Casa Nacional de Moneda / Plural editores, 2012, 3 tt.
- BARNADAS, Josep M., *Bibliotheca Boliviana Antiqua*, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2008, 2tt.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, trad. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 2010.
- BIBLIA DE JERUSALÉN*, ed. José Ángel Ubieta et al, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM*, ed. Alberto Colunga y Laurentio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.
- BLANCO, Emilio, «Introducción», en *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza* de Baltasar Gracián, Madrid, Cátedra, 2010.
- CABASILAS, Nicolás, *La vida en Cristo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1999.
- CARREÑO, Antonio, «“Amor de Dios en portugués sentido”: Las *Rimas sacras* de Lope de Vega», en *Eros divino: estudios sobre la poesía iberoamericana del siglo XVII*, ed. Julián Olivaes, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- CASA NACIONAL DE MONEDA ARCHIVO HISTÓRICO, Escritos Notariales 54, Sancho Ochoa, 22 de febrero-2 de julio, 996 fs., numerados de 409-1404, Potosí, 1621.

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Alianza Editorial, 2011, 2 tt.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa la poesía de la Miscelánea Austral*, Londres, Tamesis Books, 1985.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco, *De diis gentium. Tradición clásica y cultura medieval*, New York, Peter Lang Publishing, 1998
- DÁVALOS Y FIGUEROA, Diego, *Miscelánea austral*, Lima, Antonio Ricardo, 1602-1603.
—, *Defensa de Damas*, Lima, Antonio Ricardo, 1602-1603.
- DÍAZ MORENO, Félix, «El control de la verdad: Los Murcia de la Llana, una familia de correctores de libros», en *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, N° 740, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- EICHMANN OEHRLI, Andrés, «El *Coloquio de los Once Cielos*. Una obra de teatro breve del Monasterio de Santa Teresa (Potosí)», en *Historia y Cultura* 28-29, La Paz, Sociedad Boliviana de Historia, 2003.
- , «De traviesos y eruditos egipiómanos charqueños», en *Classica Boliviana VI*, La Paz, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos / Plural editores, 2014.
- , «Ecos de Platón en Los Andes», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2002.
- , *Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata (Bolivia)*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- , *Cancionero mariano de Charcas*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- , «Hacia una caracterización de la poesía charqueña (inicios del siglo XVII)», en *Taller de Letras*, NE1, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.
- , «Paratextos poéticos en la *Historia* de Alonso Ramos Gavilán», en *Historia y Cultura* 38-39, La Paz, Sociedad Boliviana de Historia, 2015.
- EPIFANIO DE SALAMINA, *El fisiólogo*, en *El fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El bestiario toscano*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Ediciones Tuero, 1986.
- FICINO, Marsilio, *Omnia Platonis Opera Tralatione Marsilii Ficini et ad Graecum Codicem Accurata Castigatione*, Venecia, Hieronymus Scotus, 1571.
- FLORES, Diego, *Preciosa margarita de la vida, muerte y gloria de la serenísima Virgen María Madre de Dios*, Lima, Francisco del Canto, 1611.

- GARCÉS, Enrique, *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca que traducía Enrique Garcés de la lengua toscana en castellana*, Madrid, Guillermo Droy, 1591.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Editorial Castalia, 2001, 2 tt.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid, RBA Coleccionables, 2009.
- GREGORIO DE NISA, *In Canticum canticorum*, en *Gregorii Nysseni Opera* 6, ed. W. Jaeger, Leiden, Brill, 1960.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, RBA Coleccionables, 2009.
- HERNÁNDEZ, Francisco Martín, *La Iglesia en la Historia*, Madrid, Sociedad de Educación Atenas, 1992.
- HORACIO, *Arte poética. Epístola a los pisones*, trad. Mario Frías Infante, La Paz, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, 2007.
- , *Sátiras / Epístolas / Arte poética*, ed. Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 2007.
- , *Odas y epodos*, eds. Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2007.
- IGNACIO DE LOYOLA, *Obras*, ed. Ignacio Ipanaguirre S.I., Candido de Dalmases S.I. y Manuel Ruiz Jurado S.I., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta, Manuel-A Marcos Casquero y Manuel C. Díaz y Días, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- LA BIBLIA COMENTADA POR LOS PADRES DE LA IGLESIA: ANTIGUO TESTAMENTO 10. PROVERBIOS, ECLESIASTÉS, CANTAR DE LOS CANTARES, ed. Thomas C. Oden, Robert Wright y Marcelo Merino Rodríguez, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2008.
- LOS EVANGELIOS APÓCRIFOS, ed. Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- MANCOSU, Paola, «El *Cancionero* de F. Petrarca, en la versión de Enrique Garcés (1591)», s.f.
- MARIACA ITURRI, Guillermo, «Un país de novela», en *Historia de la Villa Imperial de Potosí (Selección)* por Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, ed. Leonardo García Pabón, La Paz, Ministerio de Culturas y Turismo/Carrera de Literatura Universidad Mayor de San Andrés/Plural editores, 2012.
- MENDOZA, Íñigo de, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*, ed. Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Editorial Gredos S.A., 1968.

- MEXÍA DE FERNANGIL, Diego, *Segunda parte del parnaso antártico, de divinos poemas*, manuscrito no publicado, Potosí, 1619.
- NADAL, Jerónimo, *Adnotationes et meditationes in Euangelia quae in Sacrosancto Misse Sacrificio toto anno leguntur*, Martín Nucio, Amberes, 1595.
- NOVO, Yolanda, «Apuntes sobre la elegía poética en el primer tercio del XVII», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro AISO. Tomo II*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los cantares*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- OCÁRIZ, Fernando, MATEO-SECO, Lucas Y RUESTRA, José Antonio, *El misterio de Jesucristo*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2004.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PAZ RESCALA, Laura, *Dolce mio foco: una edición de la poesía de la Miscelánea Austral de don Diego Dávalos y Figueroa y un recorrido a través de su prosa*, Tesis presentada para la obtención del grado académico de Licenciada en Literatura, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2016.
- PLATÓN, *Fedón / Fedro*, ed. Luis Gil Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 2016.
- QUEREJAZU, Lucía, «Cielo/Infierno/Tentación. La muerte en Caquiaviri», en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Entre cielos e infiernos*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- QUEREJAZU CALVO, Roberto, *Historia de la Iglesia Católica en Charcas (Bolivia)*, La Paz, Conferencia Episcopal Boliviana, 1995.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2004.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>> [30 de noviembre de 2017].
- , *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>> [30 de noviembre de 2017].
- , *Diccionario de la Lengua Española* [en línea], <<http://dle.rae.es/>> [30 de noviembre de 2017].
- ROSCHINI, Gabriel María, *Mariología*, Madrid, 1955.
- SALDIVIA, Zenobio y CARO, Felipe, *Cinco jesuitas relevantes en América y su aporte a las ciencias*, Santiago, Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana, 2016.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «“Verde primavera”, “Si es cantar llorar en ellas”: Metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614) de Félix Lope de Vega Carpio», en *Eros divino: estudios sobre la poesía iberoamericana del siglo XVII*, ed. Julián Olivaes, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- SEGURA COVARSI, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1949.
- TEODORETO DE CIRO, «*Explanatio in Canticum canticorum*», en *Opera Omnia*, ed. J.-P. Migne, Paris, Migne, 1864.
- TOMÁS DE AQUINO, *Suma de teología*, ed. Ángel Martínez et al., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, 5 tt.
- TOMÁS DE KEMPIS, *Imitación de Cristo*, México D.F., Editorial Porrúa, 2009.
- TORRES AMAT, Félix, *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata Latina al español*, Madrid, Imprenta de León Amarita, 1824.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. bilingüe Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2011-2012, 2 tt.
- VARGAS, Juan Pablo, «Del hambre nuestra de cada día: una poética de la liberación», en *La crítica y el poeta: Pedro Shimose*, La Paz, Carrera de Literatura UMSA / Plural editores, 2017.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas sacras*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica, *Abdicar de lucidez*, La Paz, Plural editores, 2016.
- , «La desnuda posibilidad de dirigirse a alguien», en *La crítica y el poeta: Eduardo Mitre*, La Paz, Carrera de Literatura UMSA / Plural editores, 2016.
- , «Necesitar a Dios o a su espalda: José Watanabe, Eduardo Nogales y Hugo Viel Temperley», en *Demoníaco afán: Lecturas de poesía latinoamericana*, La Paz, University of Pittsburgh / Plural editores, 2010.
- WARDROPPER, Bruce, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid Revista de Occidente, 1958.

BIBLIOGRAFÍA DE LUIS DE RIBERA Y COLINDRES

Sagradas poesías, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1612 [179 en la BBA].

Del gobierno arbitrario del Perú, Madrid, sf. [261 en la BBA].

Memorial que se dio por parte de don Luis de Ribera a su Majestad en su Real Concejo de Las Indias sobre quitar las dotrinas y curatos que administran frailes en el Reino del Perú y darlas a clérigos aprobados, Madrid, sf. [263 en la BBA].

Sagradas poesías, Madrid, Diego Flamenco, 1626 [302 en la BBA].

Sagradas poesías, ed. Leonardo García Pabón, La Paz, Plural editores, 2009.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LUIS DE RIBERA Y COLINDRES

- BARNADAS, Josep M., «Luis de Ribera en Charcas: Huella historiográfica-Prosa-Datos para su biografía», en *Sagradas poesías* de Luis de Ribera, La Paz, Plural editores, 2009.
- BARRERA, Beatriz, «Luis de Ribera, un cisne bético en Potosí», en *Herencia cultural de España en América: poetas y cronistas andaluces en el Nuevo Mundo. Siglo XVI. Actas del I Encuentro de Literatura Hispanoamericana Colonial*, ed. Trinidad Barrera, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007.
- CÁCERES ROMERO, Adolfo, «Luis de Ribera», en *Nueva Historia de la Literatura Boliviana II. Literatura Colonial*, Cochabamba, Grupo Editorial Kipus, 2012.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, *Del eje antiguo a nuestro nuevo polo. Una década de lírica virreinal (Charcas 1602 – 1612)*, Michigan, Latinoamericana Editores, 2003.
- , «Estudio preliminar», en *Sagradas poesías* de Luis de Ribera, La Paz, Plural editores, 2009.
- GALLARDO, Bartolomé J., *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros e curiosos IV*, Madrid, 1889.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo, «Ribera's *Sagradas poesías* as Poiesis of Modernity in Colonial Potosí», en *Poiesis and Modernity on the Old and New Worlds*, ed. Anthony J. Cascardi y Leah Middlebrook, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012.
- , «Un poeta religioso en el Nuevo Mundo: Luis de Ribera y sus *Sagradas poesías*», en *Sagradas poesías* de Luis de Ribera, La Paz, Plural editores, 2009.
- GIL FERNÁNDEZ, Juan, «Diego Mexía de Fernangil: un perulero humanista en los confines del mundo», en *El humanismo español entre el Viejo Mundo y el Nuevo*, León, Universidad de Jaén / Universidad de León, 2008.
- GISBERT, Teresa, «La poesía», en *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés / Facultad de Filosofía y Letras, 1968.
- GUZMÁN, Augusto, «Luis de Ribera», en *Antología Colonial de Bolivia*, Cochabamba, Editorial Atlantic, 1956.
- VARGAS, Juan Pablo, «Luis de Ribera: la intercesión mariana por la poesía», en *Revista Análisis Político* 18, La Paz, Universidad Nuestra Señora de La Paz, 2015.

ANEXO

ZARPAR DE NUEVO: HACIA LA EDICIÓN CRÍTICA DE LAS *SAGRADAS POESÍAS*

CRITERIOS DE EDICIÓN

En este anexo presento la edición crítica de la primera parte del poemario estudiado y del comentario prosaico del autor a la canción «De Cristo puesto en el sepulcro» añadido al final del libro. De las tres ediciones existentes de las *Sagradas poesías*, sigo la de 1612 presente en la Biblioteca Universitaria de Granada, A-4-36¹⁹⁶.

Para estudiar críticamente a don Luis de Ribera no es posible seguir la única edición moderna existente de su obra, hecha por Leonardo García Pabón en 2009 (aunque sí los estudios introductorios que presenta), dado que abunda en errores de transcripción, de comprensión textual, y presenta poemas mutilados y mal numerados. Donde dice: «mas rindiose al rigor del sacro fuego, / que el Hijo así, de Jove, en tierra lidia», García Pabón transcribe: «mas rindiose al rigor del sacro fuego, / que el Hijo, así de joven, en tierra lidia»¹⁹⁷. La transcripción hecha en esa edición no sólo demuestra una falta de comprensión del texto, sino también lo mutila de su referencia mitológica (puesto que el poema se refiere a Jove, denominación romana del dios Zeus). También en la «Tasa» del libro, donde dice originalmente: «de los que residen en su Consejo, certifico y doy fe», García Pabón transcribe: «de los que residen en su Consejo Científico, y doy fe»¹⁹⁸. Más grave aún resulta ser el caso de la canción 6 «De los nombres simbólicos de María Virgen, nuestra Señora», donde se mutila una página entera de 27 versos que no aparecen en la edición de 2009¹⁹⁹.

He citado tres ejemplos de los muchos que se podrían dar. Dada la situación textual del corpus riberiano, se hace necesaria una edición crítica de su obra que le dé el lugar que le corresponde en las letras bolivianas y lo saque del denominativo de «clásico olvidado» que Alicia Colombí-Monguió le diera en 2003.

¹⁹⁶ Barnadas, 2008, p. 155.

¹⁹⁷ Ribera, 2009, p. 144.

¹⁹⁸ Ribera, 2009, p. 118.

¹⁹⁹ En la edición de 1612, el poema está entre las páginas 211 y 219. La edición de 2009 elimina la página 218.

Para la transcripción del texto se ha seguido una opción modernizante de las grafías, «entendiendo por tal la actualización de toda grafía que no tenga trascendencia fonética. La fonética es el límite: nos estamos, pues, refiriendo a la modernización estrictamente gráfica, no a la que consiste, por ejemplo, en poner el *Poema de mío Cid* en español moderno, que es cosa de la que no hablamos»²⁰⁰. Asimismo, las mayúsculas se usan según los parámetros actuales, es decir, usando las menos que se pueda. Sin embargo he creído necesario, para facilitar la lectura, poner mayúsculas en todos los sustantivos (literales y metafóricos) que se refieran a seres divinos: Dios Padre, Jesucristo y a otros asociado a la divinidad como la Virgen María, etc. Las abreviaturas se desarrollan en todos los casos, dado que no afectan ni a la fonética ni a la métrica del texto, y la acentuación se enmienda por completo.

De la puntuación cabe decir que en la época de Ribera no se hacía según la voluntad del autor, sino según el hábito del cajista que aumentaba o quitaba signos de puntuación según necesitase justificar el texto en la caja para su impresión. Este hábito llegaba al punto de que muchas veces los autores ni siquiera se tomaban la molestia de puntuar sus textos. Dada esta situación, la puntuación del texto se ha rehecho por completo.

Esta edición se propone restituir todo aquello eliminado o alterado por la edición anterior de la obra. Es así que a pie de página anoto todas las diferencias con la edición de Leonardo García Pabón que tienen trascendencia fonética (por ejemplo cuando en dicha edición se dice *digna* en vez de *dina*, o *magnificencia* en lugar de *manificencia*), las que suponen eliminación o alteración de los poemas (eliminación de versos, numeración errónea de los sonetos) y las que delatan una mala comprensión del poema (modernización de *joven* en lugar de *Jove*).

La edición de GP utiliza de forma indiferente *deste* y *de este*, lo mismo que *dello* y *de ello*. Por mi parte, he decidido uniformar todos manteniendo *deste* o *dello*, entre otros motivos, dado que son palabras presentes en el *Diccionario de autoridades*. En este caso, no anoto las variantes con García Pabón por ser excesivas y no muy relevantes ya que no tienen trascendencia fonética. Lo mismo con las diferencias de puntuación y el uso de mayúsculas. Para esta anotación he seguido lo propuesto por Ignacio Arellano, en *Editar a Calderón*: anotar el texto fijado seguido de un corchete, detrás del cual se anota la

²⁰⁰ Arellano, 2007, p. 37-38

variante de la anterior edición, con las iniciales GP como remisión al editor. Ejemplo: dende] desde GP.

Asimismo, sigo el criterio de que «la anotación es muy necesaria, tanto más cuanto mayor sea la lejanía entre los ámbitos históricos y culturales del lector y de la obra: hay que reconstruir, en palabras de Eugenio Asensio, “todo el contexto lingüístico, social y sentimental, que únicamente a través de una niebla de erudición logramos a veces percibir”»²⁰¹. En este sentido, a pie de página se anotan todas las referencias bíblicas, mitológicas, teológicas, culturales y lingüísticas del escrito, consideradas pertinentes para su comprensión y discusión, como también algunas consideraciones que la crítica ha señalado respecto del texto; así como los significados ya no vigentes de algunas palabras extraídos del *Diccionario de autoridades* o del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Orozco.

Cabe decir, por último, que este trabajo no está ni mucho menos terminado; lo que aquí se presenta es tan solo el primer paso para escalar el alto monte de una edición crítica y fiable de las *Sagradas poesías* de don Luis de Ribera y Colindres.

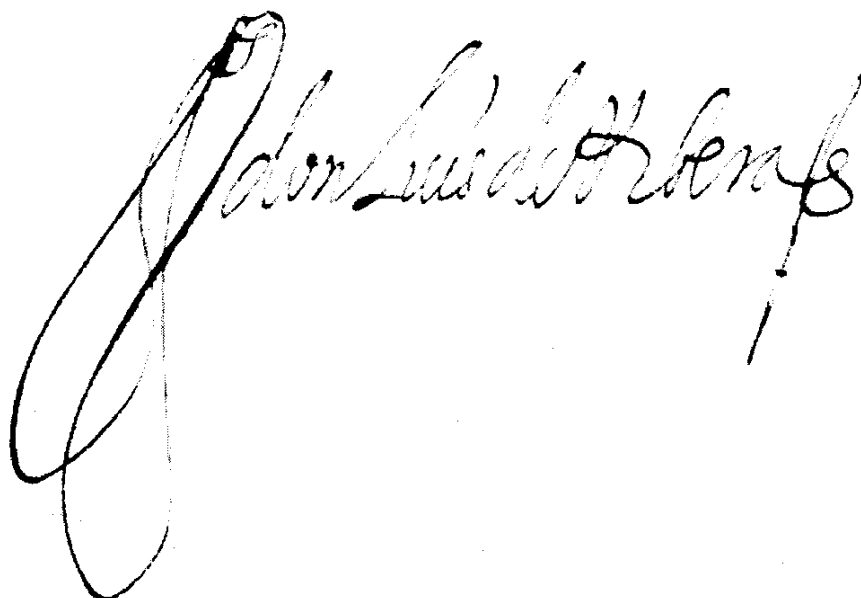
²⁰¹ Arellano, 2007, p. 73.



Ilustración 6. Portada de la edición de 1612

SAGRADAS POESÍAS
DEL VIEJO Y NUEVO TESTAMENTO

LUIS DE RIBERA Y COLINDRES

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The signature reads "Don Luis de Ribera y Colindres". The first letter 'D' is large and loops around. The signature is enclosed in a thin black rectangular border.

**Ilustración 7. Firma del autor, en Casa Nacional de Moneda - Archivo Histórico, Escritos
Notariales 54, f. 601B.**

APROBACIÓN²⁰²

Por comisión y mandado de los señores del Consejo y hecho ver este libro, intitulado *Poesías teológicas*²⁰³, no contiene cosa contra la fe y buenas costumbres, antes cosas curiosas y dignas de ser impresas, puédesele dar licencia para ello.

En Madrid, en 21 de mayo de 1612.

El doctor Cetina

APROBACIÓN

He visto este libro que vuestra alteza me mandó censurar, de *Sagradas poesías*, ni he hallado en él cosa que ofenda a nuestra santa fe, ni sea perjudicial a las costumbres: está escrito con gentil espíritu. Los asuntos todos de él (como sagrados, en fin) son loables, paréceme que vuestra alteza siendo servido, puede dar licencia para que se imprima. Tendrán en estos atrevimientos dichosos de una pluma lega ejemplo todas las de España, para no ocuparse sino en materias tan decentes, pues en las tales, mejor que en otras se logran los ingenios.

En nuestra casa de Madrid, a 24 de mayo de 1612.

Fr. Hortensio²⁰⁴

²⁰² En la época, los cuatro requisitos necesarios en el proceso burocrático para la publicación de un libro eran: la *Tasa*, donde se fijaba el precio del libro; la *Aprobación*, donde el ojo inquisitorial daba fe de haber revisado el contenido del texto; la *Fe de Erratas*, donde un escribano cotejaba la impresión con el manuscrito original; y el *Privilegio Real*, que protegía lo que hoy denominamos «derechos de autor» durante el plazo de diez años (anotación de Florencio Sevilla, en Cervantes, 2011, pp. 9-11).

²⁰³ Esta es la única vez que se le da este título al libro, de lo cual se infiere que don Luis de Ribera cambió el título de *Poesías teológicas* por el de *Sagradas poesías* en el transcurso de 1611. Al respecto, Colombí indica: «De modo que en mayo de 1611 el que debió ser el título primigenio se atrevía a definir las Poesías como Teológicas, pero ya hacia principios de diciembre cuando el rey aprueba la licencia el adjetivo ha sido cambiado a *Sagradas*, seguramente por sabio consejo de alguien más al tanto del clima inquisitorial de la España de los Habsburgos que la arrogante inocencia del indiano en las lejanías de Potosí. Con todo el hecho es significativo. Ribera había querido que la obra de tantos empeños, la hija de tantos estudios, el preclaro fruto de su *Scientia y Eruditio* fuese bautizada como *Poesías Teológicas*. Don Luis se quería poeta teólogo. Al fin, claro, las cosas tuvieron que cambiar» (Colombí-Monguió, 2003, p. 180).

²⁰⁴ La «casa de Madrid» donde se firma la aprobación, según Alicia Colombí-Monguió es una casa de la orden dominica, «ilustrada a la sazón por el insigne orador sagrado Fray Hortensio Félix de Paravicino, que querría yo pensar fuese quien firmara la censura, con el único elogio verdadero que leyera nuestro poeta. [...] No me parece Hortensio nombre común, ni me imagino que hubiese por Madrid más Fray Hortensio ducho en letras sagradas que el ilustre dominico» (Colombí-Monguió, 2003, p. 170).

ERRATAS

Vi este libro, intitulado *Sagradas poesías* de don Luis de Ribera, y en él no hay cosa digna de notar que no corresponda a su original.

Dada en Madrid, a 17 de mayo de 1612.

El licenciado Murcia de la Llana²⁰⁵

TASA

Yo, Juan Gallo de Andrada, secretario de cámara del rey nuestro Señor, de los que residen en su consejo, certifico²⁰⁶ y doy fe que habiéndose visto por los señores de él un libro intitulado *Sagradas poesías*, compuesto por don Luis de Ribera, tasaron cada pliego del dicho libro a tres maravedís, el cual tiene treinta y un pliegos, que a los tres maravedís cada uno, monta el dicho libro noventa y tres maravedís en que se ha de vender en papel, y dieron licencia para que a este precio se pueda vender, y mandaron que esta tasa se ponga al principio del dicho libro y no se pueda vender sin ella. Y por que dello conste di la presente.

En Madrid, a veinte y nueve días del mes de mayo de mil y seiscientos y doce años.

Juan Gallo de Andrada

²⁰⁵ El licenciado Francisco Murcia de la Llana adquirió renombre como corrector de libros desde 1601, aunque sus labores literarias también abarcaron la traducción de obras de Aristóteles o las *Súmulas* de Villalpando. En 1609 es nombrado por el rey como corrector general, cargo que desempeña hasta 1635. Firmó, entre otros libros, los *Pastores de Belén*, las *Rimas sacras* y *La Dorotea* de Lope de Vega, así como la *Primera* y *Segunda* parte de *Don Quijote*. A pesar de haber firmado tamañas obras del siglo XVII, Murcia de la Llana se hizo tristemente célebre por el poco cuidado con que revisaba las obras (Díaz Moreno, 2009).

²⁰⁶ en su consejo, certifico y doy fe] en su Consejo Científico, y doy fe GP.

EL REY

Por cuanto por parte de vos, don Luis de Ribera, nos fue fecha²⁰⁷ relación que habíades compuesto un libro intitulado *Sagradas poesías*, el cual os había costado mucho estudio y trabajo, y era útil y necesario, nos pedistes y suplicastes os mandásemos dar licencia para poder imprimir y privilegio por veinte años o como la nuestra merced fuese. Lo cual, visto por los del nuestro consejo, por cuanto en el dicho libro se hicieron las diligencias que la premática²⁰⁸ por nos últimamente hecha sobre la imposición de los libros dispone, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra cédula para vos en la dicha razón y nos tuvimoslo por bien. Por la cual, por os hacer bien y merced, os damos licencia y facultad para que vos o la persona que vuestro poder quiere y no otra alguna podáis imprimir el dicho libro intitulado *Sagradas poesías*, que de su uso se hace mención en todos estos nuestros reinos de Castilla, por tiempo y espacio de diez años que corran y se cuenten desde el día de la data de esta nuestra cédula. So pena que la persona o personas que sin tener vuestro poder lo imprimiere o vendiere o hiciere imprimir o vender por el mismo caso, pierda la impresión que hiciere con los moldes y aparejos della y más incurra en pena de cincuenta mil maravedís cada vez que lo contrario hiciera, la cual dicha pena sea la tercia parte para la persona que lo acusare y la otra tercia parte para nuestra cámara y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciare, con tanto que todas las veces que hubiérades de hacer imprimir el dicho libro durante el tiempo de los dichos diez años, le traigáis al nuestro²⁰⁹ consejo juntamente con el original, que en él fue visto que va rubricado cada plana y firmado al fin de él de Juan Gallo de Andrada, mi secretario de cámara de los que residen en el nuestro consejo, para que se vea si la dicha impresión está conforme el original o traigáis fe en pública forma de cómo, por corretor nombrado por nuestro mandado, se vio y corrigió la dicha impresión por el original y se imprimió conforme a él y quedan impresas las erratas por él apuntadas para cada un libro de los que así fueren impresos, para que se tase el precio que por cada volumen hobiéredes de haber. Y mandamos al impresor que así imprimiere el dicho libro, no imprima el principio ni el primer pliego de él, ni entregue más de un solo libro con el original al autor o persona a cuya costa lo imprimiere, ni otro alguno para efeto de la dicha corrección y tasa, hasta que antes y primero el dicho libro esté corregido y tasado por los del nuestro consejo y,

²⁰⁷ fecha] hecha GP.

²⁰⁸ *prematía*: «lo mismo que pragmática» (*Aut.*).

²⁰⁹ nuestro] nuestros GP.

estando hecho y no de otra manera, pueda imprimir el dicho principio y primer pliego y sucesivamente ponga esta nuestra cédula y la aprobación, tasa y erratas. So pena de caer e incurrir en las penas contenidas en las leyes y pragmáticas destos nuestros reinos. Y mandamos a los del nuestro consejo y a otras cualesquier justicias dellos que guarden y cumplan esta nuestra cédula y lo en ella contenido.

Fecho en Madrid, a nueve días del mes de diciembre de mil y seiscientos y once años.

YO EL REY

Por mandado del rey nuestro señor

Jorge de Tovar

A LA SEÑORA CONSTANZA MARÍA DE RIBERA²¹⁰

El amor que tengo a vuestra merced junto con el vínculo de la sangre y acrecentado en la estimación de su virtud y aviso ha podido, en cumplimiento de sus ruegos, apagar los colores que me salen al rostro de osar publicar los ejercicios poéticos que, entre mayores estudios, tuvieron cerca de mí algún lugar. Y si yo estuviera tan cierto que les dieran todos la acogida que vuestra merced, ninguna dificultad me embarazara; empero, parece confianza habellos puesto so la defensa de una mujer que profesa religión²¹¹ y clausura, obligándola a salir, cuando se ofrezca, de la contemplación y sanctos empleos, a volver por mí en las plazas, mas antes ha sido buen consejo para que, conocida la flaqueza, nadie se ensañe contra quien no tiene fuerzas. Las poesías de sujetos divinos y sentimientos espirituales son campo muy propio de vuestra merced y de orejas pías y devotas, para recrear en lección tierna y encendida el ánimo trabajado y aun para aprovecharse della, despertando la fantasía con la dulzura y suavidad de esa música en altas meditaciones.

Vuestra merced honre mi deseo y si le pareciere tesoro hará bien de tenello por de Indias más ricas que las que sabemos y yo he peregrinado. Guarde nuestro Señor a vuestra merced y aumente su espíritu para el cielo.

En Potosí, primero de marzo de 1612.

Don Luis de Ribera

²¹⁰ Hermana del poeta, monja profesora de la Inmaculada Concepción, a quien Ribera dedica su libro.

²¹¹ *religión*: «se llama también la profesión, estado o modo de vivir más estrecho y separado, con votos, reglas, constituciones pías y ordenadas ceremonias, aprobadas por la Iglesia» (*Aut*).

de esposa del Señor, no lo profanes²¹⁵

10

con vanidad, olvido y menosprecio.

Sujeta a la humildad entrambas sienes,

porque humillada y obediente ganas²¹⁶

tálamo santo de tu amor, en precio.²¹⁷

1

Del ciego error de la pasada vida²¹⁸

²¹⁵ v. 10 Colombí lee en el soneto la identificación de la hermana monja con la Sulamita del *Canticum Canticorum*: «Ribera ha imaginado a su hermana monja en la Esposa del Cantar. En cierto modo la larga tradición monástica avalaba el simbolismo; la mística cristiana se ha querido eminentemente esponsalicia, pero no menos esponsalicio era el estado de esta religiosa de la Inmaculada Concepción. Visto desde esta perspectiva y leído junto al poema dedicatorio, este soneto no puede considerarse como desafortunado tropiezo, sino ha de entenderse como un honroso ejercicio que, si bien no alcanza las alturas líricas a las que Ribera suele llegar, aclara y acentúa el pío fraternal afecto que llevó al poeta a dedicar su obra a quien por haberse consagrado esposa del Señor, lo llevó a contemplar en ella retoñada Sulamita, íntima y familiar» (Colombí-Monguió, 2003, p. 265).

²¹⁶ vv. 9-13 En los tercetos, el yo lírico realiza la tercera y cuarta exhortaciones a sor Constanza María de Ribera: a la humildad y a la obediencia, ambas referidas a votos que con seguridad la mujer había realizado al momento de su consagración monacal. Los votos monásticos usados en el catolicismo son: pobreza, castidad y obediencia, los tres dirigidos a que la persona consagrada viva una imitación de Cristo. A estos tres votos, Ribera añade el de la penitencia necesaria para el correcto modo de orar.

²¹⁷ v. 14 *tálamo*: «el lugar eminente, en el aposento, adonde los novios celebran sus bodas y reciben las visitas y parabienes; significa algunas veces la cama de los mismos novios» (*Cov*). Después de haber exhortado a su hermana en cuatro virtudes (castidad, penitencia, humildad y obediencia), el yo lírico resalta el premio de vivir en dichas virtudes: la vivencia de compartir el tálamo santo de Cristo, su Esposo. El *Canticum Canticorum* goza también de una interpretación mística donde la Esposa es el alma humana y el Esposo es Dios; justamente, la llegada al lecho nupcial, interpretada alegóricamente como figuración del Reino de los Cielos, es un premio para el alma virtuosa; dice San Ambrosio: «La esposa sube reclinada en la Palabra de Dios. Ciertamente los más perfectos se reclinan en Cristo, lo mismo que Juan se reclinó sobre el pecho de Cristo. Así también ella o se reclinaba sobre Cristo o se apoyaba sobre Él o ciertamente, puerto que hablamos de nupcias, estaba colocada a la derecha de Cristo y era conducida por el esposo al lecho nupcial» (*De Isaac uel anima* 8, 72). Cabe agregar también que la *Deuotio moderna* exhortaba a su vez a la consideración de Cristo como amigo y como Esposo, presente en medio de nosotros (Hernández, 1992, pp. 84-86).

²¹⁸ vv. 1 El petrarquismo de Ribera aparece desde el primer verso del soneto, el error de la pasada vida es similar al juvenil error mencionado en el primer soneto del *Canzoniere*: «Vosotros que escucháis en sueltas rimas / el quejumbroso son que me nutría / en aquel juvenil error primero / cuando en parte era otro del que soy» (Petrarca, t. 1, p. 131, trad. Jacobo Cortines). Ahora bien, el primer verso evoca también a la *Deuotio moderna*. Tomás de Kempis inicia también *De imitatione Christi* con una alusión a la ceguera de la vida de pecado: «*Quien me sigue no anda en tinieblas*, dice el Señor. Estas palabras son de Cristo, con las cuales nos amonesta que imitemos su vida y costumbres, si queremos verdaderamente ser alumbrados y libres de toda la ceguera del corazón. Sea, pues, nuestro estudio pensar en la vida de Jesús» (*De imitatione Christi* I, I, 1). También en la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza, leemos: «Mas, ¡oh flaca humanidad!, / aunque no puedas ver claro, / no temas tu ceguera, / que a divina bondad / no te dejó sin reparo, / porque el divino alumbrar, / como el alba cuando quiebra, / nos hace claro mirar / lo que por nuestro pecar / ha cubierto la tiniebra» (copla 52). La metáfora de la ceguera como el pecado de la vida pasada es retomada posteriormente por Lope de Vega en las *Rimas sacras*, cuyo soneto V, dice así: «¿Qué ceguera me trajo

que en su tiniebla, de tu ardor se ofende.²²²

Pasada es la atrevida resistencia

que en medio del error hizo a tu lumbre, 10

y en medio de la edad a mí me hizo²²³

reos que solicita su sentencia;

dejar quiere profana, vil costumbre

que el mal siguió, mas no le satisfizo.²²⁴

3

Tiempo es ya de tentar nueva ventura

y alzarse a vuelo del terreno peso,

sin que detenga corrutible ecreso²²⁵

y el espíritu vuela en mente pura.²²⁶

Clama a prisa la dulce edad futura 5

a despojarnos de la carne y hueso

²²² v. 8 *ofender*: «vale también fastidiar, enfadar y desplacer» (*Aut*).

²²³ vv. 9-11 Ribera habla de la mitad de la vida, como Dante Alighieri, que empieza la *Commedia* con los siguientes versos: «En medio del camino de la vida, / errante me encontré por selva oscura / en que la recta vía era perdida» (*Infierno* 1, 1-3, trad. Bartolomé Mitre). En ambos se divide la vida en dos partes: una primera donde se cae en el pecado y una segunda de conversión. Lope de Vega escribe también sobre los pasados años jóvenes de la primera mitad de la vida y su errado camino que conduce a la muerte: «Pasos de mi primera edad, que fuiste / por el camino fácil de la muerte / hasta llegarme al tránsito más fuerte / que por la senda de mi error pudistes, / ¿qué basilisco entre las flores vistes / que de su engaño a la razón advierte? / Volver atrás, porque el temor concierte / las breves horas de mis años tristes. / ¡Oh, pasos esparcidos vanamente!, / ¿qué furia os incitó, que habéis seguido / la senda vil de la ignorante gente? / Mas, ya que es hecho, que volváis os pido: / que quien de lo perdido se arrepiente / aún no puede decir que lo ha perdido» (*Rimas sacras*, 2006, pp. 133-134).

²²⁴ v. 14 *el mal siguió] el mal siguió GP*.

²²⁵ v. 3 *corrutible ecreso] corruptible exceso GP*.

²²⁶ vv. 1-4 Aparece por primera vez la figura del cuerpo como prisión del alma. La figura proviene de dos vertientes. Primera mente la *Epístola a los romanos* 7, 21-24: «Descubro, pues, esta ley: aun queriendo hacer el bien, es el mal el que se me presenta. Pues me complazco en la ley de Dios según el hombre interior, pero advierto otra ley en mis miembros que lucha contra la ley de mi razón y me esclaviza a la ley del pecado que está en mis miembros. ¡Pobre de mí! ¿Quién me librá de este cuerpo que me lleva a la muerte?». Por otro lado, Platón, en el *Fedón*, habla también del cuerpo como cárcel del alma. Don Luis de Ribera leía a Platón en la versión latina de Marsilio Ficino. En el *Phaedo uel de animi immortalitate*, se habla de cómo el alma humana, desde su cuerpo en vida, sólo puede considerar las cosas como a través de una cárcel. El hombre justo y piadoso, al momento de morir, se libera de su cuerpo como de una cárcel y llega a las alturas: «obligada a considerar las realidades a través de él, como a través de una prisión, en vez de hacerlo ella por su cuenta y por medio de sí misma» (*Fedón* 82e-83a).

con que en silencio, alzando los clamores
ante el Santo os postráis en las alturas.

Vosotras luces sois, con quien se cubre
el trono y majestad incomparable, 10
donde mora aquel Fuego que en sí vive.²³³

Luces sois, por quien algo se descubre
el rayo de la lumbre inestimable
que el hombre, en caridad, de allá recibe.²³⁴

5

De la formación de Eva y de la Iglesia²³⁵

Dar quiso Dios al hombre compañía,
igual en dinidad y hermosura,²³⁶
y para componer tan gran figura,
sueño y saber a un tiempo le infundía.²³⁷

²³³ vv. 9-11 «Los *tronos* –que en latín se dice “asientos”– son también huestes angélicas. Y se llaman tronos porque ante ellos está sentado el Creador y al través de ellos se transmiten sus órdenes» (*Etimologías* VII, 5, 21). Por otro lado, San Isidoro también describe cómo los serafines cubren el trono de Dios: «Estos velan el rostro y los pies de quien se encuentra sentado en el trono de Dios; por ellos el resto de los ángeles no alcanza a ver por completo la esencia de Dios por tapanla los Serafines» (*Etimologías* VII, 5, 25).

²³⁴ vv. 12-14 Los ángeles tienen la misión de anunciar mensajes de Dios a los hombres, de allí que la voz poética afirme que gracias a ellos se descubre en algo la luz de Dios en medio de los hombres.

²³⁵ El soneto sigue el segundo relato de la creación, presente en *Génesis* 2. El fragmento correspondiente a la creación de la mujer dice así: «Entonces Yahveh Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, el cual se durmió. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: “Ésta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Ésta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada”. Por eso deja el hombre a su padre a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne». (*Génesis* 2, 21-24).

²³⁶ v. 2 [igual en dinidad] igual en dignidad GP. Alicia Colombí-Monguió recalca el hecho de que las palabras que definan el sentido de la creación de la mujer sean *dignidad* y *hermosura*, puesto que «sugieren un feminismo bastante poco corriente en el pensamiento cristiano desde los Padres de la Iglesia. [...] Es de recordar que ni la tradición agustina ni la tomista consideraban a la mujer un ser ontológicamente condigno respecto al varón» (Colombí-Monguió, 2003, p. 187). Similar noción de la perfección de Eva había aparecido diez años antes en Charcas bajo la pluma de don Diego Dávalos y Figueroa, quien al poetizar la creación divina de la mujer dice lo siguiente: «En medio del fértil campo damasceno / fue del poder inmenso fabricado / el padre Adán, de perfección tan lleno, / como por tal artífice formado. / Y la divina mano abriendo el seno / le sacó una costilla del costado, / donde formó la bella compañera, / mujer perfecta, en perfección entera» (*Defensa de damas*, f. 3).

²³⁷ v. 4 Dice al respecto Colombí: «Dios duerme a Adán, y nuestro poeta siente que justo en el momento de la creación de la mujer es cuando el Señor otorga ciencia infusa al primer hombre. Pensamiento tan original

De su costilla la mujer hacía: 5

sabia, linda y honesta criatura;
y el hombre arrebatado en su dulzura:
«Mi carne eres, y hueso», le decía.

Mas el misterio de tan alto efeto
en Cristo y en la Iglesia aventajado, 10
al sacramento hizo, y atadura,²³⁸

que en la Cruz descubriendo este secreto,
al penetrar el hierro su costado,
sacó otra Esposa, eterna, santa y pura.²³⁹

6

De la salida del Paraíso de los primeros padres²⁴⁰

Padres tristes, mezquinos, miserables,

como profundo: la sabiduría es concomitante con la formación de la mujer es decir, del primer núcleo social» (Colombí-Monguió, 2003, p. 187).

²³⁸ vv. 9-11 Ribera sigue lo dicho por San Pablo: «Así deben amar los maridos a sus mujeres como a sus propios cuerpos. El que ama a su mujer se ama a sí mismo. Porque nadie aborreció jamás su propia carne; antes bien, la alimenta y la cuida con cariño, lo mismo que Cristo a la Iglesia, pues somos miembros de su cuerpo. Por eso dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y los dos se harán una sola carne. Gran misterio es éste, lo digo respecto a Cristo y Iglesia» (*Epístola a los efesios* 5, 28-32).

²³⁹ vv. 12-14 La interpretación de Cristo como nuevo Adán proviene de la pluma de san Pablo: «Porque, habiendo venido por un hombre la muerte, también por un hombre viene la resurrección de los muertos. Pues del mismo modo que en Adán mueren todos, así también todos revivirán en Cristo» (*Primera epístola a los Corintios* 15, 21-22). Además de este pasaje, el soneto sigue las palabras de san Pablo, en su *Epístola a los Efesios*, donde habla de la Iglesia como esposa de Cristo: «Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia se entregó a sí mismo por ella, para santificarla, purificándola mediante el baño del agua, en virtud de la palabra, y presentársela resplandeciente a sí mismo; sin que tenga mancha ni arruga ni cosa parecida, sino que sea santa e inmaculada» (*Epístola a los Efesios* 5, 25-27). Asimismo, el *Canticum Canticorum* goza de una interpretación alegórica donde el Esposo es Cristo y la Sulamita la Iglesia: «Consideremos a la Iglesia como a la Esposa y a Cristo como el Esposo, y a las almas piadosas y jóvenes, que no han imitado todavía la virtud de la Esposa y no son merecedoras de la perfección, como doncellas que siguen a la Esposa. Por ello, siguen a la Esposa, pero no son llamadas esposas» (Teodoreto de Ciro, *Explanatio in Canticum Canticorum* 81, 45).

²⁴⁰ «Yahveh Dios hizo para el hombre y su mujer túnicas de piel y los vistió. Y dijo Yahveh Dios: “¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre”. Y le echó Yahveh Dios del jardín de Edén, para que labrase el suelo de donde había sido tomado. Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida» (*Génesis* 3, 21-24).

cubiertos de dos pieles salvajinas,
probando en nobles plantas las espinas,
caídos los sus rostros venerables,²⁴¹

al cielo, sol y luna, lamentables²⁴² 5
de su felice estado las ruínas,²⁴³
echados por justicia a peregrinas
tierras no conocidas ni tratables,

paráronse a mirar a poco trecho
el lugar de su antigua gloria muerta, 10
y apenas alzarón los llorosos ojos,

cuando dijo el varón, con sabio pecho:
«Para que vuelva a ser tu entrada abierta,
sangre ha de quebrantar esos cerrojos».²⁴⁴

7

De Abel muerto, visto de Adán²⁴⁵

Miraba el padre de la humana gente
al hijo Abel, en sangre revolcado,

²⁴¹ vv. 3-4 Los pies son nobles por su origen, dado que han sido creados a imagen y semejanza de Dios. La cualidad de *venerable* en los rostros subraya la nobleza del origen de Adán y Eva. Aun en el pecado, sus cuerpos no han perdido la cualidad de ser imagen de Dios. Incluso en el verso 12 Adán va a hablar con *sabio pecho*. El poema insiste en recalcar la nobleza humana.

²⁴² v. 5 La naturaleza, creación divina, entristece por la ruina del hombre.

²⁴³ v. 6 de su felice estado] de su feliz estado GP.

²⁴⁴ vv. 13-14 Para Colombí, en el soneto el Viejo Adán resulta ser el primer profeta del Nuevo Adán (Cristo): «Fue para llegar convincentemente a esta insospechada apoteosis del primer pecador en primer profeta, que Ribera ha sabido preservar por todo el cuarteto la nobleza adánica. Ante las cerradas puertas del Edén, tácitamente se alza la promesa de la cruz, y en ella nuestra gloria rediviva» (Colombí-Monguió, 2003, p. 192).

²⁴⁵ «Fue Abel pastor de ovejas y Caín labrador. Pasó algún tiempo, y Caín hizo a Yahveh una oblación de los frutos del suelo. También Abel hizo una oblación de los primogénitos de su rebaño, y de la grasa de los mismos. Yahveh miró propicio a Abel y su oblación, por lo cual se irritó Caín en gran manera y se abatió su rostro. [...] Caín dijo a su hermano Abel: “Vamos afuera”. Y cuando estaban en el campo, se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató» (*Génesis* 4, 2b-8). La escena de Adán observando el cuerpo de su hijo Abel no se encuentra en el *Génesis*. Ribera, a través de la composición de lugar de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, debió considerar la mirada y los sentires de un padre ante el cuerpo muerto de su hijo.

sin lengua, sin vigor, todo postrado,
rendido al fiero caso, acerbamente.²⁴⁶

Pasmó sobre el cadáver que no siente,²⁴⁷ 5
y entre saña y dolor, de él abrazado,
fuego en calientes soplos le ha espirado,
probando de encender su luz ausente.²⁴⁸

Mas dejó de seguir el tierno oficio
y dijo al Hacedor del Cielo, en tanto: 10
«¿Llaga es ésta, Señor, de culpa mía?

Que si de Abel el puro sacrificio
tragaron llamas de tu fuego santo,
ya su inocencia y mi maldad te envía»²⁴⁹.

8

De la malicia y rebeldía humana en los vicios²⁵⁰

Santa virtud, que la profana senda
del vicio y del deleite estás mirando,
la perdición humana contemplando

²⁴⁶ v. 4 *acerbamente*: «con aspereza y crueldad, amarga y rigurosamente» (*Aut*), *caso*: Ribera lo utiliza en el sentido latino, *casus* se traduce del latín como «derrota».

²⁴⁷ v. 5 *pasmarse*: «[...] quedar suspenso, admirado o enajenado de alguna cosa notable» (*Aut*).

²⁴⁸ vv. 5-8 En *Génesis* 2, 7, leemos que Dios forma a Adán con polvo del suelo y sopla en él un *aliento de vida*. En los versos, Adán imita el gesto dador de vida para devolverla a su hijo Abel, con resultado infructuoso pues carece de los poderes creadores de Yahveh.

²⁴⁹ vv. 12 – 14 Entiéndase: El puro sacrificio de Abel, si ha sido tragado por llamas de tu fuego santo, te envía su inocencia y mi maldad. La *maldad* de Adán es el pecado original, que desencadenó todos los males. Por tanto, la muerte de Abel (el puro sacrificio) lleva en sí su inocencia de víctima y la maldad del asesinato.

²⁵⁰ Santo Tomás de Aquino (*ST I-II*, q. 76-78) habla de las causas internas del pecado, pone en primer lugar a la ignorancia, «que es causa del pecado por parte de la razón; en segundo lugar, de la debilidad o pasión, que es causa del pecado por parte del apetito sensitivo; y en tercer lugar, de la malicia, que es causa del pecado por parte de la voluntad» (*ST I-II*, q. 76). El soneto poetiza las tres causas de las que habla Santo Tomás, desde la ignorancia en los ojos vendados, la debilidad en la mal dirigida rienda y la malicia que cierra el poema.

embeleso fatal, en sombra helada
de figuras horribles y siniestras.

¡Qué osadas son tus flechas y qué diestras 5
para abrir la herida acelerada!²⁵⁶

¡De sangre, amarillez, hedor manchada
así en tus trances, con pavor, te muestras!

Mas a ti, tan aleve y tan temida,
el justo te desprecia y en paz santa 10
recibe ese tu abrazo deseado,

porque para hacer que seas vencida,
el vigor con que a sí propio quebranta,
en inmortal ardor lo ha transformado.²⁵⁷

10

Contemplación sobre el verso del Salmo 41

*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum*²⁵⁸

No el ciervo perseguido, en la huida
del cazador robusto y de los perros,

²⁵⁶ vv. 5-6 En las pinturas de postrimerías presentes en Caquiaviri (datadas en 1739), la muerte aparece alegorizada con doble rostro: al lado izquierdo, un esqueleto lleva un arco con una flecha de flores, con la que apunta a un moribundo que ha vivido con justicia; por el lado derecho, otro esqueleto lleva un arco y flecha de fuego, con los que apunta a un moribundo que ha vivido en pecado. Al respecto ver el estudio de Querejazu, Lucía, 2011.

²⁵⁷ vv. 9-14 La victoria del justo sobre la muerte consiste justamente en recibirla en paz y con inmortal ardor. Esta noción va a mantenerse a lo largo del poemario, donde las imágenes de la pasión y muerte de Cristo no van a ser de dolor o tragedia, sino de gloria y victoria (ver el capítulo 3 del estudio: «Del lenguaje ignaciano»; ver el estudio de Alicia Colombí-Monguió 2003, pp.).

²⁵⁸ 10 Salmo XLI, 2-4:

*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes
aquarum
Ita desiderat anima mea ad te, Deus.
Sitiuit anima mea ad Deum fortem, uiuum;
Quando ueniam, et apparebo ante faciem Dei?
Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte,
Dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus?*

Como brama el ciervo por las fuentes de aguas,
así el alma mía te desea, Señor.
Mi alma tiene sed del Dios fuerte y vivo;
¿cuándo será que llegue y me presente ante el
rostro de Dios?
Mis lágrimas fueron mi pan día y noche,
desde que me dicen continuamente: ¿dónde está
tu Dios?

pasó en vuelo los llanos y los cerros,
para templar en agua la herida

ni fiera fatigada fue vencida, 5
menos de sed que de arrojados hierros,
cuando el ardor estuvo de mis yerros
tiene sedienta al alma y consumida.²⁵⁹

Vivas fuentes desea, do apagarse
pueda el fuego que enciende su apetito, 10
divinas, saludables, vivas fuentes,

para perpetuamente refrescarse
y dejar anegado su delito²⁶⁰
de la sangre de Cristo en las corrientes.

1

Traducción del hino «*Te Deum laudamus*»²⁶¹

A Ti, Dios, alabanza y señorío
confesamos las gentes,

a Ti, Padre de eterno poderío,

²⁵⁹ vv. 5-8 San Agustín, en su comentario, afirma lo siguiente respecto al verso que contempla el soneto de don Luis: «Un ciervo así, firme en la fe, que todavía no ve lo que cree, y con deseos de entender lo que ama, soporta a los adversarios que no son ciervos, con su mente oscurecida, que sufren tinieblas en su interior, cegados por la pasión de sus vicios, y que además insultan al creyente, echándole en cara que no les haga ver lo que cree: *¿Dónde está tu Dios?* Oigamos cómo reacciona este ciervo contra estas palabras, para en lo posible hacerlo también nosotros. Lo primero que hace es manifestar su sed: *Como el ciervo suspira por las fuentes de agua, así mi alma suspira por ti, oh Dios.* ¿Y si el ciervo desea la fuente de agua para lavarse? puesto que no sabemos si es para beber o para lavarse. Fíjate en lo que sigue y no hagas preguntas: *Mi alma tiene sed del Dios vivo.* Cuando digo: *Como el ciervo suspira por las fuentes de agua, así mi alma suspira por ti, oh Dios,* es como si dijera: *Mi alma tiene sed del Dios vivo.* ¿De qué tiene sed? *¿Cuándo llegaré a ver el rostro de Dios?* De esto es de lo que tengo sed: de llegar y estar en su presencia. Tengo sed en mi peregrinación, tengo sed durante el camino. Quedaré saciado cuando llegue» (*Enarrationes in psalmos* 41, 5).

²⁶⁰ v. 13 anegado su delito] anegado su delirio GP.

²⁶¹ 1 hino] himno GP. Sobre el *Te Deum* remito al capítulo dos del estudio introductorio: «Del lenguaje traductor».

la tierra para mientes,²⁶²

el mar te reverencia y de tus manos 5

las obras humilladas.²⁶³

A Ti, el cielo y sus puros cortesanos

y fuerzas estremadas,²⁶⁴

a Ti aclama el Querub, los Serafines,²⁶⁵

con voz infatigable, 10

el «Santo, Santo, Santo», sus clarines

dicen, y el admirable

«Señor de los ejércitos armados,

los cielos están llenos

de tu gloria, la tierra y sus collados 15

también, ni más ni menos».²⁶⁶

A Ti, de los apóstoles el coro,

²⁶² v. 4 *mientes*: «vocablo castellano antiguo que vale advertimiento, como *parar mientes*» (Cov).

²⁶³ vv. 1-6 Texto original:

Te Deum laudamus:

te Dominum confitemur.

Te aeternum Patrem,

omnis terra ueneratur.

A ti, Dios, te alabamos,

a ti, Señor, te conocemos.

A ti, eterno Padre,

toda la tierra te venera.

La eternidad de Dios y la reverencia del mar y las criaturas que, humilladas, reconocen su pequeñez ante Dios son añadidos de la pluma de don Luis de Ribera.

²⁶⁴ v. 8 *estremadas*] *extremadas* GP.

²⁶⁵ vv. 7-9 Los cortesanos del cielo: los querubines y serafines son parte de los nueve coros angélicos de la tradición medieval (ver notas al Soneto 4).

²⁶⁶ vv. 7-16 Texto original:

Tibi omnes angeli,

tibi caeli et uniuersae potestates:

tibi cherubim et seraphim,

incessabili voce proclamant:

Sanctus, Sanctus, Sanctus

Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra

maiestatis gloriae tuae.

A ti todos los ángeles,

a ti los cielos y las potestades del universo

a ti el querubín y el serafín

con incesable voz te proclaman:

Santo, Santo, Santo

Señor Dios de los ejércitos,

llenos están los cielos y la tierra

de la majestad de tu gloria.

a Ti profetas santos,

los mártires a Ti pagan tesoro²⁶⁷

de loor y de cantos.²⁶⁸

20

La Iglesia en todo el orbe te predica

con majestad inmensa;

así, «Padre» te llama y lo publica,

y a tu Hijo «Defensa»,²⁶⁹

y al Paraclete Espíritu su «Lumbre».²⁷⁰

25

Tú Cristo, Rey de gloria

eres, Hijo del Padre, en muchedumbre

de edad no transitoria.

Tú, por librar al hombre, no hüiste

el vientre limpio, estrecho.²⁷¹

30

Tú, vencida la muerte a su despecho,

²⁶⁷ v. 19 *tesoro*: «metafóricamente vale depósito, suma o compendio de noticias o cosas dignas y estimables» (*Aut*).

²⁶⁸ vv. 17-20 Texto original:

*Te gloriosus Apostolorum chorus,
te prophetarum laudabilis numerus,
te martyrum candidatus laudat exercitus.*

A ti, el coro glorioso de los apóstoles,
a ti, la loable multitud de los profetas,
a ti, te alaba el blanco ejército de los mártires.

El ingenio poético de la pluma traductora de don Luis de Ribera metaforiza las alabanzas de apóstoles, profetas y mártires en tesoro de loor y cantos que ellos pagan a Dios.

²⁶⁹ vv. 21-25 Texto original:

*Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae maiestatis;
uenerandum tuum uerum et unicum Filium;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.*

A ti, por toda la tierra
te proclama la Iglesia santa,
Padre de inmensa majestad,
al venerable Hijo tuyo, verdadero y único,
y al Espíritu Santo, consolador.

En el verso 22, Ribera trastoca la virtud de la majestad: en el texto original es una cualidad de Dios (*Patrem immensae maiestatis*), mientras que en la traducción de don Luis es una cualidad de la alabanza y testimonio que la Iglesia hace de Dios («La Iglesia en todo el orbe te predica / con majestad inmensa»).

²⁷⁰ v. 25 *Paraclete*: En la teología católica, se refiere al Espíritu Santo. El término griego Παράκλητος se traduce como «consolador». En el capítulo 16 del *Evangelio según San Juan*, Jesús hace la promesa de enviar al Paráclito, el Espíritu Santo que llegará para glorificarlo y guiar a la humanidad hacia la verdad.

²⁷¹ v. 30 El vientre de María.

al fiel el Cielo abriste.

Tú, a la diestra de Dios, glorioso asiento²⁷²
de luz al Padre heredas.²⁷³

Tú, Juez venidero, al firmamento 35
harás temblar las ruedas;

pues, tus siervos a Ti, humildemente
rogamos nos ampara,

que está en tu sangre tinta nuestra frente,
comprados a millares. 40

De aquí, ya con tus santos premiados,
pedimos ser en gloria.²⁷⁴

Haz salva tu heredad y tus soldados,
da a tu pueblo vitoria,²⁷⁵

²⁷² v. 33 En la ascensión Cristo toma su lugar a la derecha de Dios.

²⁷³ vv. 26-34 Texto original:

*Tu rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu, deuicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.*

Tú, Cristo, Rey de la Gloria,
Tú eres Hijo del Padre eterno.
Tú, para librar al hombre
no huiste el seno de la Virgen.
Tú, vencido el aguijón de la muerte
abriste para los creyentes el Reino de los Cielos
Tú te sientas a la diestra de Dios,
en la gloria del Padre.

El asiento de Cristo a la derecha del Padre como «herencia» es un añadido de la pluma de don Luis.

²⁷⁴ vv. 35-42 Texto original:

*Iudex crederis esse uenturus.
Te ergo quaesumus, tuis famulis subueni,
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac
cum sanctis tuis in gloria numerari.*

Creemos que vendrás
por eso te rogamos que vengas en auxilio de tus
siervos,
a quienes redimiste con tu preciosa sangre,
haz que en la gloria eterna
nos contemos entre tus santos.

Al traducir, el ingenio poético del autor convierte en imagen poética las figuras del poema original. Cristo, en tanto juez llega a juzgar al mundo; en la traducción, el mundo es el firmamento cuyas ruedas tiemblan ante el poder del juez. Asimismo, la sangre redentora de Cristo resulta ser, en la traducción, la tinta con la que se firman los papeles para comprar la libertad.

²⁷⁵ v. 44 vitoria] victoria GP.

gobiérnalos, Señor, y los levanta 45
en reino duradero.²⁷⁶

Su lengua te bendice y siempre canta
tríunfo placentero.

Por siglos infinitos, por edades 50
ensálcese tu nombre,

y no dejes caer en las maldades
en ningún tiempo al hombre.

Ten piedad de nosotros y clemencia
cobije tu semblante.

Tuyo es el perdonar, nuestra dolencia 55
ponémoste delante,

según que la esperanza en Ti confía,
que mantendrás eterna su alegría.²⁷⁷

²⁷⁶ vv. 43-46 Texto original:

*Saluum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et rege eos,
et extolle illos usque in aeternum.*

Haz salvo a tu pueblo, Señor,
y bendice tu heredad,
gobiérnalos
y ensálzalos por la eternidad.

La imagen de los soldados en el pueblo, gobernados por Dios, es añadido de Ribera. Dado que en el *Te Deum*, el pueblo tiene una victoria, debió parecerle lógico al traductor que el pueblo cuente con soldados.

²⁷⁷ vv. 46-58 Texto original:

*Per singulos dies benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine,
miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quem ad modum sperauimus in te.
In te, Domine, speraui:
non confundar in aeternum.*

Te bendecimos durante cada día en particular
y alabamos tu nombre para siempre,
y por los siglos de los siglos.
Dígnate, Señor, en este día día,
custodiarnos sin pecado.
Ten piedad de nosotros, Señor,
ten piedad de nosotros.
Llegue tu misericordia Señor, sobre nosotros,
que de tal manera confiamos en ti.
Confíe en ti, Señor,
no será confundido en la eternidad.

Cambia la primera persona plural del original (*benedicimus te*) por una tercera persona en singular (su lengua te bendice). Además, añade a las alabanzas una razón: el triunfo que Dios permite a su pueblo, sobre la maldad.

hacer del vientre a Juan glorioso cielo,
que dobla a Dios en carne las rodillas.

Tú, madre en la vejez que al fruto humillas,²⁸⁰ 5
al eficaz suavísimo consuelo
del que bajó por su bondad al suelo,
sabrás en gracia celestial sentillas

si ante la urna de precioso unguento²⁸¹
y suavidad, que el corazón traspasa, 10
según que te infundió su licor puro,

anticipando el fiel conocimiento,
tu infante hasta Dios alegre pasa
y allí, de su amistad, toma el seguro.²⁸²

13

De María y José buscando dónde albergarse en Belén²⁸³

El mandamiento y voz del rey terreno,
el divino Señor cumple obediente,

²⁸⁰ v. 5 Isabel, efectivamente y por voluntad divina, resulta embarazada en su vejez. El ángel Gabriel anuncia a Zacarías que su mujer va a dar a luz un hijo, él se muestra incrédulo por la situación senil de ambos y el ángel castiga su falta de fe con la mudez hasta el cumplimiento del anuncio (ver *San Lucas I, 5-25*). En el poema, Isabel *humilla al fruto* porque con su oído (al escuchar el saludo de María) ayuda a Juan a disponerse a celebrar la proximidad física de Jesús.

²⁸¹ La *urna* es el vientre de María y el *precioso unguento* que lleva es el Dios encarnado Jesucristo.

²⁸² La alegría que siente Juan en el vientre de Isabel por la visita de Jesús en el vientre de María, es también motivo final en el soneto que Lope de Vega dedica a este mismo episodio: «El cabello tendido por el manto / que, humilde, el sol para corona estima, / María llega a que en su prima imprima / amor los brazos, que ella baña en llanto. / “Bendito el fruto de tu vientre santo” / —dice Isabel a su querida prima, / y ella responde: “Mi humildad sublima / Dios, que por ella me engrandece tanto”. / El monte se conmueve a su alabanza, / y los pastores, tan alegremente / que reventaba por hablar un mudo. / Juan de contento salta, baila y danza, / que el maestro que entonces tiene enfrente / es el más primo que tocarle pudo» (*Rimas sacras*, 2006, pp. 240-241).

²⁸³ «Sucedió que por aquellos días salió un edicto de César Augusto ordenando que se empadronase todo el mundo. Este primer empadronamiento tuvo lugar siendo gobernador de Siria Cirino. Iban todos a empadronarse, cada uno a su ciudad. Subió también José desde Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David, que se llama Belén, por ser él de la casa y familia de David, para empadronarse con María, su esposa, que estaba encinta. Y sucedió que, mientras ellos estaban allí, se le cumplieron los días del alumbramiento, y dio a luz a su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, porque no tenían sitio en el alojamiento» (*San Lucas 2, 1-7*).

y las cosas suspensas aguardando
de la dichosa hora el punto, cuando
reciba el mundo sin igual remedio.

Puso entre el hombre y Dios la Virgen medio, 5
su consentir humilde al Ángel dando
y el resplandor del Padre así encarnando,
ya vecino al nacer confirma el medio.

María, de estremado gozo llena²⁸⁹
y en vehemente ardor toda encendida, 10
pide que salga el Sol que la enamora.²⁹⁰

Vistiose de blancura y luz serena
y sobrehumanas fuerzas; conmovida,
virgen y madre se mostró a la hora.²⁹¹

15

De la alegría y cantares de Cielo y tierra por el nacimiento de Jesús²⁹²

En las alturas, gloria a Dios le daba
la escuadra soberana, guerreadora,
y al hombre que en el suelo en lides mora,

²⁸⁹ v. 9 estremado gozo] estremado gozo GP.

²⁹⁰ v. 11 Jesús como sol: ver notas al soneto 13.

²⁹¹ v. 14 La Virginitad Perpetua es uno de los privilegios otorgados por Dios a María en el curso de su vida. La virginitad de María durante el parto ha sido negada por Tertuliano, Joviniano y el protestantismo (Roschini, 1955, pp. 159-160). Sin embargo, la Teología Católica afirma lo siguiente: «Del célebre vaticinio de Isaías se deduce que la madre del Emmanuel debía ser Virgen, no sólo al concebir, sino también al dar a luz al Emmanuel, como se deduce, tanto del texto como del contexto. El Profeta, en efecto, considerándola en el acto mismo de concebir y de dar a luz, la llama, no con el nombre de “mujer” (*iscia*), sino con el nombre de “virgen” (*almah*). La Virgen conservó, pues, su virginitad no sólo en la concepción del Emmanuel, sino también en su parto. Por eso, Isaías, iluminado sobrenaturalmente, anuncia con solemnidad, no sólo la concepción, sino también el parto virginal de la Madre del Emmanuel» (Roschini, 1955, p. 161).

²⁹² «Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios, diciendo: “Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace”» (*San Lucas 2, 13-14*). San Ignacio de Loyola señala este episodio como uno de los misterios a meditar durante los ejercicios (*EE 265*).

Tiene espantables fuerzas de gigante, 5
que le cupo de Hijo eterna suerte;
y tú, Señor, al nuevo aparecerte,
escondes la deidad en el semblante.

Por el imperio que en la ecelsa frente²⁹⁷
tan cierto manifiestas, salió luego 10
de su centro el furor y ciega envidia,

y arrojote en la cuna la serpiente,²⁹⁸
mas rindióse al rigor del sacro fuego,
que el Hijo así, de Jove, en tierra lidia.²⁹⁹

17

De la circuncisión de Jesús³⁰⁰

Oh admirable señal de amor divino,
primera prenda que la Iglesia tiene

finalmente al país de los Hiperbóreos; fue al encuentro del gigante Atlante, que sostenía el Cielo sobre sus hombros, y le ofreció aliviarlo de su carga el tiempo que necesitara para ir a recoger tres manzanas de oro en el Jardín de las Hespérides que se hallaba contiguo. Atlante asintió de buen grado; pero, a su regreso, declaró a Heracles que él mismo llevaría los frutos a Euristeo, y entretanto el héroe seguiría sosteniendo la bóveda celeste. Éste simuló consentir en ello; sólo pidió a Atlante que lo descargase por un momento, el tiempo necesario para ponerse una almohada en los hombros. El gigante aceptó sin recelo, pero Heracles tan pronto se vio libre, cogió las manzanas que Atlante había dejado en el suelo y emprendió la fuga» (Grimal, 2009, p. 249). Ribera compara a Atlante con Adán que lleva en su cuello el peso del pecado; Cristo es el nuevo Hércules que quita a Adán el peso que lleva encima y carga sobre sí y de manera voluntaria todos los pecados de los hombres.

²⁹⁷ v. 9 ecelsa frente] excelsa frente GP.

²⁹⁸ vv. 9-12 Nota al margen: la ira de Herodes. Ribera compara la ira de Herodes y su intento por matar a Jesús (ver *San Mateo* 2, 16-18) con el intento de Juno de matar a Hércules: «Un atardecer, Alcmena había acostado a los dos gemelos, Heracles e Ificles, en su cuna, y se había dormido. Hacia medianoche, la diosa introdujo en la habitación dos enormes serpientes, que se enroscaron en el cuerpo de los niños. Ificles se puso a llorar, pero Heracles, intrépido, agarró los reptiles por la garganta, uno en cada mano, los ahogó» (Grimal, 2009, p. 240).

²⁹⁹ v. 14 de Jove] de joven GP. *Jove*: Más comúnmente conocido como Júpiter, «es el dios romano asimilado a Zeus. Es el gran dios por excelencia del panteón romano. Aparece como la divinidad del cielo, de la luz diurna, del tiempo atmosférico y del rayo y el trueno» (Grimal, 2009, p. 299). Tiene numerosos hijos, entre los cuales se encuentra Hércules. En el poema, Jesús es semejante a Hércules (en heroicidad y fuerza), por tanto Dios Padre semejará a su vez a Jove.

³⁰⁰ «Cuando se cumplieron los ocho días para circuncidarle, se le dio el nombre de Jesús, el que le dio el ángel antes de ser concebido en el seno» (*San Lucas* 2, 21). San Ignacio de Loyola señala este episodio como uno de los misterios a meditar durante los ejercicios (*EE* 266).

en tu sangre purísima, que viene
abriendo de los gozos el camino.³⁰¹

Cerrado fue por el fatal destino,³⁰² 5
y el humano destierro así mantiene,
mas ya tu roja llaga lo detiene
que es llave de un acero limpio y fino.³⁰³

Allá la ley quebrada, aquí cumplida;
¿que el siervo la desmiente? ¡El rey la guarda, 10
siendo sobre la ley, y no sujeto!³⁰⁴

Pues aunque lleva señas de homicida,
en flaca, tierna edad no se acobarda,
que en ser herido el Rey está su efeto.

18

Del nombre de Jesús o Salvador

Dulcísimo Jesús, tu sacro nombre
del Cielo dado, en Salvador te alza,³⁰⁵
y tu salud sobre la tierra ensalza,
cayendo unción de Dios en mortal hombre.³⁰⁶

³⁰¹ vv. 1-4 El sangrado del niño Dios en la circuncisión es, en el poema, una señal premonitrice del martirio que Cristo ha de sufrir en la cruz por los pecados de los hombres.

³⁰² v. 5 El fatal destino cerró el camino de los gozos.

³⁰³ vv. 5-8 Debido al pecado del primer hombre, Dios ha cerrado las puertas del Paraíso Terrenal (*Génesis* 3, 23.-24). La llaga de Cristo es la llave que va a abrir para el hombre estas puertas al camino de la gracia celestial: en las *Sagradas poesías*, Jesús empieza a ser mártir y a salvar al mundo desde el momento de su nacimiento y la primera llaga de su martirio es la de su circuncisión. La misma noción hallamos en la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza: «Aunque en estilo grosero / contado cómo naciste, / contemos, sancto cordero, / aquel martirio primerio / que en tu niña edad sufriste / cuando con tu gran dolor, / pasados los días ocho, / por nuestra culpa, Señor, / del pedazo engendrador / cortaron el escamocho» (copla 159).

³⁰⁴ v. 11 Al igual que en el soneto 13, Ribera resalta la humildad de Cristo que, siendo Dios, se somete a las leyes humanas para mostrarse, también, como verdadero hombre.

³⁰⁵ vv. 1-2 Justamente, el nombre de Jesús es un mandato del cielo: «El ángel le dijo: “No temas María, porque has hallado gracias delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz u hijo, a quien pondrás por nombre Jesús”» (*San Lucas* 1, 30-31).

³⁰⁶ v. 4 La palabra griega Χριστός significa «ungido». Jesús será, pues, aquel mortal hombre sobre quien ha caído la unción de Dios.

al alma que sintió la verdadera
hartura de manjares soberanos,
para volar allá libre y ligera.³¹⁵

Nosotros tristes, míseros humanos,
al robo de la luz de nuestra vida, 35
envueltos en furor damos las manos

y la mente en error enflaquecida,
con libertad, para su mal, profana,
la noble ara de razón caída.³¹⁶

¿Qué ayuda puede estar entera y sana, 40
si el aliento se niega y la osadía,
y toda fuerza en resistir es vana?³¹⁷

Yo bien en esta turbación querría
la paz que aun procuralla no consiente³¹⁸
en luengo engaño que mi alma cría.³¹⁹ 45

Ya sigo otro camino diferente,
ya contraste los hierros y cadena,
sacudo la tiniebla de la frente,³²⁰

y cuando el paso con vigor a pena

³¹⁵ vv. 28-33 El peso de los montes se hace leve y el tiempo eterno se hace breve para el alma enamorada que se ve en condiciones de volar hasta unirse eternamente al objeto de su amor (Dios).

³¹⁶ vv. 37-39 La mente humana enflaquece y la razón cae en completa libertad. Santo Tomás (*ST I-II* q. 76) afirma justamente que el pecado sucede en completa voluntad y libertad. Para Ribera, el oscurecimiento de la razón también ocurre en libertad: el alma humana elige voluntariamente alejarse de la divinidad.

³¹⁷ vv. 40-42 Ante la muerte, toda fortaleza es vana.

³¹⁸ v. 45 procuralla] procurarla GP.

³¹⁹ vv. 43-45 El alma vive en el engaño que le causan las tentaciones: se ve distraída de su fin (Dios) en medio de los sentidos corporales que la aquejan y la tientan, turbándola para alejarla de su verdadera esencia.

³²⁰ vv. 46-48 Se da la imagen de la esclavitud del pecado, de la cual el yo lírico trata de huir. A la vez la imagen de la razón engeguada (tiniebla da frente), ceguera que el hablante debe sacudir de sí para poder levantar la mirada hacia la verdad divina.

moví, al girar de la Febea lumbre,³²¹ 50
tinto en ira el humor que está en la vena,

me redujo a su peso la costumbre
y en mi desmayo, del temor asido,
juzgué por difícilísima la cumbre.³²²

¿Quién se viera del cuerpo desasido 55
y suelto de mortales ataduras,
sin vergüenza y dolor de ser vencido?³²³

¡Mas no! Que son las últimas locuras
de mi error querer llegar sin fruto
al cabo de las obras mal seguras. 60

Yace en profundo sueño, en negro luto,
el corazón y vela la acechanza³²⁴
y todo lo miré, con rostro enjuto.³²⁵

Ya de su luz en medio, mi esperanza
corre y, al declinar, el bien no elijo,³²⁶ 65
ni la alma su reposo puro alcanza.³²⁷

Pase, Señor, el delirar prolijo
y tu bondad, como de nuevo, vuelva
en paterna obediencia al flaco hijo.³²⁸

³²¹ v. 50 *Febo*: epíteto del dios Apolo en la mitología clásica.

³²² v. 54 El yo poético no puede escalar la cumbre por la costumbre del pecado, por el desmayo de la voluntad, por el temor y por la desesperanza.

³²³ vv. 55-57 Nuevamente aparece la noción platónica del cuerpo como prisión del alma

³²⁴ vv. 61-62 Contraste: el corazón duerme, pero el enemigo queda en vigilia.

³²⁵ v. 63 La mirada es impasible, sin lágrimas que debieran aflorar ante tamaña desgracia.

³²⁶ vv. 64-65 Se refiere a los momentos de lucidez, en que alcanza a ver el cambio de vida que necesitaría dar, pero que sólo da lugar a propósitos ineficaces que, a su vez, originan nuevos decaimientos.

³²⁷ v. 66 ni la alma] ni el alma GP.

³²⁸ vv. 67-69 Al ver que le faltan los recursos y las fuerzas (en la voluntad, en la razón), acude a Aquél que puede curar a los tullidos.

mas socorridos, al mayor conflicto,³³²
por su mejora su valor tentado,
con un gozo en sus almas infinito.

De allí el bajel se mira zozobrado,
la violencia ensañada en la flaqueza, 95
el mísero lamento no acabado;

de allí, la opulentísima riqueza
comprar honras sin tasa, no sabiendo,
al partir, cuán liviana es la pobreza;

falso rumor a la verdad poniendo 100
escándalo perpetuo, que la envidia
de infernales colores va vistiendo;

una ambición que contra otra lidia,
porfía obstinación, cautelas, yerro
do el más sobrado al más desnudo envidia. 105

Nunca ablandarse al vivo fuego el hierro
pudo mejor, y desmayar la gente,
al trastornar de algún vecino cerro,

cual sobre la cerviz, puñal pendiente,
detener los malinos movimientos 110
y en esta incierta vida, sabiamente
temer el soplo de atrevidos vientos.³³³

³³² conflicto] conflicto GP.

³³³ vv 104-112 La Elegía acaba con una clara alusión al Cerro Rico de Potosí.

Del diluvio por los pecados de los hombres

Subió el hedor de la malicia humana,
por tanto sensual corrompimiento;
y su abominación y encendimiento,
irritó la justicia soberana.³⁴¹

Todo infernal lujuria lo profana, 5
ni acata sexo, edad; su perdimiento,
bestial era, y nefando arrojamiento
el que su carne a su apetito allana.³⁴²

Aquel vapor de fuego y niebla oscura
al hondo mar abierto se sorbiera, 10
mas Dios sopló las nubes y arrojado

fue en agua su furor y mano dura,
porque menor diluvio no pudiera
apagar tanto incendio de pecado.³⁴³

³⁴¹ vv. 1-4 «Viendo Yahveh que la maldad del hombre cundía en la tierra, y que todos los pensamientos que ideaba su corazón eran puro mal de continuo, le pesó a Yahveh de haber hecho al hombre en la tierra, y se indignó en su corazón» (*Génesis* 6, 5-6).

³⁴² vv. 5-8 Dice Colombí al respecto: «se trata de la lujuria que, bestial y nefanda, se ha apoderado del apetito de todos, hombres y mujeres, mozos y viejos. Ribera cambia el pensamiento corrompido que le señalaba su subtexto, por el apetito de la carne. Para Ribera el crimen que desata el castigo, para con “justicia soberana” exterminar cuanto vive sobre la tierra, es el pecado de la carne», en la poesía de Ribera, se descubre pues «una especie de hipertrofia de lo sexual como algo que oscurece, mancha e infecta la virgen perfección primigenia» (Colombí-Monguió, 2003, p. 208-209).

³⁴³ vv. 9-14 «El diluvio duró cuarenta días sobre la tierra. Crecieron las aguas y levantaron el arca que se alzó de encima de la tierra. Subió el nivel de las aguas y crecieron mucho sobre la tierra, mientras el arca flotaba sobre la superficie de las aguas. Subió el nivel de las aguas mucho, muchísimo sobre la tierra, y quedaron cubiertos los montes más altos que hay debajo del cielo. Quince codos por encima subió el nivel de las aguas quedando cubiertos los montes. Pereció toda carne: lo que reptaba por la tierra junto con aves ganadas, animales y todo lo que pulula sobre la tierra, y toda humanidad. Todo cuanto respira hálito vital, todo cuanto existe en tierra firme, murió. Yahveh exterminó todo ser que había sobre la haz del suelo, desde el hombre hasta los ganados, hasta las serpientes y hasta las aves del cielo: todos fueron exterminados de la tierra, quedando sólo Noé y los que con él estaban en el arca. Las aguas inundaron la tierra por espacio de ciento cincuenta días» (*Génesis* 7, 17-24).

y a mirallos volví como a mi ayuda:
«De vuestra fuerza mi alma está desnuda,
montes –les dije–, porque al mal resista.

¿Quién dende el monte Cristo no conquista³⁴⁷ 5
el gozo de Sión, que no se muda,³⁴⁸
y quién en vuestras altas cumbres duda
que el Esposo dulcísimo no asista?

Montes de soledad y de sosiego,
heridos con los rayos y la gloria 10
del sol que por vosotros aparece,

mi hielo desatad en vuestro fuego,
que sigo del calvario la memoria,
no la luz del Tabor, que desfallece». ³⁴⁹

Canción 1

De la soberana luz de quien se derivan las otras lumbres

Tú, que moras en luz donde no alcanza
otra lumbre menor ni vista alguna,
espíritu inmortal, ni luz de ciencia.
Tú, cuya luz es bienaventuranza,
Padre de claridad eterna y una, 5
en vivo resplandor, sin diferencia,
si luz pura es tu esencia
y en relumbrantes rayos engendraste
otro globo de luz sacra y ardiente
en el cual para siempre te miraste, 10

³⁴⁷ v. 5 *dende*: «equivale a lo mismo que “desde”, es compuesto de la preposición “de” y el adverbio “ende”, suprimida una e» (*Aut*).

³⁴⁸ *Sión*: Jerusalén.

³⁴⁹ *Tabor*: monte donde Jesús de transfigura. En el poema se contrasta la luz efímera de la transfiguración con la luz eterna del calvario.

de ambos procediendo el eminente
Espíritu de Amor esclarecido,
a tu divinidad y luz unido.

Y allí en la duración de inmensa gloria
que tiene en peso el ser que no se altera, 15
no medido del tiempo ni del hado,
representaste, Dios, en tu memoria,
de tu bondad la imagen verdadera;
y esa, en propia deidad se ha trasladado,
siendo en ella agrado; 20
y como era el ardor que la inflamaba
gozándose en la luz que recibía³⁵⁰
tanto, a la par su fuego acrecentaba,
y aquella misma luz a Ti volvía;
así pasaste, Dios, contigo mismo, 25
de eterna gloria en un inmenso abismo.

De luz era tu trono, no criada,
revestido de vivas lumbres puras,
de caridad, saber y de potencia
y, en sí, la única luz siempre abrasada 30
al santo esclarecer de las figuras
en majestad alzaba su eminencia.
Era tal la presencia
divina y clara faz, inteligente,
que en sagrado silencio sustentaba 35
todo el peso y vigor de su tridente,
y en tanta inmensidad se recreaba
porque la luz y el gozo soberano
de la visión de Dios tenía en su mano.

³⁵⁰ v. 22 la luz que recibía] la luz que recibía GP.

Ya cuando el señalado punto vino 40
que Tú, Señor de lumbre penetrante,
quisiste que se viese en los traslados
la copia dese fuego matutino,
hicístela en el ángel radiante
con altísimos dotes mejorados, 45
para ante tus estrados.³⁵¹

Luego espiraste luz y luz fue hecha,
resplandeciente forma y vestidura,
y la grima del caos quedó deshecha
mostrando su confusa ligadura, 50
mas cortada esta luz de horrible niebla,
dio la luz día, y noche la tiniebla.³⁵²

Los lucientes planetas, las estrellas
en refulgencia pura establecidas,
y el orbe con sus llamas inflamando, 55
tu eterna, ecelsa luz las hizo bellas;³⁵³
luego que las lumbreras escogidas
su incomparable ardor les fueron dando,
sol y luna criando,
el cielo, tierra, mar y los abismos 60
esclarecidos con dorada lumbre
vieron la fuerza de sus rayos mismos,
y la encendida aurora, por la cumbre
rosada de los montes, salió luego
de tu luz revestida y de su fuego.³⁵⁴ 65

³⁵¹ vv. 40-46 Según la tradición derivada del relato de la creación, los ángeles habrían sido los primeros seres en ser creados por el poder divino.

³⁵² vv. 47-52 En el relato de la creación: «Dijo Dios: “Haya luz”, y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad; y llamó Dios a la luz “día”, y a la oscuridad la llamó “noche”» (*Génesis* I, 3-5).

³⁵³ v. 56 ecelsa luz] excelsa luz GP.

³⁵⁴ vv. 63-65 Después de la creación de los astros celestiales, sucede el primer amanecer de la creación: sale por vez primera la aurora, como símbolo de la luz de Dios.

Mas en estos retratos bosquejados,
no cayó viva luz de inteligencia,
ni para conocer a Ti la diste.
Cogiste de la tierra unos puñados
y, formando una estatua de arte y ciencia, 70
la luz del alma a un soplo le infundiste³⁵⁵
y así fortaleciste
en lumbres de razón y santa vida,
justicia original, saber profundo,
elección de virtud ennoblecida,³⁵⁶ 75
y más gloria y belleza que vio el mundo,
pues diciéndole ser tu semejanza,
de la imagen de Dios partes alcanza.³⁵⁷

Aquella voluntaria, inmortal lumbre,
alma con tres potencias generosas,³⁵⁸ 80
y el sol de su razón, justo y perfeto
desmayó en la eficaz noble costumbre
y enflaqueció sus fuerzas poderosas
con arruinado y lastimoso efeto:
de libre fue sujeto 85
el hombre a su malicia arrebatada,
y puesto en semejante noche, ciego,
la luz de la razón, de Ti ayudada,
lo esclarece y le pega el sacro fuego
por quien si a obrar virtud se determina, 90
graciosa luz le influyes, y divina.

La facultad de luz, santa prudencia,

³⁵⁵ vv. 69-71 «Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente» (*Génesis* 2, 7).

³⁵⁶ v. 75 elección de virtud] elección de virtud GP.

³⁵⁷ vv. 77-78 «Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó» (*Génesis* 1, 27).

³⁵⁸ v. 80 Las tres potencias del alma: entendimiento, memoria y voluntad.

hija de la razón y compañera,
 inmortal esplendor es de aquel día,
 que, ceñido el varón de continencia, 95
 prosigue por la senda verdadera
 a do su inflamación alta le guía,
 gózase en alegría,
 y la luz del ejemplo sabio mueve,
 en público consejo las edades, 100
 que la virtud al ánimo renueve
 entre sagradas luces de verdades,
 el justo señorío manteniendo,
 la mudable fortuna corrigiendo.³⁵⁹

No bastaba esta luz en tanto engaño 105
 de ceguedad y horror, sombras del vicio
 que la tiniebla del pecar cerraba
 toda entrada de luz con luengo engaño;
 yacía el memorable alto edificio,
 que con hermosas hachas alumbraba 110
 el sol por noble oficio.

Inclínaste, Señor, tu luz divina,
 eternal y potente, única y buena,
 y obrando una hazaña peregrina
 que dende el centro hasta el impíreo suena,³⁶⁰ 115
 la lumbre de tu luz incomprensible
 fue en carne virginal hecha visible.³⁶¹

³⁵⁹ vv. 92-104 En la estancia se poetizan las cuatro virtudes cardinales: prudencia, templanza, fortaleza y justicia. Se habla de la relación del ejercicio de las virtudes con la alegría (v. 98); de la utilidad del ejemplo, para otros (futuras edades), de personas que alcanzan tal armonía y señorío (v. 103) que los coloca por encima de los mudables acontecimientos y golpes de la fortuna.

³⁶⁰ v. 115 dende el centro hasta el Impíreo] desde el centro hasta el Empíreo GP, *dende*: Ver nota al verso 5 del soneto 22, *impíreo*: En la tradición medieval es la morada de Dios, infinita, último cielo inmaterial, luz pura e intelectual.

³⁶¹ vv. 112-117 La luz de Dios se hace carne visible en el momento de la Encarnación en el seno virginal de María.

El mundo encendió en llamas de doctrina,³⁶²
 los ciegos alumbró y a los errados
 guía su resplandor les fue segura; 120
 la luz humana a su Hacedor atina
 y los vivos ardores inflamados
 del Criador herían la criatura;
 de su santa ley pura
 hinchó los corazones, enseñando 125
 ser Él la luz que alumbra los vivientes;
 luces de sanidad pasó sembrando,
 de amor y beneficios en las gentes.
 Murió, y su poderosa, inmensa lumbre
 no fue sujeta a la mortal costumbre. 130

Resucitose a Sí por virtud propia,
 con trasparente cuerpo, luminoso,
 y en nube de poder entró en tu Gloria.³⁶³
 Bajó su puro amor, divina copia,
 Espíritu de Dios, fuego precioso, 135
 como inmortal trofeo de vitoria,³⁶⁴
 dejando por memoria
 a la Esposa de luz, Iglesia Santa,³⁶⁵
 los gozos de su ardor, ilustres dones,
 y radical virtud con que trasplanta 140
 en el Cielo terrenos corazones
 que, por unión de espíritu y de gracia,
 sienten del sacramento su eficacia.

Y desta misma lumbre sempiterna³⁶⁶

³⁶² v. 118 llamas de doctrina] llamas de doctrina GP.

³⁶³ v. 133 San Lucas narra el momento de la Ascensión de la siguiente forma: «Y dicho esto, fue levantado en presencia de ellos, y una nube le ocultó a sus ojos» (*Hechos de los Apóstoles* 1, 9).

³⁶⁴ v. 136 trofeo de vitoria] trofeo de victoria GP.

³⁶⁵ v. 138 La Iglesia como Esposa de Cristo: ver notas al soneto 5.

³⁶⁶ v. 144 desta misma] de esta misma GP.

la doctrina apostólica herida,³⁶⁷ 145
 toda niebla enemiga desbarata,
 y al claro norte su bajel gobierna.
 Alta ciencia, de luz firme encendida,
 de mortales cadenas se desata
 y contigo se ata 150
 sirviendo de farol en mar revuelto,
 con cuya lumbre el puerto se confirma
 y el turbio, negro manto, en día vuelto,
 ser luz del mundo su esplendor afirma,
 que en el gobierno de pilotos sabios 155
 el fuego de la ley está en sus labios.

Ya cuando real Esposa, militante,
 que los rayos recibe y la influencia
 de tu paterna luz y sacro asiento
 al lado del Esposo esté triunfante, 160
 y en su pecho ensalzada su presencia,
 con dulcísimo gozo y sentimiento
 mirará el fundamento
 de la luz de Sión, visión gloriosa,
 las piedras relumbrantes y oro puro, 165
 el admirable orden, la dichosa
 perpetuidad de su correr seguro;
 y allí, a tu viva lumbre, siempre unida,
 en claro ardor renovará su vida.

Canción, lumbre te hizo generosa, 170
 y aunque conoce bien lo que te falta,
 para empresa tan alta
 es cualquier osadía venturosa;
 si en tan divina luz no te abrasaste,

³⁶⁷ v. 145 doctrina apostólica] doctrina apostólica GP.

Comentario del autor
a la canción «De Cristo puesto en el sepulcro»³⁶⁹

Por qué la canción «De Cristo puesto en el sepulcro» pide para su inteligencia³⁷⁰ mucha noticia³⁷¹ de las ciencias, cumpliendo también con los que sólo tratan romance³⁷², entre los cuales hay razonable discurso y agudeza³⁷³ y policía.³⁷⁴ Que doctrina³⁷⁵ es del apóstol ser aquellos a quien Dios, por su misericordia, da mayor lumbré, deudores en la enseñanza de los que no saben tanto, para que de todo punto no inoren³⁷⁶ sus misterios y

³⁶⁸ v. 175 dende el cuerpo] desde el cuerpo GP, *dende*: Ver nota al verso 5 del soneto 22.

³⁶⁹ El texto es un apéndice al final de las *Sagradas poesías*, posterior a la tabla del libro y sin número de páginas ni título. Esto parece deberse a que el comentario es un añadido posterior a la obra de don Luis. Para Alicia Colombí-Monguió, el plan primigenio del autor, habría sido que el libro culminase con la canción sexta «De los nombres simbólicos de María virgen, nuestra Señora». Sin embargo, en la obra, luego de la canción mencionada están los sonetos «Del glorioso san Luis rey, a devoción de su nombre» y «En loor destas *Sagradas poesías*», la tabla del libro y el comentario aquí editado que ocupa el privilegiado puesto final. Como es sabido, en la época de Ribera, los libros iban acompañados de preliminares poéticos, dedicados al autor y a la obra por otras famosas plumas contemporáneas. En el caso de don Luis, sin embargo, «[n]i uno solo de los muchos ingenios sevillanos escribió un soneto, una copla, un mísero pareado que prestase a su obra el casi obligado ornato de los preliminares. De ahí que al final del libro, Ribera agregue dos sonetos, en el último de los cuales él mismo hace el elogio de sus *Sagradas poesías*, que ya sabía iban a publicarse huérfanas de ningún otro. Es más que probable que en ese momento decidiera agregar también el comentario parafrástico del poema “De Cristo puesto en el sepulcro”, donde la justificación de la oscuridad de su poesía culmina en insulto a sus compatriotas. Dos caras de una misma moneda, tanto el autoelogio como el denuesto a los españoles que no saben comprender su poesía y, por tanto, admirarla: ambas son su respuesta al imprevisto desprecio» (Colombí-Monguió, 2003, p. 175).

³⁷⁰ *inteligencia*: «acción de entender y hacerse capaz de las cosas» (*Aut*).

³⁷¹ *noticia*: «ciencia o conocimiento de las cosas» (*Aut*).

³⁷² El autor muestra condescendencia con quienes no saben latín.

³⁷³ Para Baltasar Gracián, la agudeza es sinónimo del ingenio. Blanco explica la definición de Gracián de la siguiente forma: «El ingenio, en fin, es un método de conocimiento que permite penetrar la realidad, porque descubre relaciones entre elementos diversos de aquella, pero también faculta a sobrepasar lo real, dado que posibilita al entendimiento superar el nivel lógico-racional para explorar nuevas facetas que van más allá de la lógica» (Blanco, 1998, p. 28). Para Gracián la máxima realización de la agudeza reside en el arte, donde produce Conceptos, que son relaciones inesperadas e ingeniosas entre objetos dispares (*Agudeza y arte de ingenio*, Discurso II). La poesía de Ribera, como buen ejemplo de poesía barroca, está llena de conceptos de agudeza, como por ejemplo en el soneto 16, donde enlaza la ternura del Niño Jesús con la fuerza de Hércules.

³⁷⁴ *policía*: «aseo, limpieza, curiosidad y pulidez» (*Aut*).

³⁷⁵ *doctrina*] doctrina GP.

³⁷⁶ *inoren*] ignoren GP.

hermosura³⁷⁷, me ha parecido con un breve argumento³⁷⁸ en prosa, desta misma canción, dejallos³⁷⁹ instruidos en lo que suenan las palabras della, trocando las metafóricas y simbólicas en otras llanas y comunes a nuestro hablar, las cuales si se introducieran³⁸⁰ en los versos, afearan y envilecieran³⁸¹ el espíritu y manificencia³⁸² que la ecelente³⁸³ y divina poesía requiere en sus modos, frases y ligaduras.

Y antes conviene saber que a tres principios se reduce la oscuridad y dificultad de las Escrituras, para no ser así fácilmente comprendidas³⁸⁴; mas con vigiliyas y contino³⁸⁵ trabajo investigadas, poco a poco se esprime³⁸⁶ jugo dellas. El primero, que su estilo y manera de significar y proponer sea con locución figurada y alegórica,³⁸⁷ sonando las palabras diferente de lo que su propio y verdadero sentido es, como se nota en los *Cantares* de Salomón, *Salmos* y profetas.³⁸⁸ A lo cual se añaden las figuras que tienen muy honda la explicación, de que es ejemplo el libro del *Apocalipsis*,³⁸⁹ y de uno y otro,

³⁷⁷ En las epístolas paulinas se trabaja la idea de la «gracia del apostolado» recibida de Dios por los apóstoles: «Jesucristo Señor nuestro, por quien recibimos la gracia y el apostolado para predicar la obediencia de la fe a gloria de su nombre entre todos los gentiles» (*Romanos* 1, 4b-5). La gracia de ser conocedor del «misterio de Cristo» conlleva, para san Pablo, el ministerio de «anunciar a los gentiles la inescrutable riqueza de Cristo, y esclarecer cómo se ha dispensado el misterio escondido desde siglos en Dios, Creador de todas las cosas» (*Efesios* 3, 8b-9). Esta labor supone también llevar al conocimiento a los gentiles, de la mano de Dios: «Entiende lo que quiero decirte, pues el Señor te dará la inteligencia de todo» (*Timoteo* 2, 7).

³⁷⁸ *argumento*: «prueba, indicio o ilación» (*Aut*).

³⁷⁹ dejallos] dejarlos GP.

³⁸⁰ introduciran] introdujeran GP.

³⁸¹ *envilecer*: «apocar, menoscabar y hacer viles y de ningún aprecio y estimación las cosas» (*Aut*).

³⁸² manificencia] magnificencia GP.

³⁸³ ecelente] excelente GP.

³⁸⁴ comprendidas] comprendidas GP.

³⁸⁵ contino] continuo GP.

³⁸⁶ esprime] exprime GP.

³⁸⁷ La alegoría es «cualquier discurso (narrativo, descriptivo o dramático) en el que el procedimiento de escritura o de interpretación sea *tropológico* y haya una correspondencia entre los miembros de uno y otro planos, de manera que el texto tenga un sentido propio inmediato y al mismo tiempo remita a otro universo de sentido que le ha sido dado en la composición o en la interpretación por el autor o por el exégeta» (Crosas, 1998, p. 111).

³⁸⁸ El *Cantar de los cantares* goza de una antigua interpretación alegórica: «Llegó a ser común entre los judíos a partir del siglo II de nuestra era: al amor de Dios por Israel y el del pueblo por su Dios son representados como las relaciones entre dos esposos; lo mismo se lee en los Profetas desde Oseas. Los autores cristianos, sobre todo bajo la influencia de Orígenes y a pesar de la oposición individual de Teodoro de Mopsuesta, siguieron la misma línea que la exégesis judía, pero la alegoría se convierte en ellos en la de las bodas de Cristo con la Iglesia, o en la de la unión mística del alma con Dios» (*Biblia de Jerusalén*, «Introducción» al *Cantar de los cantares*, p. 911).

³⁸⁹ El término helenístico *Ἀποκάλυψις* significa «revelación», se trata de una revelación hecha por Dios a los hombres de cosas ocultas, lo cual ligaría a los apocalipsis con los textos proféticos. La diferencia entre unos y otros radica en que los profetas transmiten oralmente las revelaciones divinas, mientras que el autor de un apocalipsis las consigna por escrito en forma de visiones. Ellas no tendrían un valor por sí mismas, sino por el simbolismo que encierran: «en un apocalipsis, todo o casi todo tiene valor simbólico: los números, las cosas, las partes del cuerpo y hasta los personajes que salen a escena. Cuando el vidente describe una visión, traduce en símbolos las ideas que Dios le sugiere, y entonces acumula cosas, colores, números simbólicos, sin preocuparse de la incoherencia de los efectos obtenidos. Es, pues, necesario para entenderle, hacerse cargo de sus procedimientos y traducir de nuevo en ideas los símbolos que propone, so

con nombre de jeroglíficos y místicas significaciones, usó la *sapientia*³⁹⁰ y antigüedad de los egipcios, apartando del vulgo su doctrina³⁹¹ y sacramentos.³⁹²

El segundo por la alteza de las cosas que, según la dificultad de sus principios, se vuelven más intrincadas y oscuras, como se considera en los sublimes misterios de la teología y en la metafísica de las ciencias.³⁹³

El tercero es cuando lo que se trata va vestido y adornado de tal elegancia y nervios³⁹⁴ de oración, lumbres y figuras, conato³⁹⁵ y afetos³⁹⁶ de un ferviente y generoso espíritu, nacido de una superior naturaleza y genio, y fomentado de los admirables preceptos³⁹⁷ de la arte, que entonces, embarazados los oídos de la gente vulgar con la armonía y asidos sus ánimos de la fuerza del decir, no les queda libre la mente para poder aprehender la sustancia de lo que oyen o leen, lo cual pide orejas enseñadas y versadas en copiosa erudición y elocuencia.

Destos tres principios referidos, en que consiste toda oscuridad, contienen mucha parte nuestras *Sagradas poesías*, porque concurren en ellas estilo figurado y simbólico, como se muestra en la presente canción, infinitas figuras de la Sagrada Escritura, sentencias y lugares escondidos della, misterios y motivos divinos con frases tan graves y dulces, significativas y de conocida majestad que, si decirse puede, se ha estirado la habla común y sacándola de la mediana en que estaba, haciéndola dina³⁹⁸ de soberano

pena de falsear el sentido de su mensaje» (*Biblia de Jerusalén*, «Introducción» al *Apocalipsis*, p. 1765). Para don Luis de Ribera, entonces, su poesía estaría repleta de este simbolismo propio de los apocalipsis.

³⁹⁰ *sapientia*] sapiencia GP.

³⁹¹ doctrina] doctrina GP.

³⁹² A principios del siglo XIV llega a Italia el libro *Jeroglíficos de Horapolo del Niño que escribió en egipcio y que después Filipo tradujo al griego*, único escrito de la Antigüedad dedicado a los jeroglíficos; sin embargo hay que tener en cuenta que «Horapolo ignoraba completamente la escritura jeroglífica, puesto que en su época (hoy se lo localiza hacia el siglo IV d.C.) nadie era capaz de interpretarla. Lo que transmitió, salvo excepciones, responde en parte a su fantasía y en parte a los autores de la Antigüedad» (Eichmann, 2014, p. 87). Es así que en el siglo XVI, nace gracias al impacto de Horapolo la literatura emblemática, composición artística que transmite un pensamiento o enseñanza mediante la combinación de imagen y texto: «A menudo los emblemas (en sus tres géneros, emblema, empresa y jeroglífico) constituían un intento de aproximación a lo que los humanistas atribuyeron a los jeroglíficos egipcios, es decir a la perfecta combinación del aspecto figurativo (simbólico-visual) y del conceptual» (p. 87). Gracias al estudio de Andrés Eichmann sabemos que el conocimiento de Horapolo estaba vigente en Charcas durante el siglo XVII; el autor estudia la presencia de la emblemática en un corpus epistolar de once cartas laudatorias latinas que acompañan al tratado *de regio patronatu Indiarum* del fiscal de la Audiencia de La Plata Pedro Frasso. Don Luis de Ribera revela aquí que comparte este gusto y conocimiento de la emblemática.

³⁹³ En el pensamiento cristiano, la metafísica está estrechamente relacionada con la teología, para el propio Tomás de Aquino es «la suprema de las ciencias filosóficas» (*ST I*, q.1, a.8), justamente porque al estudiar aquello que va más allá de lo directamente observable, permitiría que la doctrina sagrada sea argumentativa y pueda explicar racionalmente a Dios.

³⁹⁴ Corrijo la errata: niervos.

³⁹⁵ *conato*: «esfuerzo, empeño, aplicación y cuidado grande en la ejecución de alguna cosa» (*Aut*).

³⁹⁶ afetos] afectos GP.

³⁹⁷ preceptos] preceptos GP.

³⁹⁸ dina] digna GP.

resplandor en el asunto de materias sagradas tratadas poéticamente. Para que se persuadan nuestros españoles que cuando no entendieren lo que se escribe en su propia lengua, conozcan la falta en sí mismos y se avergüencen,³⁹⁹ que la leche que mamaron se les haya por su inorancia⁴⁰⁰ y flaqueza acedado,⁴⁰¹ debiendo mostralla⁴⁰² sazónada y entera en el buen juicio y conocimiento de las que son verdaderas riquezas, sintiendo desta escritura lo que el grande Platón de un epigrama que pusieron en sus manos que, leído, dijo: «Lo que entiendo es bueno y lo que no entiendo debe ser mejor».

1

En blando sueño, que inmortal espera
 llama gloriosa de triunfante vida,
 reposa el sacro cuerpo, real, ungido,
 en las cenizas frías escondida
 divina brasa de increada esfera, 5
 cuyo fuego, a pedazos repartido,
 moverse en luz hermosa el hombre vido
 y engendrar ecelentes criaturas.⁴⁰³
 Mas ¡ay dolor!, que dentro humano manto
 cubre un sepulcro santo 10
 su eterno ardor con tales ataduras
 que sólo hielo y negra sombra muestra,
 y en las heridas el color manchado
 por quien la sangre helada trocó el rojo,
 haciéndose de violas despojo, 15
 y el semblante honestísimo apagado,
 de amarillez vestido y de siniestra,⁴⁰⁴
 lúgubre imagen, de pavor maestra,

³⁹⁹ «A primera vista tanto insultante desprecio con tanta empinada soberbia casi sobresalta. Con más detenida consideración el autorretrato de Luis de Ribera entristece. Tras la defensa denodada del propio genio, tras la arrogante loa de los propios versos, tras el gesto iracundo en salida desaforada creo vislumbrar, oculto, el rostro del rechazado» (Colombí-Monguió, 2003, p. 174).

⁴⁰⁰ inorancia] ignorancia GP.

⁴⁰¹ acedar: «poner agría o avinagrada la cosa que no lo estaba» (Aut).

⁴⁰² mostralla] mostrarla GP.

⁴⁰³ ecelentes] excelentes GP.

⁴⁰⁴ amarillez: «el color del rostro, que por melancolía u otra enfermedad, susto o espanto, pasa a ser amarillo y pálido» (Aut).

siendo su resplandor sin ocidente⁴⁰⁵

y aunque le vio en la carne, Dios viviente.⁴⁰⁶ 20

En blando sueño de muerte, que espera llama gloriosa de inmortal y triunfante vida, reposa el sacro y real cuerpo de Cristo, ungido con preciosos ungüentos, quedándole en las cenizas frías de sus difuntos miembros escondida la brasa y ardor de la divinidad, que procedió de no criada esfera,⁴⁰⁷ diferente de la del fuego elemental, mas del puro, intenso y sacrosanto de Dios.⁴⁰⁸ Cuya facultad y virtud en la creación de las cosas, repartida según la dinidad⁴⁰⁹ de las criaturas; por ellas mismas la vido⁴¹⁰ y consideró el hombre, como dotado de razón, moverse y resplandecer en la lumbre hermosa de la vida, que mediante el vigor de Dios se les comunicó a unas y en las operaciones y ecelencias⁴¹¹ de otras que no viven ni sienten, y en la generación y conservación de todas. Mas es de grande dolor considerar cómo dentro del humano manto del cuerpo de Cristo, colocado en el santo sepulcro, está el eterno ardor de su divinidad, cubierto⁴¹² y estrechado con tales lazos y ataduras mortales, que sólo se muestra en él por de fuera aquel hielo y negra sombra de la muerte, la cual como hombre padeció. Y en sus llagas y heridas el color cárdeno y manchado, por quien la sangre ya helada y cuajada, trocó el muy fino y rojo que antes tenía, volviéndose de color de violetas, y así mismo mirar su semblante honestísimo, difunto y amarillo, rodeado de la infelice y lastimosa imagen de la muerte, maestra y causadora de pavor, siendo el resplandor deste mismo señor Cristo como de

⁴⁰⁵ ocidente] occidente GP. El resplandor de Cristo no tiene poniente, es decir, nunca fenece; de ahí que este brillo divino se encuentre *en espera*, en la tumba.

⁴⁰⁶ La estructura métrica de la canción es la que sigue: A B C, B A C: C D E e D F G H H G F F I I.

⁴⁰⁷ En la concepción grecorromana del universo físico la tierra está rodeada de ocho cielos o esferas concéntricas que giran a su alrededor (siendo ella el centro inmóvil): Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno y el Firmamento o cielo de las Estrellas Fijas. A este sistema clásico, la Edad Media añadió tres esferas altísimas que están más allá del Firmamento: el *Cristalino*, el *Primum Mobile* y el *Empíreo*. Es a este último al cual se refiere Ribera con la «no criada Esfera». Este esquema de once cielos estuvo muy vigente en la poesía virreinal (ver Eichmann, Andrés, «Reminiscencias clásicas en la lírica de la Real Audiencia de Charcas», en *Classica boliviana: I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, Universidad Nuestra Señora de La Paz, pp. 187 - 210) y don Luis de Ribera no es ajeno a ese sentir. En este mismo tema es muy singular la obra teatral potosina «Coloquio a la Purificación de Nuestra Señora en que hablan los Once Cielos», donde se alegorizan las once esferas celestes del sistema clásico-medieval (ver Eichmann, 2003).

⁴⁰⁸ En el Medioevo cada uno de los cuatro elementos tiene su lugar físico: «El fuego, al arder, tiende hacia arriba, de lo cual en la Edad Media se infirió que su lugar natural, su “centro”, es una capa que rodea el aire, justo antes del círculo o cielo de la luna» (Eichmann, 2009, p. 71). Ribera y Colindres diferencia este fuego elemental, del fuego puro, intenso y sacrosanto de Dios, desde donde proviene Cristo, cuyo ardor divinal está, aunque escondido, en su cuerpo difunto.

⁴⁰⁹ dinidad] dignidad GP.

⁴¹⁰ vido] vio GP.

⁴¹¹ ecelencias] excelencias GP.

⁴¹² cubierto] cubierta GP.

Hijo de Dios, ajeno de ningún mortal accidente⁴¹³ y, aunque lo sintió y experimentó⁴¹⁴ en su santísima carne, permaneció un Dios viviente, por virtud de la divinidad que consigo tenía indisolublemente unida, lo cual es artículo de fe.⁴¹⁵

2

El fuerte, el limpio, el inocente, el bueno
Cristo Jesús, Dios, hombre y rey eterno,
sacrosanto pontífice ensalzado,
vencedor de la muerte y del infierno,
el orbe estremecer hizo del trueno, 25
al despedirse el rayo acelerado,
que en los abismos de la tierra ha entrado
de su alma belígera, dejando
el cuerpo de vital honor vacío,
que yace en mármol frío, 30
mientras va las tinieblas alumbrando
y en orden los despojos recogiendo.
Mas los difuntos miembros corromperse
nunca podrán, que son del santo y puro
que Dios formó de corrupción seguro⁴¹⁶ 35
y el Fenis que en el leño quiso arderser⁴¹⁷
para de allí, inmortal vuelo cogiendo,
ir la vida sin cabo estableciendo,⁴¹⁸

⁴¹³ accidente] accidente GP.

⁴¹⁴ experimentó] experimentó GP.

⁴¹⁵ El Concilio de Calcedonia se dio en el año 451 hizo frente al monofisismo, doctrina iniciada por el monje griego Eutiquio, que sostenía la creencia en una única naturaleza en Cristo: la divina. El dogma de Calcedonia reafirmó, en cambio, la doble naturaleza, divina y humana de Jesús; dice san Isidoro de Sevilla: «Es *Dios y hombre*, porque es a un tiempo Verbo y carne. y se dice que es “el que ha sido dos veces engendrado”, porque el Padre, sin concurso materno, lo engendró en la eternidad, y porque la Madre, sin intervención paterna, lo engendró en el tiempo» (*Etimologías*, Libro VII, 2, 12). Colombí-Monguió afirma justamente que, en esta primera estancia de la canción, aparece el Logos creador en el cuerpo difunto de Cristo: «La doble naturaleza de Jesús en una sola persona le permite [al poeta] contemplar en el sepulcro no al hombre muerto, sino al Dios vivo. [...] Por cierto la visión en el cadáver del Verbo creador, por teológicamente irreprochable, no resulta menos original. En términos poéticos esta primera estrofa plantea una antítesis extrema, y extremadamente eficaz, entre criatura muerta y Creador vivo, y en ella la paradoja teológico-poética de Creador muerto e inmortal» (Colombí-Monguió, 2003, p. 232).

⁴¹⁶ corrupción] corrupción GP.

⁴¹⁷ Fenis] Fénix GP.

⁴¹⁸ *cabo*: «es el fin de toda cosa, de donde se formó el verbo acabar, por dar fin a una cosa y perficionarla» (Cov).

las calientes reliquias consagradas⁴¹⁹

dejará, en su vigor, a sí ayuntadas.⁴²⁰

40

Cristo Jesús, fuerte, limpio, inocente y bueno; Dios, hombre, eterno Rey, Pontífice sacrosanto y ensalzado, y vencedor del infierno y la muerte, hizo temblar el mundo con el trueno de su voz cuando, puesto en la cruz, dijo al Padre por qué lo había desamparado⁴²¹ y, entonces, arrancándose el rayo eficaz y prestísimo de su alma guerreadora, que entró por los abismos de la tierra, dejó el cuerpo privado de vida, yaciendo en los fríos mármoles del sepulcro, en tanto que alumbró las tinieblas de los lugares infernales y recogió las ánimas de los santos padres y justos, que esperaban su venida. Mas sus difuntos miembros no podrán corromperse porque son del Salvador puro y santo que Dios hizo ajeno y libre de corrupción,⁴²² el cual como Fenis⁴²³ quiso quemarse en el madero de la cruz y, por medio su gloriosa resurrección, tomando vuelo impasible y inmortal, establecer otra vida sin fin para sí y los suyos, la cual restituirá a sí propio, por el poder y virtud de su divina fortaleza, uniendo a las reliquias calientes y sagradas de su cuerpo, su santísima alma.

3

En tanto, sol, por la inflamada esfera
que en el girar se abrasa de tus rayos,
si con el bello Oriente, blanca aurora
tiñe en claros jacintos sus desmayos,

⁴¹⁹ *reliquia*: «el residuo que queda de algún todo. [...] Metafóricamente vale vestigio o rastro que queda de alguna cosa pasada» (*Aut*). En este caso, las *reliquias* son los restos del cuerpo de Cristo en el sepulcro.

⁴²⁰ *ayuntar*: «lo mismo que juntar» (*Aut*). El Fénix Cristo, en la resurrección, unirá a su alma las reliquias, es decir, su cuerpo.

⁴²¹ «Y alrededor de la hora nona clamó Jesús con fuerte voz: “¡Eli, Eli! ¿lemá sabactani?”, esto es: “¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?”. Al oírlo algunos de los que estaban allí decían: “A Elías llama éste”. Y enseguida uno de ellos fue corriendo a tomar una esponja, la empapó en vinagre y, sujetándola a una caña, le ofrecía a beber. Pero los otros dijeron: “Deja, vamos a ver si viene Elías a salvarle”. pero Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, exhaló el espíritu» (*Mateo 27*, 46-50).

⁴²² corrupción] corrupción GP.

⁴²³ Fenis] Fénix GP. Desde la Edad Media existe la simbología de Cristo como fénix; al respecto dice el *Fisiólogo* sobre el ave mencionada: «Cuando el sacerdote de Heliópolis va a iniciar los sacrificios, sale de su nido, se acerca al sacerdote y juntamente con él entra en el templo hasta el santuario interior y se consume enteramente hasta convertirse en ceniza. Al día siguiente se la ve con las alas renacidas y al tercer día, totalmente rejuvenecida, saluda al sacerdote y, renovada, vuelve otra vez a su propio lugar. ¿Por qué entonces los inicuos judíos no creyeron en la resurrección de Nuestro Señor Jesucristo al tercer día, siendo así que un ave se renueva a sí mismo en el espacio de tres días? ¿Cómo es posible que no la pudiera resucitar por sí mismo, siendo así que de él dijo el Profeta: “El justo florecerá como el ave fénix”?» (p. 69-70).

detén la velocísima carrera, 45
 que de purpúreo ardor las cumbres dora
 y las flores de nuevo honor colora,
 que padece otro Sol mortal tiniebla.
 Sol que te dio la luz con que paseas
 el orbe y lo hermo seas, 50
 y tú le viste, opuesta turbia niebla,
 y de lástima el carro desunciste.⁴²⁴
 Mas no ha vuelto a salir, que está escondido:
 piedra cóncava helada lo detiene;
 si ese tu ardiente velo a vello viene,⁴²⁵ 55
 aflójalo, del mismo hielo herido;
 que si cuando, elevado Él, no pudiste
 sustentar tu esplendor y lo cubriste
 ante su inmensa luz, ¿en esta ausencia
 sales a competir la refulgencia? 60

Pues mientras obra Cristo esta admirable hazaña, tú, sol que rodeas el cuarto cielo⁴²⁶ y lo inflamas y enciendes por la vehemencia y ardor de tus rayos, si cuando hermosísimo te acercas a la tierra, la alba que antes se vía desmayada tiñe su semblante en tu resplandor y lo muestra de color de vivos jacintos, detén la ligerísima vuelta y aparecimiento tuyo, con el cual las cumbres de los montes se doran y bermejean como grana, y las flores resucitan con nuevos y diferentes matices, porque otro Sol,⁴²⁷ mayor y más eficaz que tú, padece tiniebla de muerte. Sol que te crió y dio la lumbré que tienes, con que esclareces y alegras el mundo, y poco ha lo viste cercado de niebla y agonías mortales, y de lástima y dolor te eclisaste,⁴²⁸ y no se gozó en la tierra tu rostro y todavía no ha vuelto a salir, porque está escondido en el sepulcro y allí lo cubre una cóncava y

⁴²⁴ desunciste] desuniste GP.

⁴²⁵ vello] verlo GP.

⁴²⁶ Ver nota a la palabra *esfera* en el comentario a la primera estancia.

⁴²⁷ Cristo como sol: ver notas al soneto 13.

⁴²⁸ eplisaste] eclipsaste GP.

helada piedra.⁴²⁹ Empero, si ese tu vivísimo resplandor viene a vello,⁴³⁰ justo fuera que lo amortiguaras y apagaras, herido del mismo frío de muerte que Él está, porque si cuando este Sol, Cristo, pareció al medio día elevado en la cruz con toda su pujanza, tú no pudiste alumbrar delante de Él y te oscureciste de la manera que en tu presencia se apagan la luna y estrellas; por ser inmensa y infinita la luz que aquel Sol arrojaba de sí, ahora que está ausente del mundo, vienes así tan ferviente como corrido de lo pasado, a competir con él la claridad y refulgencia.

4

Muerta es la vida, el cuerpo frío yace
del León que nació de real Leona,
muévalo ya con ásperos bramidos
para que erice en torno la corona,
que lento sueño su vigor rehace 65
y por los firmes huesos escondidos,
de pálida mortaja revestidos,
y puros senos, se despierte el fuego
que anime y fortalezca la figura,
y vuelva a su hermosura 70
pagando eterna luz al horror ciego.
No se olvida el poder, no la alma pía,⁴³¹
que la centella que en el cuerpo vive
clama por la perpetua unión gloriosa,
cual del capullo, matutina rosa 75
brotando, el argentado humor recibe,⁴³²

⁴²⁹ En los evangelios sinópticos se relata que, al morir Cristo, el sol se eclipsa por tres horas: «Era ya cerca de la hora sexta cuando, al eclipsarse el sol, hubo oscuridad sobre toda la tierra hasta la hora nona [es decir, del mediodía a las tres de la tarde]» (*Lucas* 24, 44; el mismo hecho se relata en *Mateo* 27, 45 y *Marcos* 15, 33). También en las *Actas de Pilato*, primera parte del evangelio apócrifo de Nicodemo, se dice al momento de la muerte de Jesús: «Era como la hora de sexta, cuando se cernieron las tinieblas sobre la tierra hasta la hora de nona por haberse oscurecido el sol; y el velo del templo se rasgó por la mitad» (*Acta Pilati* XI, 1a). Estas manifestaciones extraordinarias al momento de la muerte de Cristo estaban anunciadas como señales características del «Día de Yahveh», dice el profeta Amós: «Sucederá aquel día / —oráculo del Señor Yahveh— / que yo haré ponerse el sol a mediodía, / y en plena luz del día cubriré la tierra de tinieblas» (*Amós* 8, 9).

⁴³⁰ vello] verlo GP.

⁴³¹ la alma] el alma GP.

⁴³² *argentar*: “metafóricamente se dice de todas aquellas cosas que tienen alguna analogía y semejanza con la plata” (*Aut*). En este caso, el *argentado humor* es el agua, el rocío matutino.

si en cuanto dura la tiniebla fría
de beldad despojada y de alegría,
al coronar del rubicundo Delo,⁴³³
muestra sus hojas y fragancia al suelo. 80

Muerta es la vida natural de Cristo y yace así el cuerpo deste León⁴³⁴ que, nacido de la real Leona María, muévalo ya con ásperos y dolorosos gemidos para que reviva y erice las guedejas⁴³⁵ y corona. Pues como el sueño rehace el vigor corporal y los hijuelos del león, luego que nacen, duermen tres días sin bullirse que parecen⁴³⁶ muertos, y los padres con aullidos los resucitan;⁴³⁷ así por entre los senos purísimos del corazón y miembros de Cristo, y por entre sus firmes y enteros huesos, escondidos en la carne y revestidos de amarilla mortaja, con los clamores de la Madre y bramidos de la Iglesia, su Esposa,⁴³⁸ se despierte el fuego de vida inmortal, que anime y fortalezca su exterior⁴³⁹ figura, volviéndola a su antigua belleza y pegando al ciego horror de la muerte, que ahora manifiesta luz y resplandor eterno y glorioso, de que no se olvidan su poder, ni su santa y pía alma que la centella de la Divinidad, que en el cuerpo difunto vive, clama y pide

humor: “cuerpo líquido y fluido” (*Aut*). El verso se refiere al *rocío plateado* de la mañana, que recibiría la rosa al salir del capullo al amanecer, tal como explicará el propio Ribera más adelante.

⁴³³ Apolo, dios griego, hijo de Zeus y Leto, nace en *Delo* o *Delos*: «Hera, celosa de Leto, había perseguido a la joven por toda la Tierra. Cansada de errar, Leto buscaba un sitio donde dar a luz a los hijos que llevaba en su seno, y en toda la tierra se negaban a acogerla, temiendo la cólera de Hera. Sólo una isla flotante y estéril, llamada Ortigia (la Isla de las Codornices), o tal vez Asteria, consintió en dar asilo a la desventurada. Allí nació Apolo. Agradecido, el dios fijó la isla en el centro del mundo griego y le dio el nombre de Delos, “la brillante”» (Grimal, 2009, p. 35). Además, Delos era el centro del culto a Apolo (Graves, 2009, p. 92) Ribera parece utilizar el término *Delo* como sinécdoco para Apolo, identificándolo con Helios, el Sol. Esta identificación entre ambos dioses se hace común en la época helenística.

⁴³⁴ Nota al margen: «Alude al nombre de León que tiene Cristo en el libro de la *Génesis* y *Apocalipsis*, y al misterio de su muerte y resurrección, tratado en esta semejanza, según la profecía de Jacob al patriarca Judas su hijo, figura a Cristo y en cuyo linaje encarnó». El pasajes del *Génesis* al que se hace referencia es el de las bendiciones que hace Jacob a sus hijos: «A ti Judá, te alabarán tus hermanos; tu mano en la cerviz de tus enemigos; inclínense a ti los hijos de tu padre. Cachorro de león es Judá; de la presa, hijo mío, has vuelto; se recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará alzar?» (*Génesis* 49, 8-9). En el pasaje del *Apocalipsis*, aparece la visión de un libro con siete sellos que nadie en el cielo, la tierra o bajo tierra puede abrir; el vidente llora ante esta imposibilidad y un Anciano le dice: «no llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos» (*Apocalipsis* 5, 5). Este León es, efectivamente, Cristo; en *Mateo* 1, 1-16, el evangelista describe la genealogía de Jesús desde Abraham, en ella Jesús desciende de Judá.

⁴³⁵ *guedeja*: «el cabello que cae de la cabeza a las sienes, de la parte de adelante» (*Aut*).

⁴³⁶ parecen] parece GP.

⁴³⁷ Ribera y Colindres sigue el simbolismo del *Fisiólogo*: «La leona da a luz al cachorro como muerto y ciego, tendiéndose a su lado durante tres días, fijos los ojos en él. Transcurrido este tiempo, se aproxima el león y echa su aliento sobre el cachorro, que recupera enseguida la vida y abre sus ojos a la luz. [...] Así las gentes que no creían, tras los tres días de sepultura, contemplaron la resurrección del Señor y fueron llamados a la vida» (p. 9-10).

⁴³⁸ Ver notas al soneto 5.

⁴³⁹ exterior] exterior GP.

esta unión. para siempre dichosa. La cual será como cuando la rosa de la mañana, saliendo del capullo recibe el rocío plateado, si en cuanto duró la fría noche despojada de su alegría y lindeza, al aparecer del rojo sol, muestra sus hojas del todo abiertas y la suavidad y fragancia de su olor.

5

Cayó el león en los robustos brazos
del capitán hebreo y fue arrojada⁴⁴⁰
la espantable fiereza, mas tomaron
su boca las abejas por morada
y en la oscura región, hecha pedazos, 85
dulcísimos panales fabricaron,
de la miseria, suavidad sacaron,
y la vida en la muerte comenzaba,
distilando el fortísimo, dulzura.⁴⁴¹
Tal la yerta armadura 90
del León de Judá, que muerto estaba,
esparciendo de sí un olor divino,
preciosa unción de vida iba formando,
que las fuerzas de Dios allí cubiertas
las esperanzas confirmaban ciertas 95
de su glorioso Oriente al mover, cuando
el sempiterno estable y fiel destino
el poderoso curso peregrino,
en sus helados miembros espirase
néctar, y a Cristo triunfador alzase. 100

Desquijará Sansón a fuerza de brazos al león que le salió al encuentro y echó de sí aquella espantosa fiereza, empero entraron las abejas en su boca y hicieron della colmena y, en los rotos gznates, labraron panales de miel, sacando suavidad y dulzura donde había miseria de muerte, cuya corrución⁴⁴² no les empeció, comenzando la vida de

⁴⁴⁰ v. 82 El capitán hebreo es aquí Sansón, como explica el propio Ribera.

⁴⁴¹ distilando] destilando GP. *Distilar*: «Manar o correr lo líquido gota a gota» (*Aut*).

⁴⁴² corrución] corrupción GP.

las otras abejas, que del rocío y jugo de las flores formaban, juntamente con el panal, dentro del león muerto⁴⁴³; el cual, aunque y fiero y espantable, destilaba⁴⁴⁴ dulce licor, que dio motivo a la adivinanza que propuso Sansón a los filisteos.⁴⁴⁵ Así la yerta⁴⁴⁶ armadura de los huesos y cuerpo del León de Judá,⁴⁴⁷ Cristo, muerto y postrado en el sepulcro, dando de sí olor de Dios, iba por medio de las abejas, sus divinas y poderosas fuerzas, componiendo y aderezando secretamente un precioso medicamento de vida, porque la virtud que como Dios tenía en sí mismo encerrada confirmaba la esperanza y certidumbre de su gloriosa resurrección. La cual había de ser cuando la inviolable y eterna disposición de la voluntad de Dios, moviendo la no conocida carrera del tiempo de su ejecución, infundiese con el soplo de su Espíritu y aliento, en los helados miembros de Cristo, el néctar de su alma, pura y santa bebida semejante en la dulzura a la miel, y lo levantase así del monumento⁴⁴⁸: vivo, triunfante y resplandeciente.

6

Tú, clara urna real, que las cenizas
guardas del sacro Fenis y aquel grano⁴⁴⁹
incorrutable que tu cerco honora,⁴⁵⁰
comunica el tesoro soberano,

⁴⁴³ «Sansón bajó a Timná y al llegar a las viñas de Timná, vio un leoncillo que venía rugiendo a su encuentro. El espíritu de Yahveh le invadió, y sin tener nada en la mano, Sansón despedazó al león como se despedaza a un cabrito; pero no contó ni a su padre ni a su madre lo que había hecho. Bajó y habló con la mujer, la cual le agradó. Algún tiempo después, volvió Sansón para casarse con ella. Dio un rodeo para ver el cadáver del león y he aquí que en el cuerpo del león había un enjambre de abejas con miel. La recogió en su mano y según caminaba la iba comiendo. Cuando llegó donde su padre y su madre les dio miel y comieron, pero no les dijo que la había cogido del cadáver del león» (*Jueces* 14, 5-9).

⁴⁴⁴ destilaba] destilaba GP.

⁴⁴⁵ Sansón hace la adivinanza «Del que come salió comida, / y del fuerte salió dulzura», con una apuesta de treinta túnicas y treinta mudas en el plazo de los siete días que dura su matrimonio. Bajo amenaza de muerte ante la dificultad, la mujer de Sansón le pide la respuesta y se la revela a los filisteos, ellos reclaman la apuesta y Sansón, encolerizado, mata a treinta hombres y da sus despojos a los acertantes de la adivinanza. El episodio está narrado en *Jueces* 14, 12-20.

⁴⁴⁶ yerto: «viviente que se ha quedado tieso y sin movimiento por el frío; y también se dice de los cadáveres y otras cosas que padecen el mismo efecto» (*Aut*).

⁴⁴⁷ De la figura de Cristo como León dice el *Fisiólogo*: «Cuando el león merodea por el monte y siente la presencia del cazador, borra sus propias huellas con la cola, para evitar que los cazadores, a la zaga de aquéllas, descubran su cubil y le cacen. Así Nuestro Señor Jesucristo, triunfante león espiritual de la tribu de Judá, retoño de David, enviado por el Padre encubrió sus huellas espirituales, es decir, su divinidad; se despojó de su rango y bajó al vientre de María para salvar al género humano del engaño» (p. 3-4). Don Luis de Ribera utiliza la figura del león matado por Sansón como figura del cuerpo de Cristo a punto de resucitar: el cadáver del león sirve para que las abejas produzcan miel, mientras que el cuerpo inerte de Cristo trae consigo la dulzura de la resurrección.

⁴⁴⁸ monumento: «sepulcro (obra para dar sepultura a un cadáver)» (*DLE*).

⁴⁴⁹ Fenis] Fénix GP.

⁴⁵⁰ incorrutable] incorruptible GP.

si el gusano inmortal caliente atizas 105
 y a la preñada espiga el trigo dora,
 que ya se esmalta y se embellece Flora,
 bordando de junquillos y jazmines,
 de rosas y azahares su vestido,
 y a tus faldas tendido 110
 lo arroja, y las fragantes rubias crines
 sobre que pise con jocundo velo,
 el vencedor ecelso, cuando alumbre.⁴⁵¹
 Mas, si en tu lecho del dolor reposa,
 escucha los gemidos de la Esposa, 115
 que busca en la ciudad, llanos y cumbre
 su Esposo con ternura y desconsuelo,
 y dende el monte, en arrojado vuelo,⁴⁵²
 a tu nido partió porque le tienes
 su amor y la esperanza de sus bienes. 120

Tú, pues, esclarecido y real sepulcro, que guardas las cenizas del sagrado Fenis⁴⁵³
 Cristo y el grano de trigo de su cuerpo incorrutable,⁴⁵⁴ aunque muerto, con que tanto te
 honras, comunica ya este soberano tesoro, pues, calentado de su interior fuego, fomentas
 y abrigas el inmortal gusano deste mismo Fenis,⁴⁵⁵ que renace del viejo, y el rubio trigo
 muestra dorada aquella preñada y gruesa espiga en su madurez, que ya Flora, como en
 lozana primavera, se esmalta y hermosea variando de escogidas flores su ropaje, el cual
 tiende en su rededor entre sus olorosos y rubios cabellos sobre que pise, con agraciado y
 refulgente semblante y roja vestidura, el ecelso⁴⁵⁶ Señor, vencedor Cristo, cuando
 alumbre el mundo con su deseada resurrección. Mas, si en este duro lecho aún reposa de
 los dolores pasados, escucha los gemidos de su amantísima Esposa que lo llama y busca
 por la ciudad y por las llanuras y montañas, como a su verdadero Esposo, con tanta ternura
 y desconsuelo, que ha venido con ligerísimo vuelo de paloma, dende⁴⁵⁷ el monte hasta

⁴⁵¹ ecelso] excelso GP.

⁴⁵² dende] desde GP, *dende*: Ver nota al verso 5 del soneto 22.

⁴⁵³ Fenis] Fénix GP. Para el motivo de Cristo como Fénix, ver anotación de *Fénix* en la segunda estancia.

⁴⁵⁴ incorrutable] incorruptible GP.

⁴⁵⁵ Fenis] Fénix GP.

⁴⁵⁶ ecelso] excelso GP.

⁴⁵⁷ dende] desde GP, *dende*: Ver nota al verso 5 del soneto 22.

este tu nido,⁴⁵⁸ porque sabe le tienes en él su estremado⁴⁵⁹ amor y la esperanza de todos sus bienes.

Canción, si en blanda cítara entonada
de las Sagradas Musas, conmovieres
los ánimos, los brutos y las peñas,
viese que humilde dueño no desdeñas,
cuanto empresa más alta acometieres. 125

Esta vez reverente y inclinada
a la tremenda majestad llegada,
el túmulo le ofrece el pío acento
mezclado de ámbar el süave aliento⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Para la Iglesia como Esposa ver la notas al soneto 5. el texto bíblico subyacente al fragmento es el siguiente: «En mi lecho, por las noches, he buscado / al amor de mi alma. / Busquele y no le hallé. / Me levantaré, pues, y recorreré la ciudad. / Por las calles y las plazas / buscaré al amor de mi alma / Busquele y no le hallé» (*Cantar de los cantares*, 3, 1-2). La Esposa se levanta y busca al Esposo que, en el texto riberiano, se halla en la tumba. Ella ha de dar veloz vuelo de paloma por su amado, cuando él le dice: «¡Levántate, amada mía, / hermosa mía, y vente! / Paloma mía, en las grietas de la roca, / en escarpados escondrijos, / muéstrame tu semblante, / déjame oír tu voz; / porque tu voz es dulce, / y gracioso tu semblante» (2, 13b-14). Para un mayor estudio del *Cantar de los cantares* en las *Sagradas poesías*, remito al capítulo «Luis de Ribera y el *Cantar de los cantares*», en Colombí-Monguió, 2003.

⁴⁵⁹ estremado] extremado GP.

⁴⁶⁰ Don Luis de Ribera no comenta el *commiato* de la canción, ni lo incluye en el ensayo. Colombí-Monguió indaga en las razones por las que don Luis no comenta estos últimos versos y dice: «acaso porque la última cosa que quería en ese momento era hablar de sí mismo como “humilde dueño”. A estas alturas su despecho quería tanto humillar “a los españoles” cuanto salvar su honra ensalzándose. Cuando escribió el poema aún no había ocurrido la desgracia. Entonces la Canción, es decir, su autor se inclina devota ante el Santo Sepulcro, ofreciéndole su “pío acento” de cristiano, y en fina sinestesia el ámbar de su aliento de poeta» (Colombí-Monguió, 2003, p. 251).