

## UN CLÁSICO OLVIDADO: SONETOS ESCRITURARIOS DE LUIS DE RIBERA

Peregrina suerte la de Luis de Ribera: elogiada su obra por los poquísimos que de él han escrito a la par que olvidada en la inmensa mayoría de las antologías e historias de la literatura colonial. En su siglo sus *Sagradas poesías* de 1612 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, 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”<sup>1</sup>. Y sin embargo, de este escritor, a su juicio más valioso que todos los tesoros de Potosí, Don Marcelino no incluye en su antología un solo verso. Se me ocurre apropiado homenaje a Margit Frenk, quien con tantos tesoros enriqueció la lírica hispánica, recordar la presencia de un gran poeta olvidado.

Así como en su breve comentario Menéndez y Pelayo cita *in extenso* el elogio o juicio de Gallardo<sup>2</sup>, los críticos

<sup>1</sup> MARCELINO MÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas hispanoamericanos*, III (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia), Madrid, Real Academia Española, 1894, p. cclxxxv.

<sup>2</sup> *Ibídem*: “Libro precioso y de lo mejor que se ha escrito en su línea (dice con razón D. Bartolomé J. Gallardo), Ribera es castizo y elegante poeta; su dicción y estilo saben más al siglo XVI que al XVII;

bolivianos, casi los únicos que han prestado alguna atención a Ribera, citarán las alabanzas del eximio santanderino, apenas remediando su postergación textual. Para Teresa Gisbert en su *Esquema de Literatura Virreinal en Bolivia*, a la zaga de Don Marcelino, Ribera “es uno de los mejores, si no el mejor poeta que pisó el Alto Perú”, mejorando el largo descuido con la muestra de un soneto<sup>3</sup>. Adolfo Cáceres Romero, en cuya *Nueva historia de la literatura boliviana II. Literatura Colonial*, se halla el más extenso estudio crítico de las *Sagradas poesías*, sólo puede basarse en “los pocos poemas de Ribera que se conocen en Bolivia [que] fueron recopilados por Augusto Guzmán en su *Antología colonial de Bolivia* (1956)”<sup>4</sup>. Es hora, pues, de unir el elogio al corpus poético, y en vez de la loa casi a ciegas, hacer que —si mereci-

su versos tienen el sabor dulce y suave de los del Maestro León y la lozanía de los de Herrera y demás de la escuela sevillana. El gusto del autor es muy severo y clásico; nada de oropel ni argentería: oro macizo”.

<sup>3</sup> TERESA GISBERT en colaboración con JOSÉ DE MESA, *Esquema de Literatura Virreinal en Bolivia*, 2ª. ed., La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1968. A su juicio, Ribera “es uno de los mejores, si no el mejor poeta que pisó el Alto Perú. Siendo aún muy joven se embarca para México, más tarde pasa al Perú, concretamente a Chuquisaca, donde desempeña el cargo de Teniente Mayor”. Fecha la vida de Ribera de 1555-1620. Da el texto del soneto “De la muerte horrible al pecador, agradable al justo”. Cita valoraciones de Menéndez Pelayo y de Sáinz de Robles. LUIS RAMIRO BELTRÁN S., *Panorama de la poesía boliviana. Reseña y Antología*, Bogotá, SECAB, 1982. Cita a Gisbert, a Menéndez Pelayo y a Sáinz de Robles: “uno de los mejores poetas religiosos que ha tenido España, en ocasiones comparable al mismo Fray Luis de León”.

<sup>4</sup> ALDOLFO CÁCERES ROMERO, *Nueva historia de la literatura boliviana II. Literatura Colonial*, La Paz Cochabamba, Ed. Los amigos del libro, 1990, pp. 47-55: “es, sin duda alguna, el más grande poeta de la Colonia en la Audiencia de Charcas, residiendo primero en Chuquisaca y luego en Potosí, ciudad esta última donde compuso casi toda su producción poética. Ribera es uno de los pocos poetas místicos que se identifica con la Escuela Sevillana, y con su maestro Fernando de Herrera (1534-1597)”, p. 47: Cita a Menéndez Pelayo y a Gallardo. “Los pocos poemas de Ribera que

da— nuestra admiración llegue a ser vidente. La edición más moderna de la poesía de Luis de Ribera es la que nos ha dejado el benemérito Don Justo de Sancha en la Biblioteca de Autores Españoles, en 1872, por cierto muy incompleta<sup>5</sup>. Por mi parte basaré mi estudio en la primera edición de 1612<sup>6</sup>.

Una de las características más notables del corpus poético de Ribera es el asombroso número de sonetos que dedica a diferentes libros del Antiguo Testamento, muy particularmente al Génesis. La poesía de nuestro siglo áureo goza de muy felices versiones de los Salmos, de poemas inspirados por el Cantar de los Cantares y, aunque con menos frecuencia, por el Libro de Job. Por eso no es de asombrar que Ribera dedique varias traducciones y unos ocho sonetos a estas mismas Escrituras. Lo que sí resulta sorprendente es la muy extensiva poetización del Génesis, desde la creación de la mujer hasta la historia de José. Se trata de unos veintisiete sonetos, creados en asidua meditación sobre la Vulgata, y concebidos en una serie ilustrativa de los que el autor consideraba los episodios más significativos. Si bien en la poesía hispánica no faltan poemas de similar inspiración, se trata de ejemplos esporádicos, y no de un esfuerzo sostenido a lo largo de todo un ciclo de sonetos. Sólo por tal hecho la obra de Luis de Ribera sería significativa en lo que respecta a la temática de nuestra lírica religiosa.

se conocen en Bolivia fueron recopilados por Augusto Guzmán en su *Antología colonial de Bolivia* (1956) donde dice: 'Glorioso y olvidado poeta del Siglo de Oro español, pertenece también al movimiento colonial de nuestra literatura, porque su canto tierno, espiritual y devoto, surgió en medio del naciente esplendor material del Potosí, como una de las primeras manifestaciones de la cultura altoperuana', p. 48.

<sup>5</sup> BAE, XXXV, Madrid, 1872. Edición muy incompleta y defectuosa.

<sup>6</sup> *Sagradas poesías* de don Luis de Ribera, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1612. Todas las citas se harán por esta primera edición, anotando en texto el número de folio. Los cinco sonetos a que atiendo en este ensayo no han sido nunca estudiados críticamente, ni su texto publicado en el siglo xx.

Es curioso que habiendo decidido poetizar el Génesis Ribera haya omitido la creación del mundo y del hombre, para concentrarse en el último acto creador, el de la mujer. Cuando Lope de Vega trata el mismo tema lo inserta al final de una larga composición de 284 octosílabos en la segunda parte de sus *Rimas* (1604). “A la Creación del mundo”, dedicada como el título indica a la fábrica del orbe (v. 2), que viene a culminar en la de Eva y en la divina institución del matrimonio. Para Ribera esto es lo que importa. Ha dejado de lado todo el Génesis I —y lo que antecede a II, 21— para centrarse en el misterio sacramental:

De la formación de Eva y de la Iglesia

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

De su costilla la muger hazía  
 sabia, linda y onesta criatura;  
 y el onbre arrebatado en su dulçura  
 “Mi carne eres y uesto” le dezía.

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

Que en la Cruz, descubriendo este secreto,  
 al penetrar el hierro su costado  
 sacó otra esposa, eterna, santa y pura. (f. 6)

Es admirable la concentración conceptual del poeta ya desde los primeros dos versos. En la Biblia Ribera leyó que el primer intento divino de darle compañía a Adán fue entre los animales recién creados, entre los cuales naturalmente “no encontró una ayuda adecuada” (Gen. II, 20), pero comprendió que tales detalles no tenían más que alcance anecdótico, y decidió omitirlos, porque lo que importaba era la “compañía / igual en dinidad y her-

mosura”, palabras que definen el verdadero sentido de la creación de la mujer, y que sugieren un feminismo bastante poco corriente en el pensamiento cristiano desde los Padres de la Iglesia. Creo que se nos hará más evidente el logro poético de estos versos si lo comparamos con lo que hace Lope de Vega llegado a similar ocasión:

Trújole las fieras y aves  
para que les diese nombre;  
diósele Adán, y no halló  
su igual, su ayuda conforme<sup>7</sup>.

Lope sigue muy de cerca el texto bíblico, pero su literalismo no alcanza a sugerir el profundo sentido que encierra en sólo dos versos el soneto de Ribera. Ambos poetas dicen de la igualdad, pero sólo Ribera de la dignidad de Eva. Es de recordar que ni la tradición agustina ni la tomista consideraban a la mujer un ser ontológicamente condigno respecto al varón.

Poéticamente hablando, mientras en Lope se discierne cierto prosaismo algo pedestre, Ribera abre con apretada si solemne gravedad la escena de un acto que de inmediato viene a definir como magno: “para componer tan gran figura”. 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 como profundo: la sabiduría es concomitante con la formación de la mujer, es decir, del primer núcleo social. Sólo cuando va a desaparecer el primigenio androcentrismo adánico se infunde la ciencia: simultáneamente sabiduría y heterosexualidad. Adán será desde ahora sabio junto a su sabia Eva (v. 6).

Nuestro poeta dedica apenas un verso a la operación divina en la consabida costilla (v. 5), a la que, por el contrario, atiende Lope con detalle:

<sup>7</sup> LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecha, Barcelona, Planeta, 1983, p. 220.

Pero el Criador increado  
 echóle sueño, y durmióse,  
 y entonces de sus espaldas  
 una costilla sacóle.

Cubrióla de carne, y luego  
 en la mujer transformóse  
 más hermosa que vio el sol,  
 como a Nazaret no toque.

Ribera había aludido a la hermosura de Eva en ese crucial segundo verso; ahora la define con tres adjetivos “sabia, linda y honesta criatura”. Ya hemos atendido al primero; el último declara su virtud, que en ningún momento a lo largo del poema va a ensombrecer con presagios de la caída (cosa rarísima al tratarse de Eva, por lo común presentada como la tentadora, y desde antiguo contrapuesta a María en el infaltable binomio Ave-Eva, sugerido tácitamente por el último verso citado del poema de Lope). El adjetivo “linda” resulta particularmente interesante; por un lado connota belleza; por otro se debía tener aún presente el viejo significado de una palabra usada en libro tan leído como el *Laberinto de la Fortuna* con toda su carga etimológica. En breve, que linda significa legítima y, en un poema de claro contexto matrimonial, el uso del adjetivo en toda su ambigüedad resulta verdadero hallazgo poético: Eva, la bella esposa legítima.

Ambos poetas citan casi verbatim el texto bíblico: “Ésta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne” (Génesis II, 23). Aun así la excelencia de Ribera es a todas luces indiscutible. Lope cierra las palabras escriturarias con una exclamación de una ramplonería indigna aun de sus momentos menos inspirados:

Viola Adán y dijo a Eva  
 (que así quiso que se nombre):  
 “Carne de mi carne y hueso de mis huesos”.  
 ¡Ved qué amores!

La sobriedad expresiva de los versos de Ribera, en la yuxtaposición de palabras casi antitéticas —“arrebatao” y “dulçura”— transmite lúcidamente la intensidad del momento sagrado en que nace el amor: “y el onbre arrebatado en su dulçura / ‘mi carne eres y uesto’ le decía”.

En su poema Lope también se extiende en la divina institución del matrimonio:

Mas por ella ha de dejar  
su madre y su padre el hombre  
que han de ser dos y una carne;  
bodas de Dios, rico dote.

Tras versificar bastante literalmente Génesis 2, 24, Lope de Vega concluye con la alusión al origen divino del sacramento matrimonial, dejando caer su octosílabo por el precipicio de un ripio, este “rico dote” que no es más que relleno pobre. Luis de Ribera lejos de despeñarse se eleva en consideración figural, acudiendo a otro texto bíblico, la Epístola a los Efesios 5, 25-32: “Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia y se entregó a sí mismo por ella, para santificarla, purificándola mediante el baño de 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 inmaculada... ‘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 la Iglesia”. El mismo texto del Génesis que usó Lope inspiró en Ribera no su uso, sino el de su contexto novotestamentario. Las últimas palabras de mi cita del Apóstol sirven de subtexto al primer terceto: “Mas el misterio de tan alto efeto / en Cristo y en la Iglesia, aventajado / al sacramento hizo y atadura”.

Para el segundo terceto las palabras “Cristo amó a la Iglesia y se entregó a sí mismo por ella” suscitan espontáneamente la imagen de la muerte en la cruz, y de allí

la lanzada en el costado, que relaciona muy eficazmente a la costilla sacada del costado adánico, de donde el Nuevo Adán “sacó otra esposa, eterna, santa y pura”, la Iglesia definida con adjetivos derivados de la misma Epístola, “purificándola... que sea santa inmaculada”. Tal el broche de oro de este soneto auténticamente áureo, donde la unión sexual de los esposos humanos puede descubrirse en hermosura, y revelarse en pureza por ser genuina figura de la del divino Esposo con la Esposa por Él creada y redimida.

Así como las *Sagradas poesías* no contienen ninguna dedicada a la creación del mundo, aun más asombrosamente tampoco se halla una sola específicamente sobre el momento de la caída. Cuando Adán y Eva vuelven a aparecer ya han sido expulsados del Paraíso:

#### De la salida del Paraíso de los primeros Padres

Padres tristes, mesquinos, miserables,  
cubiertos de dos pieles salvaginas,  
provando en nobles plantas las espinas,  
caidos los sus rostros venerables,

el cielo, sol y luna lamentables,  
de su felice estado las ruinas  
echados por justicia a peregrinas  
tierras no conocidas ni tratables.

Paráronse a mirar a poco trecho  
el lugar de su antigua gloria muerta,  
y apenas alzaron los llorosos ojos

cuando dixo el varón con sabio pecho:  
Para que vuelva a ser tu entrada abierta  
sangre ha de quebrantar esos cerrosos. (f. 7)

Desde el verso inicial hasta el fin del primer terceto el poema ofrece una imagen de marcadas características visuales. No me asombraría que se tratase de una *ek-phrasis* —la descripción verbal de una obra de las artes plásti-

cas— probablemente de algún grabado, pues sabemos que así ocurrió con la Segunda Parte del Parnaso Antártico publicado apenas cinco años después, en 1617, por Diego Mexía de Fernangil, otro sevillano vecindado en Potosí, cuyos sonetos religiosos, siguiendo pautas jesuitas, se basaron en grabados devotos. Naturalmente no puedo afirmar de cierto que tal fuese el caso con estos versos de Ribera, pero parecería imposible pensar que estos dos coterráneos viviendo en la misma ciudad, y ambos dedicados a la poesía sacra no compartieran rasgos fundamentales de un común contexto cultural, tal cual fue la estética jesuita con su insistencia en lo visualizable, derivada de la práctica en los Ejercicios Espirituales de la composición de lugar<sup>8</sup>.

La adjetivación del primer verso diestramente va intensificando sus calificativos al definir la condición postlaplaria; de ahí pasa a entretejer dos subtextos escriturarios: Génesis 3, 17-18: “Maldito sea el suelo por tu causa... espinas y abrojos te producirá”; y Génesis 3, 21: “Dios hizo para el hombre y para la mujer túnicas de piel y los vistió”. Notemos nuevamente el acierto adjetival en “pieles salvaginas”, expresando en su ruda bestialidad la miseria de estos pecadores. Sin embargo, Ribera que los sabe caídos y avergonzados, preserva su dignidad, como bien lo declaran dos adjetivos más, “nobles plantas” y “rostros venerables”. Pecadores pero nobles, de ahí la inmensidad de la tragedia. De ahí lo cósmicamente lamentable.

Los tercetos dramatizan el momento en que la pareja se vuelve para mirar por última vez el ya vedado paraíso, estupendamente caracterizado en un verso —“el lugar de su antigua gloria muerta”— y entre lágrimas Adán se alza en dignidad profética: “Para que vuelva a ser tu entrada abierta / sangre ha de quebrantar esos cerrojos”. Esto no

<sup>8</sup> La influencia jesuita era ya marcada: algunos años antes (1602), en Ciudad de la Paz, Diego Dávalos y Figueroa dedica dos de sus poquísimos poemas religiosos al tercer general de los jesuitas, el futuro san Francisco de Borja.

pudo sacarlo Ribera de ningún grabado. He aquí que el Viejo Adán es el primer profeta del Nuevo. 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 antigua gloria rediviva.

De Adán se pasa en una serie de sonetos a Noé, segundo padre de la humanidad:

Del arco del cielo dado en señal de paz a Noé

Eterno pacto de inmortal concordia  
con el segundo padre se establece.  
y el justo Dios de la vengança ofrece  
las aguas enfrenar de la discordia.

En señal de su gran misericordia  
la variada iris aparece,  
y a ella para siempre pertenece  
demandar que se cumpla esta concordia.

Prosiguió la figura en la oservancia  
de la movida paz, hasta que el mismo  
Hijo de Dios en cruz puso los braços;

humilló de los cielos la distancia,  
y alzando en peso a sí el terreno abismo  
confirmó la amistad con sus abrazos. (f. 52)

El texto subyacente bajo estos versos es Génesis 9, 2-17: "Dijo Dios: 'Esta es la señal de la alianza que para las generaciones perpetuas pongo entre yo y vosotros, y toda alma viviente que os acompaña. Pongo mi arco en las nubes y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra... Pues en cuanto esté el arco en las nubes, yo lo veré para recordar la alianza perpetua entre Dios y toda alma viviente, toda carne que existe sobre la tierra'. Y dijo Dios a Noé: 'Esta es la señal de la alianza que he establecido entre yo y toda

carne que existe sobre la tierra". Acaso el marcadísimo carácter repetitivo de este pasaje habrá llevado a nuestro poeta a repetir con idéntica función gramatical la misma palabra en rima perfecta (vv. 1 y 8).

En su *Arcadia* a lo divino, *Los pastores de Belén* (1612), Lope de Vega incluye un soneto de tema similar a éste, si bien los cuartetos hablan del diluvio al cual el indiano dedica una composición entera. Aquí atenderemos a los tercetos, en el primero de los cuales aparece el arcoiris:

Para el arca en Armenia, el arco asoma  
coronado de paz y de alegría;  
por la oriental ventana el ramo toma.

De verde oliva, en que la paz venía,  
Noé de aquella cándida paloma,  
y el mundo de los labios de María<sup>9</sup>.

Los dos poetas, en libros estrictamente coetáneos, comprenden las peripecias postdiluviales de acuerdo con la milenaria tradición tipológica, que entendía en acontecimientos, objetos y personas del Antiguo Testamento *typoi*, figuras, es decir prefiguraciones del Nuevo. La interpretación figural aparece ya en las Epístolas de San Pablo, eminentemente en I Corintios 10, 6 donde el Apóstol al hablar de los hebreos en el desierto tras la salida de Egipto dice: "Estas cosas sucedieron en figura para nosotros" y en 10, 11: "Todo esto les aconteció en figura, y fue escrito para aviso de los que hemos llegado a la plenitud de los tiempos". En I Corintios 15, 21-22 se presenta a Adán como *typos* de Cristo, el mismo que Ribera encierra en su soneto sobre la creación de Eva, la cual —por obvia extensión del tipo adánico— prefigura a la Iglesia, su esposa. Sólo de tener en cuenta la lectura tipológica del Génesis cobra su acabado sentido el verso que al hablar

<sup>9</sup> LOPE DE VEGA, *Obras, escogidas*, II. Poesías líricas, Poemas, Prosa, Novelas, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1280.

de Dios en el momento de formar a Eva declara “y para componer tan gran figura”. La gran figura abarca no solamente a la primera mujer, sino que en Eva comprende a la Iglesia, tal como ya la había entendido Tertuliano en su *De anima*. Releamos el último terceto del poema:

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

No cabe duda que el pensamiento que alimenta estos endecasílabos, y en verdad todo el poema, es el del primer gran teólogo latino: “Pues si Adán presenta una figura de Cristo, el sueño de Adán fue la muerte de Cristo —dormido en su muerte— y precisamente de la herida de su costado fue formada en figura la Iglesia, verdadera madre de los vivientes”<sup>10</sup>.

San Agustín, que adoptó y desarrolló la interpretación tipológica del Antiguo Testamento, en La Ciudad de Dios 15, 27 se detiene en el arca de Noé como prefiguración de la Iglesia. En este mismo capítulo se puede hallar una lúcida declaración sobre el método figural, cuando dice que “no se piense que estas cosas fueron escritas para contar meramente una verdad histórica sin ninguna referencia típica a ninguna otra cosa; o por el contrario que tales cosas no ocurrieron en realidad, y que todo es alegórico”. Por lo cual se entiende claramente que la interpretación figural establece una conexión entre dos cosas, acontecimientos o personas, “el primero de los cuales no sólo se significa a sí mismo sino también al segundo, mientras que el segundo abarca y lleva a su plenitud el primero”<sup>11</sup>. Como

<sup>10</sup> *De anima*, 43: “Sic enim Adam de Christo figuram dabat, somus Adae mors erat Christi dormituri in mortem, ut the iniuria perinde lateris eius vera mater viventium figuraretur ecclesia”. La traducción es mía. La yuxtaposición de la herida del costado de Adán y la del costado de Cristo aparece en Dante, *Divina Comedia*, Paradiso, 13, 37 ff.

<sup>11</sup> ERICH AUERBACH, “Figura”, en *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 53.

insiste Erich Auerbach en un seminal ensayo sobre la cuestión, no se trata aquí de conceptos ni abstracciones sino de ocurrencias o personas bien concretas, y aunque separadas en el tiempo, dentro del devenir histórico. En el mundo cristiano el arca de Noé, y cuanto a ella atañía, decía de Jesús, y a menudo —como en el caso del soneto de Lope— de la Virgen María, tabernáculo de Cristo. Así en su “Poema Heroico a Cristo Resucitado” (vv. 417-424) Quevedo acude una vez más a Noé y el arca como *figurae Christi*:

Yo, en república corta y abreviada,  
 salvé el mundo con arca de madera,  
 mas Vos, del Testamento arca cerrada,  
 de la que sombra fue luz verdadera,  
  
 salváis de pena inmensa y heredada  
 los que osaba anegar culpa primera.  
 Yo salvé siete en el bajel primero:  
 Vos solo, todo el mundo en un Madero<sup>12</sup>.

Aquí tanto Noé como el arca son figuras de Cristo, aún más, el arca lo es de la Cruz. Nada tiene esto de extraordinario, pues el pensamiento tipológico es notablemente flexible; así la misma arca suele ser figura de la *Navis Ecclesiae* tanto como de María. El soneto de Ribera se escribe pues dentro de una milenaria y muy viva tradición de exégesis bíblica. Lo sorprendente no es en él lo figural, sino la suprema originalidad de su figura.

El arcoiris, por ser señal de paz, resulta perfecto símbolo del Príncipe de la Paz, pero la conexión debió parecerle a Ribera demasiado abstracta, de modo que no la desarrolla. En cambio visualizando el arcoiris como dos inmensos brazos lo yuxtapone a los brazos de una Cruz de magnitud cósmica, que como aquél abarca dos extremos de cielo, a la vez que el crucificado levanta la

<sup>12</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, I, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, pp. 358-359.

tierra desde su abismo de pecado, y al hacerlo sus dos brazos se unen y forman nuevo arco de paz, abrazando al mundo redimido. Cristo en la Cruz se transluce en arcoiris de amor. Al considerar esta figura ¿qué decir de las de Lope y Quevedo? Sus imágenes tipológicas son tan apropiadas cuanto comunes y corrientes. La figura del soneto de Ribera no es por inesperada y asombrosa menos adecuada. Esto sí es hallazgo poético estupendamente original y acabadamente hermoso.

En las *Sagradas poesías* Jacob es el patriarca que ha merecido, con mucho, mayor número de composiciones<sup>13</sup>. Entre ellas se destacan las que poetizan su amor por Raquel. Predilección semejante se revela en la poesía de Lope, especialmente en *Los pastores de Belén*, y en un cumplido soneto de las *Rimas Sacras* (1614), de muy particular interés para nuestro propósito. Así como los pintores del Renacimiento hicieron múltiples versiones del martirio de San Sebastián en número bastante más alto que el dedicado a otros mártires igualmente meritorios, simplemente porque éste les ofrecía inmejorable ocasión para pintar en un contexto religioso el desnudo masculino, nuestros poetas debieron hallar en la historia de Jacob y Raquel bienvenida oportunidad para en medio de la poesía sacra cantar de amores. Ribera lo hace con tan delicada lozanía que lamento no nos haya dejado ninguna colección de rimas profanas:

De Jacob, alzando la piedra del pozo por amores de Raquel

Raquel tras sus ovejas caminava  
de singular belleza, al onbro suelto  
el cabello en lazadas mal rebuelto,  
por quien el campo onor y luz cobrava.

Con ellas hasta el pozo enderezava,  
cuando Jacob, a la pastora buelto  
como a vezino sol, quedó resuelto  
hacer della su alma y vida esclava.

<sup>13</sup> El ciclo de Jacob (que incluye el de José) comprende, además de los aquí estudiados, trece sonetos más.

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  
Ercules fuera al oprimido Atlante. (f. 127)

Tanto Lope como Ribera habían leído el mismo pasaje del Génesis (29, 9-10): "Aun estaba Jacob hablando con ellos [pastores], cuando llegó Raquel con las ovejas de su padre, pues era pastora. En cuanto vio Jacob a Raquel, hija de Labán, hermano de su madre, acercóse Jacob y revolvió la piedra de sobre la boca [de un pozo], y abrevó las ovejas de Labán, el hermano de su madre. Jacob besó a Raquel y luego estalló en sollozos". Más adelante hubieron de leer que la joven "era de bella presencia y de buen ver", y que "Jacob estaba enamorado de Raquel" (Gen. 29, 17-18). En una égloga en el Libro II de *Los pastores de Belén* Lope poetiza el texto de Génesis 29 desde el primer versículo, demorándose en detalladísima descripción de las vestiduras de los futuros amantes. Atendamos ahora a su Raquel, que aparece ya mediado un terceto:

...cuando el ganado  
Raquel hermosa al pozo conducía.  
En unas cintas de color rosado  
preso el cabello, y al ligero viento  
un velo verde y blanco encomendado.  
Un sayuelo de nácar, que el exento  
cuello le descubría, y en la mano  
un torcido bastón herrado el cuento:  
Una faldilla del color del grano  
que al oro imita al madurar la espiga  
en medio de la furia del verano<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> LOPE DE VEGA, *Obras escogidas*, p. 1230.

Y así continúa por dos tercetos más hasta llegar a los lazos de las sandalias. Siguen luego otros tres de poca monta para nuestro caso y, finalmente

Llegó Raquel: a amor no hay imposible  
 apenas supo el gran Jacob quién era  
 cuando la piedra levantó terrible.  
 Bebió el ganado en la canal primera,  
 hecha de un hueco tronco de un anciano  
 olmo que ya dio sombra en la ribera.  
 Llegó el pastor, y asiéndole la mano,  
 dióle el beso de paz, y tiernamente  
 lloró con más que amor de primo hermano.

Esta visión difiere en mucho de la de Ribera. Lope intenta transmitir la hermosura de Raquel a través del vestido, siendo sus colores tan importantes que hasta elimina el de los cabellos —casi imprescindibles en la tradición de los *capei d'oro a l'aura sparsi*— y hace que el viento que revolvió tantas cabelleras a la zaga de Petrarca y Garcilaso, mueva ahora el verde y blanco de un velo. La Raquel de Ribera llega en cambio con unos cabellos sueltos tan brillantes que iluminan el campo. Si la doncella de Lope es impresión cromática, la del sevillano es pura luz. Luz solar, como la metaforiza en el séptimo verso; Raquel como el “vecino sol”, pronto el sol íntimo del “alma y vida” de Jacob.

Lope, siguiendo de cerca el subtexto bíblico, hace que el enamorado le tome la mano, la bese, y llore; pero no hay nada de enternecedor en tales datos, que sentimos llegar a modo informativo. Los amantes de Ribera no se tocan. No se besan. Se miran. Es la tan medieval como neoplatónica mirada activa —esa “vista pura y excelente” de donde “salen spiritus bivos y encendidos” que cantó Garcilaso (Son. VIII)— la que ahora se enciende en los ojos de Raquel (vv. 12-13). Y su fuerza es tal que cual nuevo Hércules Jacob podría ya sostener un mundo; por eso puede mover “el grave peso” de la “grande

y robusta piedra” que cubría el pozo sin mayor esfuerzo, y con una facilidad que transluce su “gentil semblante”. Este contraste entre pétrea pesadumbre y delicada gentileza nos llega diestramente preparado por tres versos que comienzan insistiendo en la primera para culminar inesperadamente en la segunda. Lope en este punto no califica a la piedra; muchos tercetos antes lo había hecho aludiendo a “aquél mármol poderoso”, pero el calificativo queda demasiado alejado de la acción central para mantener ninguna tensión expresiva. El momento crucial nos llega en un verso chato de emoción con el broche de un calificativo hiperbólico: “cuando la piedra levantó terrible”. Poéticamente entre este verso y el de Ribera —“el grave peso con gentil semblante”— sin duda media un abismo.

Dos años después de *Los pastores de Belén* Lope publica sus *Rimas Sacras*, y con ellas un soneto donde retoma el mismo tema:

Bajaba con sus cándidas ovejas  
por el valle de Arán Raquel hermosa,  
el oro puro y la purpúrea rosa  
mezclando las mejillas y guedejas,

ellas lamiendo a la canal las tejas,  
ella mirando el pozo cuidadosa,  
anticipóse a levantar la losa  
el que fue mayorazgo por lentejas.

Bebió el ganado caluroso y luego  
dióla beso de paz, y por despojos  
lágrimas que lloró perdido y ciego.

Muy tierno sois, Jacob. ¿Tan presto enojos?  
Sí, que en llegando al corazón el fuego,  
lo que tiene de humor sale a los ojos<sup>15</sup>.

La superioridad poética de estos versos respecto a los de la égloga de *Los pastores de Belén* es indudable, aunque

<sup>15</sup> LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, p. 366.

en ellos puede leerse a las claras que Lope tenía la composición anterior muy presente. Es obvio que el quinto endecasílabo mantiene el detalle de “bebió el ganado en la canal”; el primer terceto repite los mismos conceptos, “dióle el beso de paz, y tiernamente / lloró...”. Pero la égloga, discursiva y detallista, no le prestó el airoso arranque del soneto, ya que allí la entrada de Raquel queda en muy secundaria posición, mediado el segundo verso de un terceto.

Muy otro poema fue su inspiración: toda la primera estrofa de Lope repite la estructura de la primera del soneto de Ribera. Ambas comienzan con la imagen de la doncella y sus ovejas (no el “ganado” de la égloga), la mención de su hermosura, y la descripción de la misma retomando una imagen garcilasiana. Imagen que Lope percibió sugerida en los versos de Ribera, y que en el suyo intensifica, amplificándola con la alusión a la rosa (“En tanto que de rosa y d’açucena”, Son. XXXIII) mientras que Ribera se había centrado en la estrofa siguiente de Garcilaso —“el cabello qu’en la vena / del oro s’escogió... / el viento mueve, esparze y desordena”— cuyo oro tampoco olvida Lope. Nótese cómo ahora se abandonan todos los pormenores indumentarios que habían proliferado en la égloga; en cambio (tras el desafortunado traspies del verso 12) Lope cierra el último terceto con una alusión a los ojos, inexistente en la composición previa, pero que también se da en el último terceto de Ribera. Lope la varía, aludiendo a los ojos de Jacob en lugar de los de Raquel. De modo tal que la estrofa inicial y la final del soneto de Lope repiten la estructura del de Ribera (Raquel con ovejas —belleza garcilasiana— alusión a ojos). Estas cosas no pasan por casualidad. En mi opinión lo que media entre la égloga de *Los pastores de Belén* y el soneto de las *Rimas Sacras* es que Lope había leído entretanto las *Sagradas poesías* de Luis de Ribera.

En su segundo poema sobre tales amores, Ribera vuelve a la interpretación figural: de la “Contemplación de

los servicios de Jacob por Raquel, y de Christo por la Iglesia, su Esposa”:

Amó a Raquel Jacob tan tiernamente  
que servir siete años por gozalla  
oras le parecieron y miralla;  
su grande amor hazía ser paciente.

Hielos, estivo ardor, cielo inclemente  
contento sufre; si Raquel se halla  
cuando la noche en su silencio calla  
y el alva trae el día, ante él presente.

Mas poco es esto a Cristo comparado;  
finísimo amador, no vido el cielo  
ni la tierra otro amor tan fuerte y vivo.

Así se dio por pasto a su ganado,  
y por la Esposa que sirvió en el suelo  
aun no le fue el morir en cruz esquivo. (f. 128)

Se trata del servicio amoroso, prestigioso tema del amor cortés, redivivo en estos finos amantes, superlativamente fino en el caso de Jesús. La comparación tipológica, por cierto, es harto apropiada, pero no sorprendente. A mi juicio el carácter explicativo del segundo terceto, dado de quien se habla, tiene algo de relleno innecesario, especie de pasaje entre abstracto e incoloro cuya única función es conducir a las imágenes del último terceto, donde tampoco espera sorpresa alguna. Cristo como pastor y pasto es lugar bien conocido de la devoción cristiana, mientras en su muerte por amor en la cruz se basa la fe en nuestra redención. Si lo figural de este soneto no es de lo más inspirado de nuestro poeta, los cuartetos son muy otra cosa.

El verso inicial abre el poema con un adverbio definitorio, ceñidamente emotivo —“Amó Jacob a Raquel tan tiernamente”— al lado del cual su paralelo —la calificación del amor de Cristo como “tan fuerte y vivo”— suena remanido y enclenque. Amor tiernísimo que de nuevo se concentra en la mirada y la presencia. Jacob todo lo su-

fre, por amor, con alegría; y al contrario de las abstracciones dedicadas a Cristo en el primer terceto, el poeta nos conduce por una enumeración, si sucinta, bien concreta de los trabajos que confrontara la paciencia de Jacob. Esta serie evocadora de contrariedades nos lleva con rápida eficacia a la obra maestra de un hipérbaton notable. Jacob todo lo sufre “si Raquel se halla / cuando la noche en su silencio calla / y el alva tras el día, ante él presente”. Ribera posterga la alusión a la presencia amada, por más de un verso y medio, y cuando ésta nos llega, con toda la carga evocadora de esa noche callada y esta luz del alba, lo hace con una plenitud lograda en la magistral tensión poética del hipérbaton.

Estos son hallazgos de un poeta consumado. A través de los cinco sonetos que hemos visto puede entenderse el calibre de Luis de Ribera. Don Marcelino indudablemente acierta, ésta es “poesía más preciosa que la plata de [las] entrañas” del cerro de Potosí. Sin embargo sospecho que no había leído las *Sagradas poesías*, pues no cita un solo verso. Creo que en lo fundamental su juicio se basa en el de Gallardo; “nada de oropel ni argentería: oro macizo”. Tiene razón. Son versos áureos. Lamentablemente el entusiasmo de Gallardo contagió con serios errores a los futuros críticos bolivianos, pues la poesía de Ribera nada tiene del estilo de Fray Luis, ni hay razón alguna para relacionarlo a Herrera y la escuela sevillana del siglo XVI. No es por casualidad que elegí compararlo con Lope de Vega. Ribera es un barroco. Un gran poeta barroco.

ALICIA DE COLOMBÍ MONGUIÓ

State University of New York at Albany.