

El soplo del Noto en el invierno potosino: El mundo clásico en las *Sagradas poesías* de Luis de Ribera y Colindres

The breath of Notus in the winter of Potosi: the Classical world in Luis de Ribera y Colindres' *Sagradas poesías*

Juan Pablo Vargas Rollano
Universidad Mayor de San Andrés
juanpablovargasrollano@gmail.com

Fecha de recepción: 22-05-2019

Fecha de aceptación: 09-01-2020

Resumen

El mundo grecorromano formó parte primordial de la producción poética colonial en Charcas (actual Bolivia). Este trabajo pretende aproximarse a los usos que don Luis de Ribera y Colindres hace de los clásicos en su libro *Sagradas poesías* (1612). En el volumen aparece la configuración clásica del universo físico: los cuatro elementos en su orden correspondiente (según pesadez y pureza) y las esferas celestes presididas por dioses-planetas. También, Ribera utiliza el sentido alegórico de interpretación de los mitos para poetizar a Jesús como Hércules divino. Por otro lado, el libro cita algunos autores clásicos en dos registros: en la portada (a Virgilio, Horacio y Silio Itálico), como visión poética, y en uno que otro poema, en forma de traducción oculta.

Palabras clave: cuatro elementos - dioses-planetas - alegoría - Potosí - Siglo de Oro - Luis de Ribera y Colindres - *Sagradas poesías* - poesía.

Abstract

The Greek-Roman world was a fundamental part of the colonial poetic production in Charcas (now Bolivia). This work aims to examine the use of the classics in Don Luis de Ribera y Colindres' book *Sacred Poems* (1612). We can find in the volume the classic configuration of the physical universe: the four elements in their corresponding order (according to heaviness and purity), and the celestial spheres presided over by god-planets. Also, Ribera uses the allegorical sense of interpretation of the myths to poetize Jesus as a divine Hercules. On the other hand, the book cites some Classical authors in two ways: on the cover (Virgil, Horace, and Silius Italicus), as a poetic vision, and in some poems, as a hidden translation.

Keywords: four elements - gods-planets - allegory – Potosí – Golden Age - Luis de Ribera y Colindres - *Sacred Poems* - Poetry.

Luis de Ribera y Colindres publicó sus *Sagradas poesías del Viejo y Nuevo Testamento* en Sevilla en 1612, habiéndolas escrito durante su residencia en la Villa Imperial de Potosí. El volumen se estructura en 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 *uita Christi* (vida de Jesucristo poetizada), treinta y uno a poetizar episodios del Antiguo Testamento y veinticinco son introspecciones y/o contemplaciones. 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).

Al leer las *Sagradas poesías*, es fácil imaginar a don Luis de Ribera abriendo volúmenes latinos con presurosa ansia de lector y con la parsimonia necesaria para disfrutar de la pluma virgiliana. En un Potosí lleno de ambición económica, de lujuria escabrosa y poderío reinante, nada le impedía a nuestro poeta indiano acercarse a los templos de las musas sacras y visitarlos de uno en uno con la calma necesaria para hojear en ellos los volúmenes latinos que habían viajado mucho más que él mismo o sus coterráneos: Horacio, Ovidio, Virgilio, Salustio y otros, habían atravesado no sólo un océano geográfico para llegar a Potosí, sino también uno temporal, de siglos.

La Antigüedad grecolatina llegó hasta nuestros poetas indianos de primera mano (hasta recordar cómo Diego Mexía de Fernangil traduce las *Heroidas* ovidianas en la *Primera parte del Parnaso Antártico*), pero también a través de la visión medieval que tradujo el mundo clásico a la visión cristiana del mundo. El volumen sacro de don Luis, como buen heredero del Renacimiento, no fue ajeno a este sentir de su tiempo y es así que se llena de referencias al mundo clásico, siempre vueltas a lo divino. Cabe mencionar, por ejemplo, la aparición de la figura de Jesucristo alegorizado en Hércules divino, siendo Júpiter a su vez una alegoría de Dios Padre; o la portada misma del libro, donde Melpómene abre los brazos recibiendo lauros de dos querubines que se encuentran a sus costados. Vale la pena, pues, mirar con detenimiento cinco formas en que los clásicos aparecen en las *Sagradas poesías*, para mostrar cómo Luis de Ribera resulta representativo para ilustrar la traslación del mundo clásico a lo divino en la poesía de la primera mitad del siglo XVII en la región de Charcas.

1. El orden de los elementos

Como ya se ha indicado el grueso del corpus del texto es una *uita Christi*. Siguiendo el canon es claro que el punto final de la historia de la vida de Cristo es el relato de la Ascensión: terminadas sus acciones de «eros divino», desde la predicación de bienaventuranzas y la enseñanza de la oración hasta la propia de muerte de cruz y la resurrección, Jesucristo se despide de sus apóstoles y se retira a la gloria, ascendiendo a los cielos en cuerpo y alma. Esta escena, de máxima glorificación del Dios hecho hombre, aparece narrada en tres textos bíblicos: *San Marcos* 16, 14-20, *San Lucas* 24, 44-53 y *Hechos de los Apóstoles* 1, 6-11. Don Luis de Ribera, si bien había leído las versiones de los Evangelios, tenía también en mente la escrita por San Ignacio de Loyola¹:

Primero: después que por espacio de cuarenta días apareció a los apóstoles, haciendo muchos argumentos y señales y hablando del reino de Dios, mandoles que en Hierusalem esperasen el Espíritu Sancto prometido. 2º: sacolos al monte Oliveti (y en presencia dellos fue elevado y una nube le hizo desaparecer de los ojos dellos). 3º: mirando ellos al cielo les dicen los ángeles: (Varones galileos, ¿qué estáis mirando al cielo?; este Jesús, el cual es llevado de vuestros ojos al cielo, así vendrá como le vistes ir en el cielo)².

1 Se ha hablado ya de la influencia de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola en la creación poética de Luis de Ribera. Ver A. Colombi-Monguió, 2003 y J. Vargas, 2018.

2 *Ejercicios espirituales*, 312, p. 293.

La elegía sexta de las *Sagradas poesías* se titula «De la entrada y triunfo de Cristo en el Cielo, el día de su gloriosa ascensión». En ella, el Salvador asciende a los cielos rodeado de las bambalina de todo un mundo clásico rendido a sus pies en divino ardor. Asciende Jesucristo y la voz lírica, para ser digna de dedicarle versos, debe entonar su canto «a plectro de Calíope» (v. 6), invocando para su poetización a la musa inventora del verso épico. Dicha musa es necesaria de inicio puesto que se ha de poetizar la celebración en los cielos del máximo triunfo épico de Cristo: la salvación del hombre, como una gran epopeya de la historia universal. A esto cabe agregar que, en la concepción herreriana, Calíope es quien otorga suavidad y dulzura a la poesía³: al ser una épica de amor divino, no puede dejar de llenarse de dichas características.

Aparece también Terpsícore, quien, como inventora de la flauta, va a inundar el paisaje con la música que acompaña el ascenso de Cristo y los versos del poeta:

que mueve mi Tersícore las manos,
y suena de las musas la armonía
de las más altas cumbres a los llanos⁴.

El último verso del terceto recuerda con claridad el propio paisaje boliviano, de contrapuesta imagen entre lo andino y lo valluno (entre Potosí y La Plata, podríamos decir pensando en la biografía de Ribera). Se trata, pues, de musas situadas en Charcas. Escribe Ribera en perfecta sincronía con la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía*⁵, que cuatro años antes y desde la misma ciudad se había dirigido no a una ninfa universal, «sino a otras más íntimas, nacidas de palabra poética tan urgente cuanto insólita»⁶. Cabe pues citar aquí los emblemáticos versos de la autora:

Aquí ninfas del Sur venid ligeras,
pues que soy la primera que os imploro,
dadme vuestro socorro las primeras⁷.

3 *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, f. 301.

4 *Sagradas poesías*, elegía 6, f. 198.

5 La obra sirve de prolegómeno a la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil (ff. 9-26). De la autora se dice en el propio título del texto que fue «una señora principal deste reino, muy versada en la lengua toscana y portuguesa, por cuyo mandamiento y por justos respetos no se escribe su nombre».

6 A. Colombí-Monguió, 2003, pp. 29-30.

7 *Primera parte del Parnaso Antártico*, f. 9.

El lugar poético de estas ninfas, a decir de Colombí-Monguió, es un *aquí* (en concreto Potosí) desde el cual la poeta se empeña en localizar puntualmente su sudamericanismo. En el terceto de Ribera asistimos, en palabras de la crítica, a «nada menos que el surgir de las ninfas sudamericanas, recién nacidas gracias a la también recién nacida palabra del humanismo del Perú, que las creó al invocarlas»⁸. Si la Anónima dio el paso para el nacimiento de estas ninfas en un espacio concreto, don Luis entregó este lugar (charqueño y sudamericano) al canto de las musas, las cuales otorgan sus melodías a Cristo que asciende a los cielos del nuevo polo.

Continuando con el texto, vemos que en las *Sagradas poesías* aparecen los dioses de los cuatro vientos en su función de personificar las fuerzas elementales de la naturaleza⁹, acompañando los sucesos sacros que se poetizan. De los cuatro, don Luis parece tener una predilección por el del Sur: el Noto o Austro (viento del Sur) aparece cuatro veces en el volumen, mientras que Bóreas (viento del Norte) y Euro (viento del Este) aparecen una sola vez, y Céfiro (viento del Oeste), dos. El viento del Sur en el mundo griego se caracteriza por ser «cálido y cargado de humedad»¹⁰. De entre sus apariciones, resalta el momento en que Ribera lo utiliza para cantar las excelencias de la Virgen María, invocándolo de la siguiente forma:

Huerto alegre y florido,
do el hielo no tocó ni la ruína
de los soplos del Noto en el invierno¹¹.

Nuestro poeta escribe desde Potosí, en el Sur, donde estaría pues un Noto que si bien podrá ser cálido en la península, en Potosí sopla frío e invernal, dadas las condiciones geográficas del lugar. No se trata de un simple trasplante del mito al poema, pues no estamos ante el mismo Noto que sopla en los mitos griegos, se trata de una reconfiguración de las características del mito debido a su traslación geográfica. Y se trata también de una elaboración más del humanismo sudamericano que con tanto ahínco pregonó la autora del *Discurso en loor de la poesía*.

8 Inmediatamente después agrega la autora: «Versos que hubiese adorado y sin saberlo adoró Darío, aparecen con admirable propiedad en el primer manifiesto de una poética sudamericana. Versos, en verdad, emblemáticos» (A. Colombí-Monguió, 2003, p. 30).

9 Al respecto ver P. Grimal, 2009, p. 72.

10 P. Grimal, 2009.

11 *Sagradas poesías*, canción 6, f. 214.

La predilección de Ribera por el viento del Sur tiene también su explicación en otro poema: la elegía tercera, titulada «De la Iglesia militante y triunfante». Dice el poeta:

Cercando el mar y tierra, el nombre llegue
de la cristiana fe, y tu señorío
do el Austro morador te acoja y ruegue¹².

En los versos el yo lírico poetiza su deseo de que la fe cristiana y el señorío de la Iglesia traspasen tierra y mar (los mismos que el propio poeta había atravesado para llegar a tierras charqueñas) para llegar a las moradas del Austro: el Sur. Y se trata de tierras en que este viento, como clara metonimia de los habitantes de la propia región, va a acoger y ampararse con ruegos a la Iglesia. Es a través del dios del viento sureño que Ribera poetiza la acogida que la fe católica espera tener en el Nuevo Mundo, credo del cual se desprende justamente la propia producción poética de nuestro autor. El nuevo polo no es sólo el lugar para las nuevas musas que cantan y las nuevas ninfas que inspiran versos, sino también el lugar por excelencia de acogida y poetización de la fe.

Estos dioses de los vientos pertenecen al reino de Eolo o a la esfera del aire, por la cual Cristo va a pasar en su ascensión. En la visión clásica y medieval, cada uno de los elementos tiende a un centro donde se encuentra en mayor proporción. Es así que la tierra aparece como el centro del mundo, situada en medio de todas las cosas. En torno suyo estaría la esfera del elemento del agua, en torno de ella la del aire, y por encima el fuego puro y exento de agitación. Los elementos se hallarían en la naturaleza en dicho ordenamiento debido a una cuestión de pesadez y espesor. Según León Hebreo¹³, la tierra, al ser el más pesado de los elementos, prefiere la inmovilidad y, por ende, se aleja lo mayormente posible del cielo. El agua sería también pesada y holgazana, aunque en un nivel menor que la tierra y en uno mayor que los otros dos elementos. Mientras que el aire «por ser ligero y sutil, ama la naturaleza y la proximidad del cielo y ágilmente la busca cuanto puede. Asciende hacia arriba, aunque no hasta el lado mismo del cielo, puesto que no es una substancia tan purificada como el fuego»¹⁴.

12 *Sagradas poesías*, elegía 3, f. 103.

13 *Diálogos de amor*, II, pp. 92-95. Tomo con preferencia a León Hebreo (pudiendo tomar cualquier otro autor de esta amplísima tradición) por estar vinculado a nuestras letras, al haber sido vertido al castellano por el Inca Garcilaso.

14 *Diálogos de amor*, II, p. 93.

Y el cuarto elemento, el fuego, sería el más sutil, ligero y purificado de los cuatro, de lo cual el medioevo entendió que su lugar era el más alto y correspondía a una capa que rodearía a la esfera del aire.

En las *Sagradas poesías*, la tierra y el agua, en tanto elementos pesados y de poca movilidad, aparecen en las escenas del lado más humano de Jesús y corresponderían a su vida como Dios encarnado y también a su muerte. José de Acosta remarca que el movimiento de todas esferas celestes y de los cuatro elementos provendría del *primum mobile*: la tierra, al ser centro mismo del universo y estar alejada del primer móvil, permanece estática; el agua, al estar encima de la tierra, tampoco logra moverse circularmente, aunque sí se agita.

Muy al contrario sucede con el aire y el fuego que son «más sutiles y más cercanos a los orbes celestes, y así participan su movimiento siendo llevados circularmente como los mismos cuerpos celestes»¹⁵. En los textos de Ribera el aire y el fuego, como elementos de ligereza y calidez contagiada desde el primer móvil, van a estar presentes recién en la más divina manifestación de Cristo: en su ascensión a los cielos¹⁶. Hay que apuntar que «los elementos, por ser contrarios, están divididos y separados: el fuego y el aire, calientes y

15 Dice José de Acosta: «El uno es que el movimiento del primer móvil, que llaman raptó o diurno, no sólo lleva tras sí y mueve a los orbes celestes a él inferiores, como cada día lo vemos en el sol, luna y estrellas, sino que también los elementos participan aquel movimiento, en cuanto no son impedidos. La tierra no se mueve así por su graveza tan grande, con que es inepta para ser movida circularmente, como también porque dista mucho del primer móvil. El elemento del agua tampoco tiene este movimiento diurno, porque con la tierra está abrazado y hace una esfera, y la tierra no le consiente moverse circularmente. Esos otros dos elementos, fuego y aire, son más sutiles y más cercanos a los orbes celestes, y así participan su movimiento siendo llevados circularmente como los mismos cuerpos celestes. Del fuego no hay duda si hay esfera suya, como Aristóteles y los demás la ponen. El aire es el que hace a nuestro caso y que éste se mueva con el movimiento diurno de Oriente a Poniente, es certísimo por las apariencias de los cometas que clarísimamente se ven mover de Oriente a Occidente, naciendo y subiendo, y encumbrando y bajando, y finalmente dando vuelta a nuestro hemisferio, de la misma manera que las estrellas que vemos mover en el firmamento» (*Historia natural y moral de las Indias*, III, 6, p.66).

16 Diego Mexía de Fernangil, al poetizar la asunción de la Virgen María a los cielos, dice así: «Y luego el coro angélico, haciendo / un escudrón, en orden procedía / banderas tremolando y revolviendo. / Con seráfica y dulce melodía, / la variedad del aire resonaba / loores y excelencias de María. / Ya a la región del fuego se acercaba, / cuando una ardiente escuadra de cometas, / con diferentes formas, se mostraba» (*Segunda parte del Parnaso Antártico*, f. 116). En ambos autores no sólo vemos compartido un universo de espiritualidad jesuita, sino también el mismo empeño por poetizar el mundo clásico al servicio de la divinidad cristiana.

ligeros, buscan lo alto y huyen de lo bajo; la tierra y el agua, fríos y pesados, tienden a lo bajo y se apartan de lo alto»¹⁷.

Dicen así los versos de don Luis:

¡Oh rey de bravos vientos, fuerte Eolo,
divino quedas ya, pues te pasea,
el Fundador del encendido polo!

Cristo, en glorioso cuerpo, hermosea
el eficaz espíritu y reparte,
mientras tu cerco en su virtud rodea,

templanza y sanidad en cada parte,
celestiales olores, luces bellas
de llama con que puedas ilustrarte¹⁸.

Cristo, al pasar por el reino de los aires, *diviniza* a Eolo en todo su *cerco*. Es importante que el verso remarque la circularidad del espacio aéreo, puesto que pocas décadas antes, el propio José de Acosta había insistido en argumentar por qué el cielo es esférico y, por lo tanto, decidió dedicar los primeros capítulos de su *Historia natural y moral de las Indias* a dicho tema¹⁹. El jesuita explica que es necesario remarcar eso porque, escribiendo él desde el Nuevo Mundo no tarda en notar cómo muchos autores «no quisieron creer que había tierra de esta parte, y lo que es más de maravillar, no faltó quien también negase haber acá este cielo que vemos»²⁰.

De la esfera del aire, Cristo pasa a la del fuego, antes de continuar su ascenso hasta el Empíreo:

El fuego, esclareciendo sus centellas,
inflamado lo acoge y se reviste, sobre su ardor,
del esplendor de estrellas²¹.

17 *Diálogos de amor*, II, p. 97.

18 *Sagradas poesías*, elegía 6, f. 200.

19 «Mas viniendo a nuestro propósito, no hay duda sino que lo que el Aristóteles y los demás peripatéticos, juntamente con los estoicos sintieron cuanto a ser el cielo todo de figura redonda y moverse circularmente y en torno, es puntualmente tanta verdad, que la vemos con nuestros ojos los que vivimos en el Pirú, harto más manifiesta por la experiencia de lo que nos pudiera ser por cualquiera razón y demostración filosófica» (*Historia natural y moral de las Indias*, I, 2, p. 19).

20 *Historia natural y moral de las Indias*, I, 1, p. 17.

21 *Sagradas poesías*, elegía 6, f. 200.

Purificado y divinizado el reino de Eolo, el fuego que se reviste de nuevo esplendor y esclarece su propia luz ante la presencia de Aquel que es el origen mismo del universo y el ardor que, inflamado, le permite moverse. Cristo, en su ascensión gloriosa, purifica los elementos y los pone al servicio de la historia de la salvación. No sólo se trata del acceso del alma humana al estado de gracia, sino del cosmos entero, como vamos a ver a continuación.

2. Los dioses-planetas

Según la concepción grecorromana, el universo físico estaría compuesto por ocho esferas concéntricas o *cielos* que giran alrededor de la tierra, cada una de ellas presidida por un planeta. En el *Somnium Scipionis*, del libro VI de la *República* de Cicerón, el orden de las esferas es el que sigue: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno y el Firmamento o cielo de las estrellas fijas. Es el mismo orden que aparece en el *Paradiso* por el que Dante asciende hasta la morada de Dios, guiado por Beatriz.

En la obra de Ribera, una vez atravesados y purificados los elementos, Cristo continúa su ascenso al Reino Celestial a través de cada una de las esferas del universo físico. Sin embargo, nuestro autor cambia el orden ortodoxo de las esferas celestes y en su elegía aparecen así: después de la Luna, el Sol y Marte, seguidos de Mercurio y Venus, para terminar, por supuesto, en Júpiter, Saturno y el Firmamento.

A esta concepción física del universo en el mundo clásico, el Medioevo añadió tres esferas más: el *Cristalino*, el *Primum mobile* y el *Empíreo*. El primero es un espacio diáfano a través del cual llegan a las esferas inferiores las luces del Empíreo y las de un río luminoso que lo recorre. El *Primum mobile* es el mayor cielo corpóreo, cuyo movimiento anima el de las demás esferas y está a su vez impulsado en su rotación por el amor de Dios. El Empíreo es «el cielo sobrenatural, luz pura alimentada por el amor al verdadero bien, lleno de un contento que excede todo deleite, no tiene límite»²². Es así que los versos con que culmina el ascenso de Cristo hasta el Empíreo dicen lo siguiente, demostrando una visión de mundo compartida con el imaginario medieval:

Ya el muro del Impíreo se conmueve,
abriéronse las puertas de la gloria,
fuego se divisó, bañado en nieve.

22 A. Eiclímam, 2003, p. 98.

Una vez que Cristo llega a lo alto, vemos que los dioses-planetas no sólo le han rendido homenaje al pasar por cada una de sus esferas, sino que lo siguen en adoración hasta el propio Empíreo y de allí retornan a sus moradas naturales:

La adoración ni cesa ni se muda
y el Príncipe de paz, del puro seno
por su gloria, la púrpura desnuda [...]

Ufanos se volvieron de allí luego
los planetas, más lindos y graciosos,
por no dejar la tierra y el mar ciego²³.

Los planetas retornan a sus esferas con el semblante renovado de belleza por haber adorado a Cristo en su entrada triunfante a los cielos. La divinidad reconforta al universo entero con la seguridad de la gracia restaurada en todo el cosmos.

Esta noción del universo estuvo vigente hasta el siglo XVIII y fue harto común su poetización en el sentir de los escritores de letras sacras en el virreinato. Basta pensar en que está presente en los tres autores charqueños principales de principios del siglo XVII: Diego Dávalos y Figueroa, Diego Mexía de Fernangil y el que aquí nos compete, Luis de Ribera.

Dávalos y Figueroa escribe, en el coloquio XXVIII de la *Miscelánea austral*, un poema donde Delio, habiendo considerado la excelencia de los elementos y la de los planetas, desea compararla con la de su amadísima Cilena. Habiendo pasado los primeros tres cielos, llega al del Sol:

Luego viene la lumbre inmaculada,
cuya belleza siempre os es subjeta,
invidiosa de vos, y enamorada;

porque sois criatura más perfecta
en quien se halla tal prerrogativa
como para adornar el cielo, electa.

El fiero Marte, con su luz esquiva,
del quinto cielo dios y presidente,
que cólera, valor y fuerza aviva,

esle propio vencer como valiente,
y aunque vence a los ánimos airados,
no a la soberbia y poderosa gente;

23 *Sagradas poesías*, elegía 6, f. 203.

y a los pechos más nobles y esforzados
más fácil vence vuestra hermosura
con esos dotes tan aventajados²⁴.

Y así continúa el poema mostrando cómo la belleza de Cilena aventaja a la de cada uno de los once cielos. Por otro lado, Mexía de Fernangil, en la «Epístola a la serenísima Reina de los ángeles, Sancta María, Virgen y Madre de Dios», poetiza en tercetos encadenados la vida de la Virgen y, en el momento de relatar su ascensión en cuerpo y alma a los cielos, dice lo siguiente:

Con esta pompa y majestad, subieron
al primer cielo, y de la Luna bella
nuevos rayos y lumbres se esparcieron.

Vino a serviros, ínclita Doncella,
con rostro alegre y término jocundo,
y vos pusistes vuestros pies sobre ella²⁵.

Es clara la referencia clásica y el poema continúa mostrando cómo María, acompañada de Cristo, asciende hasta el Empíreo atravesando cada uno de los cielos. La misma estructura vemos en otro poema, la «Oración en alabanza de la señora Santa Ana, madre de la Madre de Dios, orada en Potosí», donde más bien se trata de una experiencia mística sucedida en un sueño, en el cual el yo lírico siente que su alma «dejando el cuerpo, al cielo iba subiendo, / con el ángel custodio en compañía», y asciende acompañado hasta el Empíreo:

Así dijo, y los dos, con presto vuelo,
pasan el aire y la región fogosa,
y dejando a sus pies al mar y al suelo,
vienen do asiste la triforme Diosa.
Cortan y huellan al segundo cielo,
donde el hijo de Maya, ninfa hermosa,
se adorna del coturno y caduceo,
a Júpiter sirviendo de correo.

De aquí vuelan y pasan al tercero
do está la diosa en Pafo venerada
cuya estrella en la tarde es el lucero
húmeda y fría en calidad templada.
Miran a Febo denodado y fiero,
por la muerte del hijo desdichada;

24 L. Paz Rescala, 2019, pp. 294-295.

25 *Segunda parte del Parnaso Antártico*, f. 116.

y van al quinto, casa, trono y corte
del iracundo y hórrido Mavorte²⁶.

Y el ascenso místico continúa hasta la oncena esfera, donde el yo lírico encuentra a Santa Ana, sujeto a quien dirige su poema. Viendo los ejemplos en nuestros tres principales poetas de inicios del XVII queda más que claro el panorama de producción poética de la época. No se trata de una ocurrencia casual o personal, sino de una visión de mundo y de una poética compartida en un mismo espacio y lugar. Se trata, pues, de entender el mundo como lo hicieron estos tres hombres que fundaron en Charcas la poesía.

Ahora bien, no puede quedar aquí sin mención, aunque no se trate de poesía sino de teatro, el *Coloquio de la Purificación de Nuestra Señora en que hablan los once cielos*, obra potosina editada por Andrés Eichmann. En este coloquio los once cielos aparecen personificados y se disputan la preeminencia en los festejos a la Virgen en la fiesta de su Purificación. La obra da cuenta también de todos los aspectos relativos al orden físico del universo y a los sentidos de interpretación de las fábulas mitológicas vigentes en Charcas. Remito al estudio de Eichmann donde se desarrollan en extenso los tópicos y conceptos del mundo clásico en dicha obra²⁷.

Son obras charqueñas de la misma concepción espiritual y escritural, y en ellas se personifican los once cielos que van a rendir culto, sea a Cristo como héroe y actuante principal de ella, a la Virgen como persona a través de quien Cristo ha ingresado en el mundo humano, o a la amada como aquel ser divinizado, de belleza mayor a la del universo entero. Esta forma de entender y poetizar la mitología con la imagen de los dioses-planetas pertenece a una de las tres categorías de interpretación de las fábulas mitológicas vigentes en la Edad Media, llamadas posteriormente también sentidos o intenciones²⁸. Como veremos a continuación don Luis da cuenta de un cabal conocimiento de los tres sentidos y de sus aplicaciones en el quehacer poético de su tiempo.

3. La alegoría

Un primer sentido de interpretación de los mitos fue el literal, también llamado histórico o evemerista. Según esta intención, se debía leer en

26 *Segunda parte del Parnaso Antártico*, ff. 140-141.

27 Ver A. Eichmann, 2003.

28 Al respecto leemos en León Hebreo: «Los poetas antiguos no pusieron en sus poemas una sola sino muchas intenciones, que llaman “sentidos”» (*Diálogos de amor*, II, p. 114).

las fábulas mitológicas sucesos históricos deformados por la tradición, a través de la cual los protagonistas habrían sido divinizados debido a sus grandes proezas. León Hebreo, por ejemplo, explica que los mitos «[e]n primer lugar, ponen como sentido literal, como corteza exterior, la historia de algunas personas o de sus hechos notables, dignos de recuerdo»²⁹. El punto de partida para esta interpretación es una obra perdida, la *Τερά ἀναγραφὴ* (*Inscripción sagrada*), compuesta por Evémero. En ella narra que «en Panquea leyó una estela del templo de Zeus, según la cual los dioses fueron reyes o bienhechores antiguos»³⁰. Si bien el texto fue traducido al latín por Ennio, en la actualidad sólo han llegado fragmentos transmitidos «principalmente por Diodoro Sículo, Lactancio y Eusebio de Cesarea»³¹. La visión evemerista en el texto de Ribera se ve en que los dioses aparecen con características plenamente humanas: Marte aparece con semblante de furia guerrera, pica en mano, armadura de diamante, yelmo y escudo puestos, protegiéndolo; Saturno, como divinidad antiquísima, se muestra anciano de cano aspecto, entre otros.

Ahora bien, en la obra riberiana se hace claramente explícito el segundo sentido de interpretación de los mitos: el físico, tradición que se desprende en gran medida de la evemerista. Surge pues de la creencia, por un lado, de que los reyes antiguos habrían sido deificados al punto de su identificación con algún astro. Pero también, por otro lado, nace de una interpretación de la naturaleza:

Eusebio de Cesarea tiene clara conciencia, sin que ello invalide su interpretación evemerista, de que los dioses son *física*, fenómenos naturales elevados por la ignorancia a la categoría de fuerzas ultranaturales, divinas³².

En concordancia con este segundo sentido se escribió la elegía quinta del volumen de la que ya se ha hablado en el anterior acápite, donde aparece la figura de los dioses-planetas que alaban a Cristo en su ascensión gloriosa.

El tercer sentido de interpretación de los mitos es el moral, entendido como la «corteza más intrínseca y más cercana a la médula [...], útil para la vida activa de los hombres, que aprueba los actos virtuosos y vituperata

29 *Diálogos de amor*, II, p. 114.

30 F. Crosas, 1998, p. 89.

31 F. Crosas, 1998, p. 89.

32 F. Crosas, 1998, p. 98.

los vicios»³³. Esta intención funciona en los textos literarios a través de la alegoría. Francisco Crosas define la alegoría como

qualquier 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 exegeta³⁴.

Este concepto permitió, en la época, que los autores pudieran convertir una historia mitológica en expresión de la historia de la salvación. Este mecanismo poético comenzó a utilizarse en el siglo V, sobre todo con fines didácticos³⁵, y fue tan común en la poesía del Siglo de Oro³⁶ que no puede perderse de vista en la lectura de textos de la época. Sin él, por ejemplo, no comprendemos cómo

Juan de Mena habla a Dios, como a Júpiter, con la mayor naturalidad [...]; Pedro de Santa Fe escribe una poesía en honor de la Virgen, invocándola con una serie de nombres clásicos: Diana, Cibele, Minerva, Juno, lo mismo que Alcuino (+804) había aludido a Dios Padre bajo la denominación de Júpiter Tonante³⁷.

Sin esta noción de alegoría nos es imposible comprender el código poético con que el poema 119 del *Cancionero mariano de Charcas*, «Armonía canora», invite a alabar a María:

¡Canta, canta!,
que ya es otra la flecha
y otra la aljaba,
¡canta, canta!,

33 *Diálogos de amor*, II, p. 114.

34 F. Crosas, 1998, p. 111.

35 «Pero en el siglo V la Mitología como hecho religioso ya es algo pretérito; a partir de entonces será tema de desarrollos didácticos» (F. Crosas, 1998, p. 117). Es así que, más tarde, en muchas ocasiones la alegoría se utilizaba con fines catequéticos, en sermones y autos sacramentales: «El uso de la alegoría era constante en la predicación desde la Edad Media, y pudo acostumar a los feligreses para la comprensión de los autos. El modo alegórico es especialmente apto para el adoctrinamiento, y de ese modo se expresan en la Biblia y en la tradición religiosa verdades que son incomprensibles y que no pueden formularse con un lenguaje directo, ya que el lenguaje humano es incapaz de expresarlas» (I. Arellano, 2010, p. 16).

36 Ver A. Eichmann, 2009, pp. 69-90. En dichas páginas Andrés Eichmann recoge varios de los motivos clásicos al servicio de las divinas letras en los poemas de la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

37 O. Green, 1969, III, p. 222.

que ya es otra Minerva
y es otra Palas³⁸

Como mecanismo poético por excelencia la alegoría alcanzó su mayor auge en el género del auto sacramental. Ignacio Arellano explica el código alegórico en la obra de don Pedro Calderón de la Barca, de la siguiente forma:

Tomemos el caso de *El divino Jasón*: tenemos aquí la Redención, en clave alegórica, a través de la historia de los argonautas y su expedición en busca del vellocino de oro a la Cólquida. A cada elemento de la leyenda mitológica corresponde con bastante rigor otro elemento en el doble plano simbólico religioso: Jasón es Cristo, los argonautas representan a los apóstoles, el vellocino de oro es el alma humana corrompida por el pecado original, guardada por los dragones mitológicos que representan los vicios y pecados, las fuerzas del mal, que serán doblegadas por Jasón, etc³⁹.

De la lista de héroes que podían usarse para alegorizar la historia de la salvación, don Luis de Ribera y Colindres escoge al que es, sin lugar a dudas, el más célebre y popular de la mitología clásica: Hércules. El uso alegórico se da en el soneto cuyo título es «De las fuerzas de la divinidad encubiertas en la ternura del niño». Dice don Luis:

En tiernos hombros del nacido infante,
que un Hércules semeja, osado y fuerte,
estriba el peso de la antigua muerte
que afligió la cerviz del viejo Atlante.

Tiene espantables fuerzas de gigante,
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 frente
tan cierto manifiestas, salió luego
de su centro el furor y ciega envidia,

y arrojote en la cuna la serpiente,
mas rindióse al rigor del sacro fuego,
que el Hijo así, de Jove, en tierra lidia⁴⁰.

Algunas notas del autor, al margen del poema, acompañan y explican la clave alegórica. En el primer cuarteto, se leen dos de ellas: «Dios y hombre»,

38 Eichmann, 2009, p. 462.

39 I. Arellano, 2010, p. 17.

40 *Sagradas poesías*, soneto 16, f. 20.

para referirse a los dos primeros versos, y «el pecado de Adán», para referirse a los versos 3 y 4. En la primera nota vemos el porqué de la comparación con el héroe: Jesús comparte con Hércules la entidad de hijo de Dios que lidia con los asuntos terrenales. Tal como Jesús es semejante a Hércules en virtud y fuerza, Dios Padre semejará pues a Jove o Júpiter, padre del héroe, que reina en el Olimpo sobre todos los dioses⁴¹.

Para acceder a la clave alegórica que nos da la segunda nota, debemos recordar el mito. Entre sus 12 trabajos, Hércules recibe la encomienda de llevar a Euristeo manzanas del Jardín de las Hespérides. El gigante Atlante, hijo de Jápeto y de la oceánide Clímene, que sostenía el cielo sobre sus hombros, ayuda al héroe en su labor. Hércules, a su vez, le ofrece aliviarlo de su carga el tiempo que necesitara para ir a recoger tres manzanas de oro del jardín mencionado. Atlante acepta de buena gana; pero, a su regreso, declara al héroe su intención de llevar él mismo los frutos a Euristeo, mientras tanto Hércules seguiría sosteniendo la bóveda celeste. Éste simula consentir la intención del gigante, sólo le pide que lo descargase por un momento, el tiempo necesario para ponerse una almohada en los hombros. Atlante acepta, pero en cuanto Hércules se ve libre, coge las manzanas y emprende la fuga⁴².

Repasado el mito comprendemos que en la alegoría Atlante semeja a Adán, que lleva en su cuello el peso del pecado del mundo entero, por castigo desde el inicio de los tiempos. Mientras que 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. El único matiz que nuestro poeta añade al mito es que Cristo no va a pedir a Adán que vuelva a cargar con su castigo, no va a fingir la búsqueda de una almohada para ponerse en los hombros: Cristo perfecciona la figura heroica de Hércules en su entrega voluntaria y sin medida. La fuerza de Jesús, al ser semejante a la del gigante, le permite llevar sobre sí el peso de la suerte humana.

Continuando con las notas del autor, llegamos al último terceto, donde se lee: «la ira de Herodes». En *San Mateo* aparece narrada la historia de los magos del Oriente que llegan a visitar a Jesús recién nacido, con ofrendas de oro, incienso

41 En la única edición moderna de la obra, publicada en 2009 por Plural editores, Leonardo García Pabón transcribe «joven», en lugar de «Jove». Se trata de un error grave de transcripción puesto que, además de romper la métrica del verso, despoja al poema de su clave alegórica y su referencia mitológica.

42 P. Grimal, 2009.

y mirra. En busca del infante, ellos llegan ante Herodes preguntando por el rey de los judíos que acababa de nacer. El gobernante aprovecha la situación para recabar de los escribas información sobre dónde encontrar a Jesús, con el fin de matarlo, y hace con los magos el trato de que ellos le darían la ubicación exacta luego de su visita. Los magos, sin embargo, son avisados en sueños sobre las intenciones de Herodes, entonces deciden no darle la información y regresan a su país. Ante esto, el rey enfurece terriblemente y envía matar a todos los niños de Belén y su comarca que tuvieran dos años o menos⁴³. Hasta el día de hoy, este hecho se conoce como la matanza de los Inocentes⁴⁴.

Ahora bien, los versos a los que corresponde la nota nos remiten a la ira de la diosa Juno, esposa de Júpiter, ante el nacimiento de Hércules. El mito cuenta que una noche, mientras el pequeño duerme junto a su hermano Ificles, la diosa introdujo en la habitación dos enormes serpientes, que se enroscaron en el cuerpo de ambos. Ificles se puso a llorar, pero Hércules, fuerte y valiente, agarró a los reptiles por la garganta, uno en cada mano, y los estranguló⁴⁵. De esta anotación se interpreta que Ribera alegoriza la ira de Herodes y su intento por matar a Jesús en el intento de Juno por matar a Hércules. La serpiente que Juno lanza en la cuna de Hércules es imagen de la matanza que Herodes lanza sobre los santos inocentes pretendiendo matar a Jesús.

En la hermenéutica mitológica, se habla de alegoría *in uerbis* y alegoría *in factis*:

La primera se refiere a la ficción, es el sentido oculto de la invención de los poetas. [...] La alegoría *in factis* es la específicamente cristiana, que opera sobre hechos históricos (especialmente los de la Sagrada Escritura), que esconden un sentido profundo que, sin descartarla, trasciende la literalidad de la narración⁴⁶.

En los casos que aquí se exponen, se trata de una alegoría *in factis*. Solo entendiendo el sentido alegórico que puede adquirir el mito, podemos leer con total naturalidad que Jesús sea un nuevo Hércules, Dios Padre un Júpiter divino y la ira de Herodes los celos de la diosa Juno. En la poesía de Luis de Ribera, estamos ante una lectura de la salvación como una gran epopeya donde el héroe mítico y sacro es sin lugar a dudas Jesucristo.

43 *Mateo* 2, 16-18.

44 Ribera dedica una elegía completa a este hecho, la tercera, titulada «De la matanza hecha por Herodes en los Santos Inocentes» (*Sagradas poesías*, ff. 110-114).

45 P. Grimal, 2009.

46 H. De Lubac, 1959, p. 171.

4. La portada del libro

Con mecanismos como la alegoría, la figuración de los dioses-planetas o la configuración del universo físico, los versos de don Luis llevan a sus lectores al solaz y al divertimento por su audaz descripción poética por medio de imágenes de toda índole. Sin embargo, a los lectores del s. XVII el volumen les presentaba una imagen primera que habría de poner sobre la mesa los deseos y aspiraciones del poeta en la escritura de sus sacros versos. Se trata de la portada de la edición de 1612.

Tanto Alicia Colombí-Monguió como Beatriz Barrera han señalado diversos aspectos de este grabado. Colombí analiza la portada en paralelo al último soneto del libro, «En loor destas *Sagradas poesías*». Ella ve la portada como monumento visual en el cual se muestran las expectativas del autor respecto de sus letras, los cuales también se mostrarían en el soneto mencionado. Por su parte, Beatriz Barrera señala que la portada representa la personalidad de Ribera entre elementos icónicos y verbales, entre los que halla algunas referencias clásicas.

En la portada se ve un arco triunfal que semeja «los diseños de arte efímero y funerario»⁴⁷: dos columnas a los costados con representaciones alegóricas y en el arco que las une descansa la figura de Melpómene. Ésta, para Herrera, es la musa del canto⁴⁸, inspiradora de la lírica; el propio Ribera la visita así: «Yo que el lauro a Melpómene conquisto, / el ocio alabo del arado suelto»⁴⁹. A ambos lados de la figura están dos querubines ofreciéndole coronas de laurel. Se trata de la representación del poemario sacro-teológico recibiendo lauros clásicos. De entrada, la primera figura de la portada anuncia de qué va a tratar el poemario y a qué tradición ha de adscribirse.

A ambos lados de la musa encontramos dos citas latinas. La primera, extraída de Virgilio, es la siguiente: «*Inter uictricis hederam tibi serpere*

47 B. Barrera, 2007, p. 71.

48 En sus anotaciones a la elegía primera de Garcilaso, Fernando de Herrera explica la labor de cada musa, dejándole a Melpómene el canto: «Clío [...] que es gloria; Talía, de verdecer, porque florece mucho; Euterpe, que significa “jocunda y deleitable”; Melpómene, de cantar; Tersícore, de deleitar los coros y danzas; Erato, que significa amable; Polinia, llamada así de la multitud de los hinios y alabanzas; Urania, [...] que es el cielo; Calíope, de la suavidad y dulzura del canto» (*Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, f. 301).

49 *Sagradas poesías*, elegía 2, f. 58.

lauros»⁵⁰. En el Siglo de Oro los versos virgilianos son traducidos por Fray Luis de León, quien los interpreta de la siguiente forma:

al vencedor laurel, que resplandece en torno de tu frente y la hermosa, consiente que, allegada y como asida, aquesta yedra vaya entretejida⁵¹.

La imagen que ingieren los versos es la del vencedor triunfante, con las sienes coronadas de laureles y yedras entretejidas: «Lírico laurel y yedra épica, las letras y las armas se entrelazan en los homenajes poéticos a los vencedores del siglo de Ribera»⁵², afirma Barrera al respecto. En el caso de Virgilio, los versos se dirigen a Polión, a quien va dedicado su poema. La cita latina revela una imagen triunfante que va a reflejarse en el libro. En las *Sagradas poesías*, pues, el vencedor de sienes entretejidas de yedra y lauro es el propio Ribera: triunfante del lenguaje con sus versos sacros y de su mundanal entorno con su recorrido espiritual. El *commiato* de la canción sexta es el siguiente:

Canción de yedra y lauro,
alegre ciñe las ilustres sienes,
si a la inmortalidad, triunfante vienes.

La imagen ha sido tomada de la cita virgiliana también presente en el frontón. Los versos son casi una traducción. El poeta envía su canción al propio Empíreo, donde se encuentra la Virgen María, receptora de la canción que Ribera le dedica. El propio autor aparece metonímicamente en la portada del libro: en las coronas de laurel que sostienen querubines y en la imagen de las sienes coronadas y triunfantes en la cita latina.

La segunda cita pertenece a Horacio: «Cui spes, cui sit conditio dulcis sine puluere palmae»⁵³. No se puede aspirar a la dulzura del triunfo sin el polvo del combate, sin el sudor de la frente: el hombre espiritual no puede aspirar al Empíreo sin una vida esforzada de virtud. El poeta no puede aspirar

50 Provenientes de la égloga octava, los versos virgilianos dicen lo siguiente: «A te principium; tibi desinet: accipe iussis / carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum / inter uicticris hederam tibi serpere laurus»; «Fue mi comienzo por ti, para ti mi final. Estos versos, / que tú mandaste, recibe y permite que en torno a tus sienes yedra se enrosque y con ella trezado el laurel victorioso» (*Ecl.* VIII, vv. 11-13, trad. V. Cristóbal).

51 *Obras completas castellanas*, p. 1534.

52 B. Barrera, 2007, p. 72.

53 «Quis circum pagos et circum compita pugna / magna coronari contemnat Olympia, cui spes, / cui sit conditio dulcis sine puluere palmae»; «¿Quién que luce en plazas públicas y ferias desdeñaría / ser coronado en la gran Olimpia, si esperase, / si pactase, la dulce palma sin el polvo del combate?» (*Ep.* 1, 1, v. 49-51, trad. H. Silvestre).

al elogio si no ha trabajado constantemente por la erudición y por la ciencia. Ambos aspectos se ponen en juego en las *Sagradas poesías* y para ambos el premio es la eternidad: alta aspiración la de nuestro poeta indiano.

Debido al sentido que al parecer adquiere la cita en el frontispicio, Beatriz Barrera considera que fue extraída de «los *Essais* de Michel de Montaigne, concretamente en el segundo libro, en el capítulo decimoséptimo, titulado “De la presunción”: “¿Quién tiene esperanza de alcanzar la gloria, quién su dulce posesión sin hundirse en el polvo?”»⁵⁴. El vencimiento de la muerte en la gloria eterna está aludido en la cita horaciana.

Ambas citas, entonces, configuran la imagen que el autor quiere dar de sí mismo: el poeta que ha realizado un recorrido espiritual (en la vida y en sus versos) y se muestra triunfante en las letras. A los pies de la musa, en el arquitrabe, se lee el lema: «Gloriae et immortalitati sacrum» (consagrado a la gloria y la inmortalidad). No se trata de un lema cualquiera, se trata de la intención propia del autor respecto de su libro y de sí mismo: consagrarse a la gloria y a la eternidad, elementos que son, por un lado, divinos (al ser propios del alma que ha llegado al estado de gracia y a la santidad) y, por otro, humanos (al ser propios, a su vez, del elogio público que el autor busca para su obra). Esta consagración se va a desarrollar en los elementos de la portada, que tienen su correlación en los propios versos del autor.

A ambos lados de la portada figuran seis representaciones alegóricas⁵⁵ en las columnas⁵⁶, que son seis conceptos que Ribera habría utilizado en su actuar poético-sacro. Alicia Colombí-Monguió las describe de la siguiente manera, comenzando por la columna de la izquierda, donde se encuentra

la estatua de un joven con todas las características físicas de Apolo, también coronado de laurel, pero en vez de lira, sostiene un gran yugo en el cual se enreda una cuerda: es *Virtus*, cuya rara iconología sugiere la unión de la virtud poética y la cristiana. En la base, un bajorrelieve circular muestra de medio

54 B. Barrera, 2007, p. 72.

55 No estamos ante el mismo concepto de alegoría visto anteriormente, sino de una clase de alegoría «constituida por los personajes que encarnan abstracciones como la Fe, Esperanza, Caridad, etc., modo alegórico indispensable en un género que trabaja con abstracciones de este tipo y que debe poner de manifiesto una serie de luchas de virtudes y vicios, del bien y del mal» (I. Arellano, 2010, pp. 16-17).

56 Beatriz Barrera encuentra en las columnas una referencia clásica arquitectónica: «un fondo de doble columna con capitel corintio por la que se enredan simétricamente los laureles» (2007, p. 71).

cuerpo a un muchacho que lleva una columna al hombro, y representa *Labor*. En lo alto del pilar otro mancebo, apenas cubierto por un manto, sostiene en las manos en alto, respectivamente, una corona de laurel y la llama sagrada de eterna gloria: *Aeternitas*. En el otro pilar se alza *Scientia*, matrona con una inmensa cornucopia frutal y un libro; debajo suyo el bajorrelieve circular de *Eruditio* como una joven leyendo, y en lo alto, una doncella en diáfana túnica sostiene dos instrumentos musicales, una especie de laúd y un cuerno: es *Laus*⁵⁷.

Si bien cada alegoría tiene un sentido propio para el poemario de Ribera, creo también que cada columna construye un sentido correlativo entre sus figuras. Por un lado tenemos a *Labor* (el Trabajo), que sostiene a *Virtus* (la Virtud), quien a su vez sostiene a *Aeternitas* (la Eternidad). En la concepción de Ribera, el trabajo arduo con el lenguaje sostiene a la virtud que ha de adquirir el verso sacro, y de las virtudes que el texto contenga depende la eternidad que ha de alcanzar. En la otra columna está *Eruditio* (la Erudición), como base para *Scientia* (la Ciencia), cuya cima resulta ser *Laus* (el Elogio). La erudición adquirida con el trabajo arduo permite al poeta ser versado en los conocimientos humanos de su tiempo, lo cual le acarreará el elogio público (el cual, como bien ha señalado Colombí-Monguió, le fue negado por la suerte que iba a tocarle)⁵⁸.

Como base de la creación poética están *Labor* y *Eruditio*: dos conceptos intrínsecamente relacionados: sin trabajo no hay erudición. En la creación poética, ambas están también relacionadas. La erudición le permitió conocer la historia del niño Jesús perseguido por Herodes y la de los celos de la diosa Juno, que trató de asesinar a Hércules. El ingenio poético, el trabajo con las palabras, fue lo que le permitió relacionar ambas figuras y dar como resultado una figura alegórica bien lograda en el soneto.

Como siguiente peldaño están *Virtus* y *Scientia*. Nuestro autor, en el comentario prosaico dedicado a la canción «De Cristo puesto en el sepulcro»⁵⁹, explica las virtudes de su propio texto, sintetizadas en tres: la figuración alegórica («que su estilo y manera de significar y proponer sea con locución figurada y alegórica»), la dificultad de comprensión de su tema teológico, al ser éste el más eminente («la alteza de las cosas que, según la dificultad de sus

57 A. Colombí-Monguió, 2003, p. 177.

58 Ver A. Colombí-Monguió, 2003, pp. 165-183.

59 *Sagradas poesías*, comentario del autor a la canción «De Cristo puesto en el sepulcro», folios sin numerar, al final del libro.

principios, se vuelven más intrincadas y oscuras»), y la altura de la belleza y las formas que distraerían al lector del sentido final del texto («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»). El joven *Virtus* que aparece en el frontispicio del libro ve su desarrollo a lo largo de los versos y su explicación teórica (desglosado en tres elementos) en el propio final del texto.

Por otro lado, en el mismo comentario el autor afirma que para comprender su poesía el lector debe tener «mucho noticia de las ciencias» para acceder a las ingeniosas figuras de la agudeza en el texto y estar así en condiciones de admirar su pulcritud y curiosa belleza. Ribera, pues, no busca un lector cualquiera: busca uno con la misma sagacidad de mente y de ingenio que él, uno con el mismo merecimiento de *Scientia*.

Entonces, resulta que el objetivo máximo, la cima a la cual las *Sagradas poesías* pretenden llegar son *Aeternitas* y *Laus*: se trata de versos, pues, consagrados a la gloria y a la inmortalidad. Ribera, en este caso, no sólo se refiere a una gloria humana (el elogio público por sus lectores), sino también al acceso de la propia alma a la gloria divina, a una redención personal acompañada por las letras que le permiten el ingreso tan ansiado al estado de gracia perdido en el pecado. La portada no es sólo el frontispicio del poemario, es también su *ars poetica*, su forma de revelar los mecanismos de escritura y las intenciones del autor.

A propósito de estos motivos gráficos que adquieren sentido en el texto mismo, Beatriz Barrera señala una coincidencia temporal «entre las prácticas icónicas de la religiosidad española del XVI, esforzada y ascética, y el primer auge de la emblemática: en ambos fenómenos confluye un mismo deseo de imaginería asociada a significados elevados y miradas que atravesaran las meras cosas»⁶⁰. Las *Sagradas poesías* surgirían, pues, en este tiempo en que se entretajan imagen y palabra. El propio texto de Ribera se escribe por momentos frente a los grabados que Jerónimo Nadal había compuesto para los *Ejercicios ignacianos*⁶¹, y su coterráneo y vecino de Potosí, Diego Mexía de Fernangil, también escribe una serie de sonetos para acompañar las imágenes

60 B. Barrera, 2007, p. 69.

61 Ver J. Vargas, 2018, pp. 58-84.

de Nadal. Se trata, pues, de un tiempo en el que la *pictura* que acompaña a las palabras, las acompaña en sus sentidos y las resignifica.

Finalmente, en la parte inferior central de la portada, está el escudo de los Ribera⁶², con el lema latino: «Magna parant superi»⁶³ (los dioses preparan las grandes cosas). Barrera reconoce que el lema provendría de la obra de Silio Itálico sobre la segunda guerra púnica,

donde se refiere a la victoria de Escipión sobre los cartagineses en la Bética que dio lugar a la fundación de Itálica, a cuyas ruinas cantarían los vecinos sevillanos de Heylan, de Hidalgo y de Ribera, siendo el poema más difundido sobre el asunto el de Rodrigo Caro: cultivan los poetas la ilusión de que las ruinas del imperio romano son los cimientos del moderno imperio⁶⁴.

La cita trae a colación la idea de que lo divino prepara y dispone grandes cosas para el hombre: el ser humano no logra alcanzar a la gloria y a la inmortalidad sin ayuda de la divinidad. Ribera, como buen ejercitante espiritual, se muestra consciente de esta noción y la desarrolla en íntimos sonetos de redención a lo largo de su volumen.

5. Las traducciones

Ya vimos que en la portada aparecen citas textuales de textos clásicos. Pues bien, en medio del poemario aparecen también citas ocultas y traducidas en medio de los versos sacros. Ribera pertenece a un tiempo donde la poética de la *imitatio* reinaba en los versos y aparecía plagada de traducciones, citas (la mayor parte de las veces sin la referencia que hoy consideramos bibliográfica), imitaciones y emulaciones. En un trabajo anterior he hablado ya de las traducciones de versos sacros que tienen privilegiado lugar en las *Sagradas poesías*⁶⁵. Es momento de dedicar también unas líneas a algunas

62 Al respecto del escudo de los Ribera, Beatriz Barrera lo describe de la siguiente forma: «un cisne de alas abiertas sostiene en el pico otra corona en la que se enredan laureles (más laureles: la composición está saturada de ellos), rodeando un escudo de armas: el del apellido Ribera, aludiendo a doña Constanza en cuanto que destinataria de la obra. La fecha: Año 1612, y una cinta cuelga de la corona laureada con un último lema: “Magna parant superi” [...] Pensamos que fueron elegidos por el autor al menos las imágenes del cisne con el blasón, el lema del friso y los del interior del arco que rodean a la figura central del tímpano, representando a Melpómene. La desmesura en el empleo del laurel también parece suya. Las obsesiones mayores de Ribera están magistralmente plasmadas en este grabado» (B. Barrera, 2007, pp. 73-74).

63 *Sil.* I, v. 136.

64 B. Barrera, 2007, pp. 73-74.

65 Ver J. Vargas, 2018, pp. 38-57.

traducciones de los clásicos que don Luis de Ribera oculta entre sus versos. Juan Gil identifica tres de ellas. La primera en el primer verso del soneto 32:

Todo lo vence amor, todo lo espera:
igual es con la muerte, en poderío
divino ardor, que no lo anega el río
de la tribulación y angustia fiera⁶⁶.

La traducción proviene de Virgilio: «Omnia uincit amor» (*Ecl.* X, 69). A esto agrego que en la segunda parte del verso, don Luis está traduciendo las palabras de San Pablo tal como las podía leer en la *Vulgata*: «[caritas] omnia sperat»⁶⁷. Nuestro poeta utiliza una referencia clásica en paralelismo a una sacra y de ambas aristas se desprende la idea del máximo poder del amor divino, que vence a cualquier fuerza, incluso a la de la muerte (en la promesa de la resurrección). Es en la máxima expresión de la divinidad que nuestro poeta puede combinar el mundo clásico con el cristiano y poetizar la imagen del invencible fuego del amor de la divinidad. Dirá más adelante en el mismo poema: «De amor se paga Dios, y quien le ama / consume en este fuego sus pecados». Es amor, es perdón, es redención del alma propia puesta en verso traductor.

La segunda traducción identificada por Juan Gil es ésta:

Última raya de las cosas nuestras
eres, hora terrible y despechada,
embeleso fatal, en sombra helada
de figuras horribles y siniestras⁶⁸.

Quien se oculta tras el verso de don Luis es Horacio: «Mors ultima linea rerum est» (*Ep.* I, 16-79). Para H. Silvestre, Horacio, al referirse a la vida como línea, «juega con el doble sentido de la palabra identificando texto y vida»⁶⁹. Horacio concluye su poema con la imagen del hombre sensato y justo que acepta la muerte como una decisión de la divinidad. Ribera, sin embargo, utiliza el verso horaciano para poetizar los dos lados que puede tener la muerte ante el hombre, según cuál haya sido su vida: es un embeleso fatal para el pecador y un abrazo deseado para el justo: «Mas a ti, tan aleve y tan temida, / el justo te desprecia y en paz santa / recibe ese tu abrazo deseado». Se trata de

66 *Sagradas poesías*, soneto 32, f. 54.

67 *I Epístola a los corintios* 13, 7.

68 *Sagradas poesías*, soneto 9, f. 10.

69 H. Silvestre, 2007, p. 443

un poema moral donde la muerte es, para el hombre, un punto de inflexión, un final donde va a ser sentenciado según sus acciones pasadas: de ahí que en el poema la muerte tenga dos rostros tan dispares, siniestro el uno, sereno el otro.

A estas traducciones halladas por Juan Gil, agregaría la siguiente:

Dichoso aquel que deste error carece,
y a la preciosa luz en que se inflama
con valor y doctrina la obedece⁷⁰.

Ribera traduce un verso proveniente también de Horacio: «*Beatus ille*» (Epod. 2, 1). En su poema, Horacio hace un elogio de la vida campestre y retirada. Fray Luis de León traduce los versos horacianos de la siguiente forma: «Dichoso el que de pleitos alejado, / cual los del tiempo antiguo, / labra sus heredades no obligado / al logrero enemigo»⁷¹. Se trata de una añoranza bucólica de la edad de oro en la que el hombre habría estado relacionado de modo directo con la naturaleza.

En el caso de Ribera, estamos ante el mismo elogio de la vida retirada, pero en clave cristiana. Ribera añora en el poema la primigenia vida sin vicio (tal el error al que se refiere el texto), esa vida en gracia celestial sin pecado original, aquella a la que el hombre sólo después de mucho recorrido espiritual puede llegar. Y es, justamente, la vida en gracia a la que el propio poeta aspira en el poemario.

La tercera traducción identificada por J. Gil proviene de Platón (*Phaed.* 62b, *Gorg.* 493a), se trata de la imagen del cuerpo como prisión para el alma. Ésta, más que una traducción, es una imagen que Ribera toma del filósofo para escribir sus versos:

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 él⁷², hasta la Luz que adora.
Y cuanto era la fuerza del sentido

⁷⁰ *Sagradas poesías*, elegía 2, f. 61.

⁷¹ *Obras completas castellanas*, p. 1613.

⁷² Pero no en lo que de él, por su pesadez, depende.

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.

Se trata justamente de la visión del cuerpo como prisión del alma y de la muerte como su liberación definitiva. Si revisamos el estado de la cuestión, durante varias décadas los lectores de las *Sagradas poesías* vivieron bajo el engaño de ver en don Luis de Ribera a un poeta místico⁷³, a causa de una apresurada apreciación de Marcelino Menéndez y Pelayo. Para Bruce Wardropper, la poesía religiosa de tipo místico es aquella que o *es mística* (en ella el autor describe poéticamente la unión del alma con Dios) o *propende a la mística* (en ella el autor expresa poéticamente el anhelo del alma de unirse con Dios)⁷⁴. Pocos versos del volumen publicado por Ribera podrían ser denominados como *de tipo místico*, sin embargo, nuestro poeta demuestra cierta posición ante el misticismo, como veremos, desde una visión neoplatónica de la misma.

El soneto citado resulta singular justamente porque es una descripción de la experiencia mística, mas no una vivencia de ella. En los textos de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Ávila asistimos a la descripción poética de la vivencia mística en un yo lírico que ha vivido en carne propia esta experiencia. Don Luis de Ribera, en cambio, muy consciente de que dicha vivencia le es ajena, la describe con los ojos de un tercero que está contemplando con ojos de admiración la unión del alma humana con Dios. Y, justamente, se centra en el cuerpo que, estando en tierra, debe también esforzarse para que el alma lo trascienda y llegue a unirse a su amado. Al respecto señala Beatriz Barrera que «[e]l impulso religioso podría confundirse con la contemplación neoplatónica, con la que comparte modos de representación. Entre otros, el soneto 19»⁷⁵. En la contemplación poetizada no sólo trabaja el alma, sino también se trata de un esfuerzo del cuerpo por suspender sus funciones (por ejemplo, el movimiento) para que el alma pueda unirse más libremente a Dios.

73 A. Cáceres Romero, 2012, p. 48. El autor recoge toda la letanía preciosista (y hace su propio añadido) que se había tejido sobre don Luis, elaborada claramente por una falta de acceso al volumen completo.

74 B. Wardropper, 1985, p. 200.

75 B. Barrera, 2007, p. 79.

En el soneto, el alma está doliente, humillada, y llora porque se ve impedida de lograr la unión con Dios al estar atada al cuerpo o encarcelada en él. Sólo halla la calma el momento en que el cuerpo se suspende y le permite tender sus alas, volar más hacia la luz divina que ama y menos hacia el cuerpo que la encarcela. El cuerpo se avergüenza por el dolor que ha causado en el alma (al encarcelarla, al impedirle la unión con Dios) y se desmaya, para que el alma pueda volar libre a la unión divina. El soneto termina en un reencuentro de paz entre el alma y el cuerpo, final que contrasta claramente con el principio: la relación alma-cuerpo pasa de ser la de un preso y un carcelero a ser una relación de amistad pacífica.

Similar imagen aparece en el tercer soneto del volumen:

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.

Aceptada la situación de alejamiento de Dios, por el pecado, el yo lírico se propone una nueva vida: la de felicidad plena en la gracia divina, la nueva ventura que le espera al alzarse del terreno peso. El soneto 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. Los excesos corruptibles del cuerpo no han de detener más al alma del yo lírico que puede alzarse, liberarse de la prisión corporal y volar aligera hacia su amado.

Esta noción debió llegar a don Luis por triple vía: por un lado la de San Ignacio de Loyola, quien propone la siguiente *compositio loci* entre los primeros de sus *Ejercicios espirituales*:

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 cuerpo⁷⁶.

Además de Ignacio, don Luis debió haber leído también en *Romanos* el siguiente pasaje:

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?⁷⁷

⁷⁶ *Ejercicios espirituales* 47, 5-6.

⁷⁷ *Rom.* 7, 21-24.

El cuerpo es prisión en tanto se deje llevar de las pasiones que lo encarcelan. Misma idea que aparece en Platón, que en el *Fedón* muestra la imagen del cuerpo que, al entregarse en desenfreno a las pasiones, se convierte en su propio carcelero. Don Luis con seguridad había accedido al filósofo a través Marcilio Ficino, cuyas versiones latinas de las *Platonis opera* circulaban por ese tiempo en Charcas. 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»⁷⁸; 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. Y justamente en el pensar de don Luis de Ribera, el hombre justo puede encaminarse a la muerte sin miedo: en ella alcanzará su plenitud, porque ha seguido un camino de seguridad y perfección, porque «responder al Señor con obediencia, / dalle lugar de esposo verdadero, / dejan tan cierta y soberana palma, / que hacen a la humana resistencia / ni tema ni apresure el día postrero»⁷⁹.

En su estudio de 2012, Leonardo García Pabón lee a Ribera desde la noción platónica de *poiesis*⁸⁰. Para Platón, la *poiesis* implica dos cosas principalmente: la producción material en general y la escritura de poesía como particular y privilegiada forma de producción. El crítico pone en paralelo

78 *Phaed.* 82e-83a.

79 *Sagradas poesías*, soneto 39.

80 Respecto al soneto 65 del volumen, L. García Pabón afirma que hay en él más de un paralelo con un pasaje del *Simposio* de Platón: «Alcohol, sexuality, and procreation are the main ingredients in *this biblical tale*. To these Ribera adds, in his poem, language, suggested by the powerful use of *lengua* as the closing word of his poem. These topics also happen to be in the *Symposium*, starting with the title, which literally means “drinking party”» (L. García Pabón, 2012, p. 170). En *El simposio*, Diotima refiere el nacimiento de Eros de la siguiente forma: Penia, para quedar encinta, se involucra sexualmente con Poros aprovechando su embriaguez (misma estrategia usada por las hijas de Lot en el soneto), y así llega a ser posteriormente la madre de Eros: «An immediate follow-up would be to think of Ribera’s erotic poems as the child —the *lengua* at the end of the poem— born out of this trick, product of this ingenious subterfuge played by biblical female characters to conceive a child from a drunk man» (L. García Pabón, 2012, p. 171). El crítico lee en el *Simposio* la idea del Amor como único medio de relación posible entre Dios y el hombre; al ser la poesía riberiana metáfora del Eros que se concibe en medio del alcohol y el sexo, descubriría a su vez que «God is a presence in the language made possible by that old Greek messenger Eros» (L. García Pabón, 2012, p. 172). Ribera buscaría, entonces, no sólo entender y explicar a Dios (en una poesía teológica), sino la presencia misma de Dios en el texto literario.

ambas implicancias de la *poiesis* con dos situaciones vividas por don Luis: su contexto social barroco (que incluía la ciudad empeñada en la producción de lingotes de plata) del cual deriva el ingenio de su poesía y el hecho mismo de escribir poesía religiosa:

In Ribera's act of writing poetry, in the use of his *ingenio* in the context of Potosí, we can perceive an echo of both meanings of Platonic poiesis: the act of production and the act of writing poetry. This is why Ribera's poetry can be seen as poiesis, because of the connection between writing sacred poetry and the sociohistorical context of the mining city of Potosí made possible by his baroque *ingenio*⁸¹.

Si bien podemos afirmar junto al eminente crítico que el contexto virreinal de don Luis influyó en su deseo de ser poeta religioso, es discutible decir que también haya influido en su ingenio poético (en todo el volumen hay apenas una mención al cerro rico de Potosí, como centro de codicia), por lo cual considero arriesgada la equiparación de la labor poética con los quehaceres económicos. Sin embargo, sí cabe rescatar del estudio de García Pabón el añadido de la noción platónica de *poiesis*. Ello permite vislumbrar mejor los hallazgos de la materia clásica en el verso sacro que se han revisado en este estudio: por un lado, se han dado desde un quehacer casi manual de producción con el lenguaje y, por otro, desde una búsqueda espiritual de redención íntima y de contemplación ignaciana.

Su poesía es un constructo lingüístico-espiritual, un entramado de religiosidad atravesado por la materia clásica, bíblica y medieval dominante en su tiempo. Tanto la aparición de los tres sentidos de interpretación de los mitos (el histórico, el físico y el alegórico) como las inscripciones de la portada y las traducciones ocultas en el poemario nos muestran a un escritor heredero de un Renacimiento en su máximo esplendor, nos muestran a un poeta indiano atento a las formas de su tiempo en búsqueda de una originalidad propia. Ribera es un escritor que habla desde la populosa Potosí: aquella que vive en nuestra memoria y nos recuerda un pasado que, si bien fue glorioso en el mineral, lo fue más aun en sus letras.

81 L. García Pabón, 2012, p. 171.



Portada de la edición de 1612

Bibliografía

ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias en que se tratan de las cosas notables del cielo, elementos, metales, plantas y animales dellas y los ritos y ceremonias, leyes y gobierno de los indios*, ed. Fermín del Pino Díaz, Madrid, CSIC, 2008.

AQUINO DE, T., *Suma de teología*, ed. Ángel Martínez et al., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, 5 tt.

ARELLANO, Ignacio, «Introducción. Los autos de Calderón», en *Autos sacramentales: El divino Jasón, El gran mercado del Mundo, El gran teatro del mundo, La viña del Señor* de Pedro Calderón de la Barca, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Biblioteca Homo Legens, 2010, pp. 9-50.

--- y EICHMANN, Andrés, *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (Colección del convento de Santa Teresa)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

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.

BIBLIA DE JERUSALÉN, ed. José Ángel Ubieta, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.

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.

CONTI, Natale, *Mitología*, eds. Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

CROSAS LÓPEZ, Francisco, *De diis gentium. Tradición clásica y cultura medieval*, New York, Peter Lang Publishing, 1998.

DE LUBAC, Henri, *Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964, 4 tt.

EICHMANN, Andrés, «El *Coloquio de los once cielos*, una obra de teatro breve del Monasterio de Santa Teresa (Potosí)», *Historia y cultura* 28-29, Lima, MNAAHP, 2003.

-----, *Cancionero mariano de Charcas*, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009.

FRAY LUIS DE LEÓN, *Obras completas castellanas*, ed. Félix García O.S.A., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.

GARCÍA PABÓN, Leonardo, «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.

-----, «Ribera's *Sagradas poesías* as Poiesis of Modernity in Colonial Potosí», en *Poiesis and Modernity on the Old and New Worlds*, eds. Anthony J. Cascardi y Leah Middlebrook, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012.

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.

GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, 4 tt.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, RBA Coleccionables, 2009.

HORATIUS FLACCUS, Quintus, *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.

HEBREO, León (Judas Abarbanel), *Diálogos de amor*, trad. David Romano, intr. y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

MEXÍA DE FERNANGIL, Diego, *Primera parte del Parnaso Antártico*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1608.

-----, *Segunda parte del Parnaso Antártico, de divinos poemas*, manuscrito inédito, Potosí, 1619.

PAZ RESCALA, Laura, *Dolce mio foco: una edición de la poesía de la Miscelánea Austral de don Diego Dávalos y Figueroa, con un recorrido por sus coloquios*, La Paz, Plural editores/Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, 2019.

PLATÓN, *Fedón/Fedro*, ed. Luis Gil Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 2016.

RIBERA, Luis de, *Sagradas poesías*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1612.

SILIUS Italicus, T. *Punica*, ed. J. D. Duff, 2 tt., London, Harvard University Press, 1961.

VARGAS ROLLANO, JUAN PABLO, *Verba mea auribus percipe, Domine: El lenguaje poético de las Sagradas poesías de don Luis de Ribera y Colindres* (tesis de licenciatura), La Paz, Carrera de Literatura-Universidad Mayor de San Andrés, 2018.

VERGILIUS MARO, Publius, *Bucólicas*, ed. bilingüe de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2000.

VEGA, Garcilaso de la, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580.

WARDROPPER, B., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid Revista de Occidente, 1958.