

Horapolo y Alciato en Toledo: lectura en clave emblemática de un poema heroico (*Sagrario de Toledo*, 1616)*

Horapollo and Alciato in Toledo: an Emblematic Reading of a Heroic Poem (*Sagrario de Toledo*, 1616)

José Javier Azanza López

Universidad de Navarra

jazanza@unav.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0375-7899>

RESUMEN

En 1616 vio la luz el poema heroico *Sagrario de Toledo*, de José de Valdivielso, escrito por encargo del arzobispo Bernardo de Sandoval con motivo de la inauguración de su capilla catedralicia. Con una doble finalidad devocional y propagandística, en sus octavas reales distribuidas en 25 libros el poeta vuelca toda su erudición. Entre las fuentes que maneja se encuentra la literatura emblemática, con citas explícitas a los *Hieroglyphica* de Horapolo y al *Emblematum liber* de Alciato que integra en el argumento del poema para desarrollar conceptos en relación con la dignidad episcopal de san Ildefonso, el combate contra la herejía en defensa de la virginidad de María, la exaltación de la fiesta de la O, y los amores deshonestos de don Rodrigo y La Cava a orillas del Tajo. Poesía y emblemática se enriquecen mutuamente, convirtiéndose en un excepcional ejemplo de la confluencia de géneros en el marco de la cultura visual del Siglo de Oro español.

Palabras Clave: poesía del Siglo de Oro; José de Valdivielso; *Sagrario de Toledo*; emblemática; Horapolo; Alciato.

ABSTRACT

The heroic poem *Sagrario de Toledo* written by José de Valdivielso was published in 1616 by commission of the Archbishop Bernardo de Sandoval to commemorate the inauguration of his Cathedral Chapel. With a dual purpose focused towards devotion and propaganda, in the octaves

* Grupo de Investigación TriviUN (Universidad de Navarra). Esta investigación se enmarca en el proyecto «Teatro, fiesta y cultura visual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVIII). Fase II», del Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), Subdirección General de Proyectos de Investigación (FFI2017-86801-P).

distributed in the 25 books of the poem the poet shows all his erudition. Valdivielso handles sources as Emblematic Literature, with explicit references to the *Hieroglyphica* of Horapollo and the *Emblematum liber* of Alciato, integrated inside the plot of the poem to develop concepts such as the episcopal dignity of san Ildefonso, the fight against heresy in defense of the virginity of Mary, the exaltation of the festivity of the Virgin of the O, and the dishonest love of don Rodrigo and La Cava on the banks of the Tagus River. This way, Poetry and Emblematic support one each other, becoming an exceptional example of the confluence of genres in the context of the visual culture of Spanish Golden Age.

Key words: Golden Age Poetry; José de Valdivielso; *Sagrario de Toledo*; Emblematic Literature; Horapollo; Alciato.

En los meses de octubre y noviembre de 1616, Toledo celebró con gran solemnidad la inauguración de la nueva capilla de Nuestra Señora del Sagrario en su catedral, en la que quedó instalada su imagen medieval, patrona de la ciudad. El promotor de la fábrica fue el cardenal arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas, llevando a cabo su ejecución el maestro mayor de las obras catedralicias Juan Bautista Monegro con arreglo a las trazas de Nicolás Vergara el Mozo.

Con tal motivo, la ciudad fue escenario de cortejos y procesiones, músicas y danzas, toros y cañas, luminarias y fuegos artificiales con protagonismo para Hércules interpretado en clave político-religiosa (Azanza López 2019), máscaras y autos sacramentales, y un certamen poético con cartel de Fr. Hortensio Félix Paravicino que sirvió como autoexaltación de la academia literaria formada en torno a Sandoval¹ y encumbró el ingenio de Góngora frente a Lope de Vega y los poetas del Tajo². Particular brillantez revistieron las celebraciones religiosas con sus oradores sagrados de verbo florido que predicaron el novenario dedicado a la Virgen. Se hizo también presente, por espacio de horas, el arte efímero con altares, arcos y carros triunfales repletos de material simbólico. Memoria de todo ello quedó en relaciones festivas como la del licenciado Pedro de Herrera, dedicada a Francisco Gómez Sandoval y Rojas, duque de Lerma y valido de Felipe III además de sobrino del arzobispo toledano³. Una

¹ El arzobispo conformó en torno a sí a un grupo de eruditos que tuvo su sede en el cigarral toledano de Buenavista, gran parte de los cuales participó en el certamen poético de 1616 (Clavero de Carondelet 2015; 2016, 71-92; Gómez Canseco 2017, 63-71 y 79).

² Sobre el papel desempeñado por la justa toledana en el panorama de la poesía española y en el marco de la rivalidad Lope de Vega-Góngora, ver *Lope de Vega y su tiempo* 1961, 130; García Page Sánchez 1988 y Marcello 2004, 81-82. También se refiere a ello, en el contexto más amplio de la intervención del *Fénix* en las fiestas toledanas, Madroñal 2019.

³ Herrera 1617. Existió una segunda crónica erróneamente atribuida a Eugenio de Narbona que también daba somera cuenta de los actos celebrados con motivo de la colocación de la imagen: *Relacion de las fiestas que hizo la Imperial ciudad de Toledo, en la traslación de la sacro Santa Imagen de nuestra Señora del Sagrario*. Impreso con licencia en Toledo,

celebración en definitiva que, como bien apunta Cécile Vincent-Cassy (2016), responde al concepto de ritual cortesano, dada la pluralidad de intereses devocionales y políticos que concentró, con asistencia de Felipe III, la familia real y buena parte de la corte desplazada desde Madrid. Y preámbulo de todo ello fue el poema heroico *Sagrario de Toledo*, del maestro José de Valdivielso.

UN POEMA HEROICO PARA LA CELEBRACIÓN: *SAGRARIO DE TOLEDO*

José de Valdivielso (Toledo, 1565 – Madrid, 1638) fue un poeta y autor dramático, canónigo y capellán de rito mozárabe de la catedral primada de Toledo y capellán de insignes prohombres como el arzobispo Sandoval⁴. Amigo de Cervantes y de Lope de Vega⁵, y también de artistas como El Greco –no falta una alusión al *Entierro del Conde de Orgaz* en su poema *Sagrario de Toledo*⁶ y Gregorio Marañón (1971, 455) sugiere un posible retrato del poeta en el lienzo–, Vicente Carducho y Juan van der Hamen, gozó de prestigio en los círculos literarios de la época, como ponen de manifiesto los numerosos elogios que le dedicaron insignes escritores. Fue compositor de obras devotas en las que Ángel Valbuena Prat (1968, 286-288) reconoce una «fina calidad poética» por cuya delicadeza lo equipara a la pintura de Murillo, y contribuyó de manera decisiva a dotar de mayor contenido alegórico al género del auto sacramental, proceso que culminará Calderón de la Barca.

El capellán-poeta fue el encargado de organizar las fiestas por la traslación de la Virgen del Sagrario a su nueva capilla catedralicia en 1616, circunstancia que justifica su activa participación en los actos festivos. A Valdivielso correspondió la autoría de los autos sacramentales «de mucho gusto» que la compañía de Pedro Cebrián⁷ representó ante la familia real la tarde del domingo 30

en casa de Bernardino de Guzman. Año de 1616. E igualmente Mateo Fernández dejó un relato manuscrito de las jornadas, conservado en el Archivo Histórico Nacional. Acerca de las relaciones publicadas con motivo de la inauguración de la capilla del Sagrario, ver Gómez Canseco 2017, 75-81.

⁴ Para la figura de José de Valdivielso, me remito a los estudios de Wardropper 1951; Allué y Morer 1960; Simón Díaz 1961a y 1961b; Aguirre 1965; Oberlander 1969; Valdivielso 1984; Madroñal 2002; Wilhelmsen 2005; y Marcello 2010.

⁵ Además de la relación personal entre ambos, existe una absoluta identificación en sus propuestas de auto sacramental, como analizan Arias 1998 y Mayo 2007.

⁶ A propósito de las octavas que en el Libro XXIII dedica Valdivielso a Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgaz, apunta en una anotación al margen que «está sepultado en la parroquial de Santo Tomás, y pintado superiormente este milagro». Valdivielso 1616, 418r.

⁷ Pedro Cebrián fue autor de compañía de las de título en el bienio teatral de 1615 a 1617. Su compañía estrenó la comedia de Diego Jiménez de Enciso, *Los Médicis de Florencia*. Rouanet 1899, 58.

de octubre⁸. Adquirió además especial protagonismo en el certamen poético en su papel de secretario del mismo⁹, lo cual no fue obstáculo para que participara en su categoría de octavas (Herrera 1617, 39r-40v). Y no olvidemos que ya se había adelantado a los grandes festejos de la traslación con el poema heroico *Sagrario de Toledo* que vio la luz en las prensas madrileñas de Luis Sánchez en septiembre de 1616¹⁰, escrito por encargo del arzobispo Sandoval y Rojas, como confiesa el propio Valdivielso en su dedicatoria¹¹. Junto a la innegable finalidad devocional del poema, puesta de manifiesto por el doctor Tomás Tamayo en su censura¹², no debe descartarse su valor propagandístico, de manera que Luis Gómez Canseco (2017, 83) ve en él «un artefacto de autopublicidad preparado para la consagración de la capilla y que muy posiblemente fue presentado como regalo del cardenal al rey y a los personajes más destacados de la corte»; no es de extrañar por tanto que el Libro XXIV aborde un asunto de actualidad como es la expulsión de los moriscos, con protagonismo para Felipe III y su valido el duque de Lerma a quienes otorga los papeles de Atlante y Hércules, reconociendo en ambos el mérito de tal decisión (Valdivielso 1616, 433v-436r y 460v; Gómez Canseco 2017, 89). El poema conocerá una nueva impresión en Barcelona en 1618 justificada, según declara el maestro Fr. Tomás Roca en su licencia, porque «es libro católico y docto, del cual se ha de seguir en los lectores singular regalo, y gusto espiritual en la devoción de la Santísima Virgen Madre de Dios»¹³.

⁸ «Por la tarde, entre las casas del Cardenal, y del Ayuntamiento, la compañía de Cebrian representó dos Autos del Maestro Joseph de Valdivielso. Uno, de la Descensión de Nuestra Señora a dar la Casulla a San Ilefonso: otro, de la milagrosa aparición de la Imagen Santa del Sagrario, después de haber estado escondida como se ha dicho. Viéronlos su Majestad, y Altezas, de las primeras rejas del Cardenal: fueron de mucho gusto, por el argumento tan de estos días, y por los bailes, y sainetes con que aquella compañía regocija sus actos cómicos» Herrera 1617, 88v. Sobre el primero de ellos, ver Rouanet 1899, 57-62; Valdivielso 1981, 351-399 y 1983.

⁹ Circunstancia en la que ya repara Madroñal (2002, 286), al significar que «es de suponer que el maestro toledano tuviera un papel fundamental en este certamen y en la invitación que se hiciera a los diversos poetas participantes».

¹⁰ Valdivielso 1616. José de Valdivielso tenía finalizada su obra para el año anterior, como se deduce de la censura del doctor Tomás Tamayo de Vargas (Toledo, 18 de julio de 1615), de la aprobación del calificador del Santo Oficio Fr. Francisco de Jesús (Madrid, 20 de octubre de 1615) y de la suma del privilegio despachada por el escribano de cámara del rey Hernando de Vallejo (Burgos, 21 de noviembre de 1615). La fecha de la tasa es 12 de septiembre de 1616.

¹¹ «Por muchos títulos es de V. S. I. este poema, ya por haberme mandado que le escriba, haciendo posible, lo que si no me lo mandara no lo fuera» Valdivielso 1616, s. p.

¹² «Juzgo que será de grande gusto y provecho para excitar la devoción de la Virgen Santísima Nuestra Señora en los ánimos de los que lo leyeren» Valdivielso 1616, s.p.

¹³ Valdivielso 1618. El autor añade una breve *Advertencia al lector*, en la que confiesa que «fuerza de obediencia ha sido probar segunda vez la fortuna del crédito, advertido que

Compuesto por un total de 2.992 octavas reales distribuidas en 25 libros, el primero anuncia la exaltación del arzobispo Bernardo de Sandoval, si bien la mayor parte del poema está dedicado a glosar la historia de san Ildefonso y la Virgen, y habrá que esperar al final del Libro XXII para que aquel se incorpore a la trama como personaje principal; con todo, desde el principio se establece un claro paralelismo entre ambos prelados¹⁴. El poeta vallisoletano Fernando Allué (1948-1949, 214) define el voluminoso *Sagrario de Toledo* como un «macizo edificio de sillería poética, enteramente compuesto en octavas reales, metro solemne y rotundo por excelencia»; y en parecidos términos se expresa Joseph T. Snow al afirmar que nos encontramos ante «a ponderous work, overly bombastic in parts, puffed out with digressions and overblown discourse, all in an effort to glorify Toledo, Ildefonso, the special favor received at the hands of Mary, and the effigy she left to the city», antes de concluir que el repetitivo estilo en una cadencia de interminables octavas se haría tedioso para un auditorio contemporáneo, si bien reconoce la calidad de los diálogos entre María y san Ildefonso (Valdivielso 1983, XIV).

El poema ha sido ampliamente analizado desde el punto de vista literario, incluida su posterior influencia en la comedia calderoniana *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (Calderón de la Barca 1969, 571-601; Valbuena Briones 1980, 753-756; Marcello 2004). Menor atención ha merecido un asunto relevante en el ámbito de la cultura visual, como es la presencia de la literatura emblemática entre las numerosas fuentes a las que recurre Valdivielso, con citas en los *marginalia* del texto a los *Hieroglyphica* del escritor alejandrino Horapolo (s. V d. C.), obra de referencia a la que ya aludía Lope de Vega apenas un par de años antes¹⁵, y al *Emblematum liber* del jurista milanés Andrea Alciato (1492-1550)¹⁶. No resulta algo exclusivo de

Improbe Neptunum accusat, qui iterum naufragium facit (Neptuno acusa de forma errónea a quien se equivoca por segunda vez, tomada de las *Sententiae* I, 63 del escritor latino Publilio Siro); y más en siglo que nuestra España con tan conocida eminencia gloriosamente resplandece en todo género de letras, erudición, ingenios, y poemas».

¹⁴ «Canto de dos clarísimos Pastores / Las admirandas vidas, los desvelos... Canto del Tajo dos Pastores castos... Canto de un Ildefonso, y de un Bernardo... Uno y otro, ilustrísima persona... Devoto el uno y otro, de la Reina, / que es de Dios madre, y a su lado reina» Valdivielso 1616, 1v-2r. A esta circunstancia alude también el carmelita Fr. Francisco de Jesús en la aprobación de la obra.

¹⁵ En el preámbulo al certamen poético celebrado en Madrid en 1614 con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús, el *Fénix* describía a sus participantes en términos de valientes guerreros prestos para el combate, blandiendo como arma el ejemplo de reconocidos autores que en el caso de la categoría de jeroglíficos se concretaba en un quinteto de referencia: «para empresas, y Enigmas, / Al Iovio por sus preceptos, / Al Ruscelio, y al Camilo, / Orus Apolo, y Pierio». San José 1615, 14; Azanza López 2017, 153.

¹⁶ Aun con ciertas dudas acerca de su identidad, Horapolo fue un gramático del siglo V que enseñó en Alejandría y Constantinopla. Sus *Hieroglyphica*, cuyo manuscrito fue ha-

Sagrario de Toledo, pues la emblemática se hace presente en otras obras del capellán toledano, como ha rastreado José María Aguirre en el *Romancero espiritual*, si bien se trata de lugares comunes y los autores no coinciden con los mencionados en el poema¹⁷.

También es posible identificar multitud de lugares comunes en *Sagrario de Toledo* que pudieran tener origen emblemático; pero este trabajo se centra en las referencias explícitas, analizando su inserción en el argumento del poema con el propósito de contribuir al diálogo establecido entre poesía y emblemática en el Siglo de Oro.

EN LA ENCRUCIJADA: ENTRE EL MONASTERIO Y LA SILLA EPISCOPAL

El Libro III del poema recoge la muerte en el año 657 del arzobispo toledano Eugenio, la celebración de sus solemnes exequias y la elección como sucesor en la sede primada de su sobrino Ildefonso, abad del monasterio de San Cosme y San Damián de Agali, cercano a la ciudad del Tajo. Este se resiste a aceptar el cargo, pues se debate entre la soledad monástica («teme perder la amada paz que goza») y la necesidad de pastor de los fieles («Todos al cielo piden que ejercer le vean el Pastoral oficio»); tal es así que se siente «en alta mar dudosa nave, impelida de contrarios vientos» (Valdivielso 1616, 48v). A esta situación de zozobra interior se refiere una de las octavas (Valdivielso 1616, 48v), que encuentra su punto de apoyo en un emblema de Alciato:

Ya la dificultad le desanima
 Del báculo y la mitra, ya animoso
 El bien común de la ciudad estima,
 Obligación de pecho generoso:
 Dejar el rincón pobre le lastima,
 Seguro mas, si bien menos dichoso,
 Para volar las alas se previene,
 Y de los pies la peña le detiene. *Alciat emblemat*, 104

Ilado en la isla griega de Andros por el monje Christoforo Buondelmonti, quien lo llevó consigo a Florencia hacia 1422, son el único tratado antiguo completo sobre los jeroglíficos egipcios, si bien atienden no a un significado funcional en el sistema de escritura, sino a un desciframiento moral, teológico o natural de la realidad (López Poza 2008). Por su parte, el italiano Andrea Alciato estudió en Milán, Pavía y Bolonia, desplegando una importante actividad en el campo de la jurisprudencia. Considerado el iniciador del género emblemático, es autor del *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531), que conocerá más de 150 ediciones a lo largo de los siglos XVI y XVII.

¹⁷ Aguirre relaciona diversos pasajes del *Romancero espiritual* con Sebastián de Covarrubias Horozco (*Emblemas morales*), Benedictus van Haeften (*Regia Via Crucis*), Herman Hugo (*Pia Desideria*), Alonso de Ledesma (*Epigramas y hieroglíficos a la vida de Christo*) y Francis Quarles (*Emblemas*) Valdivielso 1984.

No carece de dificultad este primer ejemplo a la hora de concretar el emblema al que alude el poema, y ni siquiera la referencia numérica consigue despejar por completo la incógnita. Aun sin descartar otras posibilidades¹⁸, por el contexto en el que se inscribe parece tratarse de *Qua dii vocant eundum* ('Que hemos de ir por donde Dios nos llama'), mote que recoge una sentencia de Sócrates en su diálogo con Critón en prisión como testimonio de su decisión de no huir de la condena y seguir la senda de la virtud y la ley. La *pictura* muestra en una encrucijada al dios Mercurio, al que los antiguos colocaban en tal lugar para indicar el verdadero camino a los viajeros, quienes acostumbraban a poner una piedra en señal de agradecimiento al pie de la estatua (Fig. 1). La enseñanza que se extrae es que en la senda de la vida hay que seguir los designios de la divinidad, apoyada en un doble concepto filosófico-mitológico que ya plasmaron autores como Pitágoras, Cicerón, Apuleyo y Plutarco, a los que suma Alciato una fábula del poeta griego Babrio y un adagio de Erasmo. Mercurio señala el camino a los viandantes, pero guía también a las almas de los difuntos en el viaje de su nueva vida, de manera que no se puede ignorar el significado místico y escatológico del gesto del dios con su caduceo¹⁹.

La inserción del emblema en el poema toledano parece obedecer al hecho de que, al igual que Mercurio tenía alas en la cabeza y en los pies para expresar su rapidez de movimientos, también Ildefonso parecía presto por momentos a cumplir con su misión arzobispal; por el contrario, de la misma forma que el simulacro divino se encontraba fijo en la encrucijada y aprisionado por las piedras que depositaban los viajeros a sus pies, idéntica parálisis sentía para aceptar la responsabilidad que se cernía sobre él, considerándose indigno del cargo. Ante tal disyuntiva, y al igual que en el emblema es el dios quien muestra el camino correcto, serán finalmente la oración ante Cristo crucificado y el auxilio de María los que le moverán a aceptar la voluntad divina y ponerse al frente de la mitra de Toledo.

Aunque sin citarlo expresamente, Valdivielso (1616, 86r-86v) hace un uso mucho más evidente del emblema alciatino en un momento posterior del poe-

¹⁸ La comparación muestra también puntos de contacto con otros emblemas de Alciato como *In astrologos* ('Sobre los astrólogos', emblema 104 en la posterior edición de Padua, 1621) y *Qui alta contemplantur, cadere* ('Los que contemplan las cosas altas, caen', emblema 104 en algunas ediciones como las de París, 1584 y Leiden, 1591), si bien no acaban de encajar en el mensaje propuesto en la octava.

¹⁹ Alciato 1993, 37; Alciato 2015, 409-412. La referencia numérica puede aludir al hecho de que el emblema aparece en la página 104 de la traducción de los emblemas de Alciato de Bernardino Daza Pinciano (Lyon, 1549), por que lo quizás Valdivielso maneja esta edición (Alciato 2003). En posteriores ediciones lionesas (1550 y 1551) se encuentra en la página 14, pudiendo tratarse entonces de un error en la nota. No es en todo caso objetivo de este trabajo determinar la edición o ediciones de Alciato que pudo manejar Valdivielso en la composición de su poema.

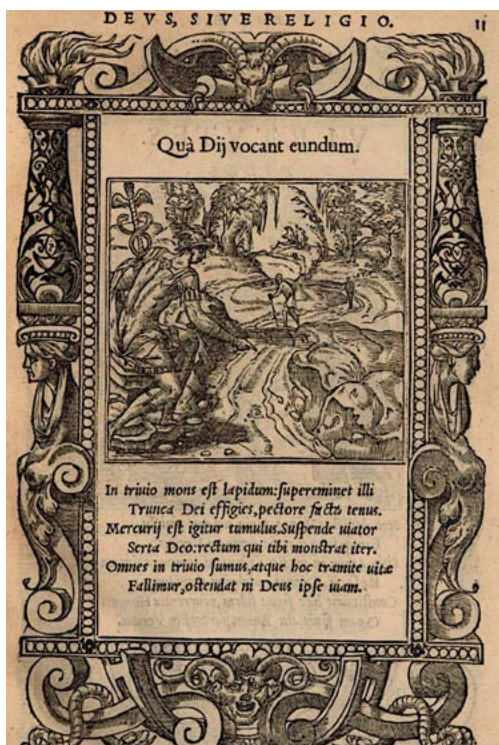


FIGURA 1. Alciato. *Emblemata* (ed. Lyon, 1548). *Qua dii vocant eundum*. Las ilustraciones reproducidas en este trabajo pertenecen al dominio público.

ma, a propósito de la labor de guía que ejerció san Ildefonso como pastor al frente de su diócesis toledana:

De Delfos el oráculo atrás deja,
 Porque Toledo en el mejor le tiene,
 Con que dichosamente a toda España
 Alumbra, enseña, guía y desengaña.
 Como Mercurio en el camino puesto,
 Que en las encrucijadas determina...
 Con gusto afable y con valor modesto
 Los desencaminados encamina.

A la anterior se suma una nueva referencia a esta misma idea, si bien de manera más velada, al aludir al hecho de que Ildefonso, «por verse lleno de alas velozmente», atendía a todo cuanto le correspondía (Valdivielso 1616, 83r). Distintas variantes por tanto de un mismo emblema para transmitir la imagen del prelado que acepta el camino marcado por Dios y se muestra presto a guiar a su pueblo.

COMBATIENDO LA HEREJÍA: EN DEFENSA DE LA VIRGINIDAD DE MARÍA

Una vez tomó posesión de la mitra toledana, san Ildefonso se condujo como buen pastor que «de todos es medicinal amparo» (Valdivielso 1616, 85v); pero «cuando más seguro y más devoto la quietud goza de su Arzobispado» (ibíd., 89r), un peligro se cierne sobre él en forma de herejía.

En el Libro VI del poema se libra la batalla contra la herejía que niega la virginidad de María, y que «de Elvidio con cruel contagio, a España intenta inficionar Pelagio» (Valdivielso 1616, 89v). Pese a que el obispo pidió la protección del Ángel Custodio de la Puerta de Bisagra para evitar que traspasase sus murallas, la herejía llegó a Toledo y a toda España, donde encontró terreno abonado en la discordia y adulación, en la gula e ingratitud, en los tibios, ociosos y avariciosos. Es en esta última categoría donde Valdivielso (1616, 99v) introduce una nueva referencia a Alciato:

Halló más adelante en otra gruta
 Atesorando ira a la avaricia...
 Con las orejas del avaro Midas
 Halló que ciega y macilenta yace,
 Que de oro las espaldas oprimidas
 El heno seco como bestia pace. *Alciatus emblem 2. de avaritia.*
 Vio a Eglon de Moab lleno de heridas,
 Que el oro falsas amistades hace. *Judith, 3*
 Y a Balaam que gime como un necio
 Por la sed torpe del injusto precio. *Num, 22*

La cita es al segundo de los seis emblemas que dedicó Alciato al pecado de la avaricia, de ahí la referencia «emblem 2 de avaritia»²⁰. Reza su lema *In avaros* ('Sobre los avarientos'), y muestra su grabado un asno (así se entiende la alusión a «las orejas del avaro Midas», uno de cuyos atributos son las orejas de burro alusivas a su ignorancia) que carga sobre su lomo sabrosos manjares de los que no se alimenta, haciéndolo en cambio de duros cardos y zarzas (Fig. 2) (Alciato 1993, 120-121). Se convierte por tanto en clara imagen del avariento que el emblemista toma de la *Anthologia graeca* del monje griego Maximus Planudes (siglos XIII-XIV) y que fue personificada en la antigüedad por personajes como Septicio, que siendo propietario de extensos campos se alimentaba de acelgas y nabos; Artemidoro, que pese a su riqueza no gastaba nada y por eso es comparado con el asno que lleva sobre sí abundante comida; y el propietario de viñedos de las islas Chio, que vendía a los demás el mejor vino y reservaba para sí el más amargo, relata Plutarco en sus *Pensamientos morales* (Alciato 2015, 289-291). No debe pasarse por alto la novedad que supone

²⁰ La organización temática de los emblemas es característica de algunas ediciones del *Emblematum liber*, como las dos de Lyon de 1551.

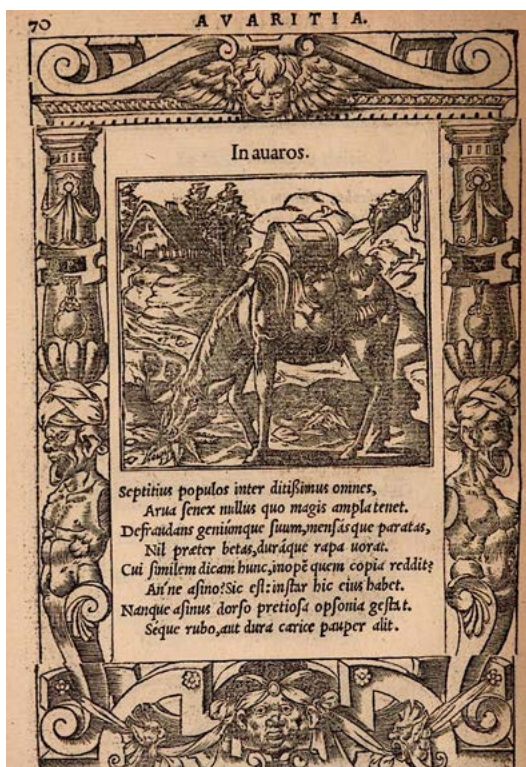


FIGURA 2. Alciato. *Emblemata* (ed. Lyon, 1548). *In auaros*.

la imagen alciatina de la avaricia con respecto a la tradición medieval, donde era personificada por una mujer vieja lacerada con una bolsa de monedas en una mano y un garfio o alfiler en la otra, acompañada de un zorro o lobo; como tal la representará Cesare Ripa en su *Iconologia* (1603, 29-33; 2007, 122-126), ajeno a la propuesta del milanés.

En el poema, avariciosos fueron también dos personajes veterotestamentarios: Eglon, rey de Moab que murió a causa de su avaricia (Jue 3,12-23), y el adivino pagano Balaam, quien movido por la codicia viajó a lomos de su burra para maldecir al pueblo de Israel (Nm 22), si bien la maldición acabó tornándose en profecía mesiánica por intervención de Yahvé. Es propio del avaricioso que, teniendo para comer y beber, se alimente de hierbas y rábanos; y lo mismo ocurrió con aquellos que, por avaricia, en vez de alimentarse de los sazonados frutos de María escogieron la seca paja de la herejía que negaba su virginal parto.

Avanzando hacia el Libro VIII, san Ildefonso sale al paso de la herejía con un auténtico arsenal de testimonios en defensa del parto virginal de María, que

quedarán recogidos en el tratado que escribió a este propósito²¹: «Te arguyo, de menor a mayor en mi argumento» (Valdivielso 1616, 138v), reflexiona en el poema; y así es exactamente, pues da principio con multitud de ejemplos de «concepciones virginales» del reino animal, para avanzar a continuación hacia los de naturaleza teológica. A los primeros se refieren estas dos octavas del poema (ibíd., 138r):

Del ave del Arabia no se escribe
Que engendrar puede, sin el ejercicio
De varonil potencia, y que concibe,
De sí misma de padre haciendo oficio,
Y que el buitre que largos años vive,
Concibe sin ajeno beneficio,
Su concepto de sí, y en sí engendrando,
De sí mismo su especie propagando?
La provechosa abeja, que edifica
Blancas celdas, esquivada e industriosa,
Sabemos que su especie multiplica,
No de ajena virtud menesterosa;
La perdiz a engendrar de sí se aplica,
Con el soplo del aura bulliciosa,
Sin lazo conyugal, como conciben
Las yeguas que Solino y Plinio escriben.

El fénix o ave del Arabia que, al engendrarse de sus propias cenizas, no necesita aparearse (Rufinus Aquileiensis, Plinio, Lactancio, Ovidio); las laboriosas abejas que producen cera y miel pero carecen de la facultad de procrear (Plinio, san Ambrosio); la perdiz que engendra con solo darle el viento de los machos (Solino); y las yeguas hispánicas preñadas por el viento (Plinio, san Agustín), son otros tantos ejemplos de concepción natural sin necesidad de apareamiento que aparecen recogidos en el poema.

Pero me detengo en el buitre que «concibe sin ajeno beneficio», para el que Valdivielso considera dos fuentes. La primera es el *Exaemeron* de san Ambrosio de Milán, en cuyo Libro V (cap. 20, nº 64 y 65) recurre al ejemplo del buitre hembra que concibe sin necesidad de unión conyugal con el macho, lo cual permite vivir hasta los cien años de edad a las aves que nacen de este modo²². La segunda son los *Hieroglyphica* (1991, 209-210) de Horapolo (*Orus*

²¹ Acerca del tratado de san Ildefonso sobre la virginidad de María, ver Ballesteros Mateos 1985.

²² Observaciones similares hacen otros autores que utilizan la historia del buitre que concibe mediante el soplo del viento como argumento para defender la virginidad de María pese a su maternidad; es el caso de Basilio Magno (*Exaemeron*), Estacio de Antioquía (*Spuria. Commentarius in Hexaemeron*), san Isidoro de Sevilla (*Origines o Etymologiae*) y Rabano Mauro (*De universo*).

Apollo in literis hierog.), por la tradición que recoge a propósito del ave en su significado de Madre, dado que no existen machos en su especie (Fig. 3); y por ello «su nacimiento se produce del modo siguiente: cuando el buitre desea concebir, poniendo su vulva hacia el viento Bóreas, es cubierto por él durante cinco días en los que no toma comida ni bebida, ansiando la procreación». Concluye así que el buitre es la única ave entre las fecundadas por el viento que consigue alumbrar seres vivos de sus huevos. El autor repite argumento en su jeroglífico «Cómo escriben Hefesto y Atenea», para lo cual los egipcios pintaban un escarabajo y un buitre como trasunto de lo masculino y femenino, pues el escarabajo no tiene hembra y su descendencia llega mediante la elaboración de una bola rodante, mientras que el buitre no tiene necesidad de macho para concebir (Horapolo 1991, 91-93).

La enseñanza de Horapolo pasará más tarde a otros repertorios (García Arranz 2010, 234-236), caso de los *Hieroglyphica* (1556, 131v) de Pierio Valeriano, para quien la imagen del ave que alza su cola y la orienta hacia el viento Aquilón es símbolo de la «Madre» o el «Genio de la Naturaleza» como

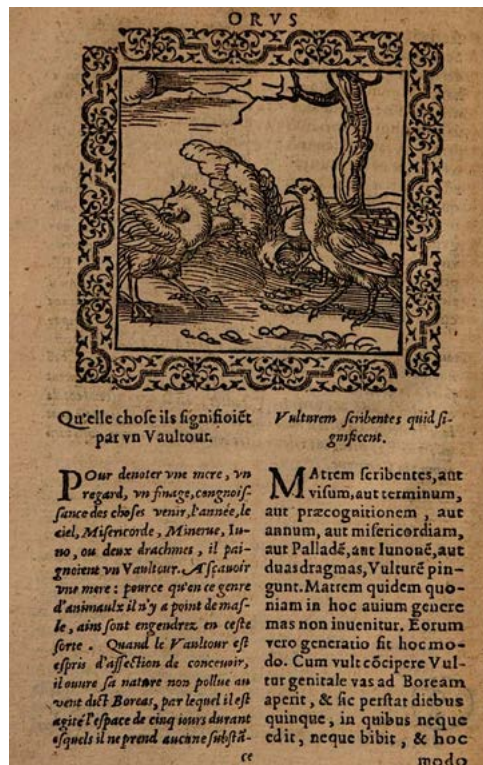


FIGURA 3. Horapolo. *Hieroglyphica de Sacris Aegyptiorum notis* (ed. París, 1574).
Vultorem scribentes quid significant.

ente femenino creador. Mayor interés, dado el tema que nos ocupa, presenta la *Vita Beatae Mariae* (1646, 7) de Jacques Callot, cuyo séptimo emblema lleva por mote *Caeli faecundor ab aura* ('Soy fecundada por el viento del cielo') y muestra un ave en la rama de un árbol que recibe el soplo del viento como símbolo de María, que fue madre sin perder su virginidad. También para el jesuita Jacobus Boschius (1701: class. I, tab. XXIII, emblema 548) el buitre fecundado por el viento austral es símbolo de virginidad mariana, en una divisa con el lema *Virgo concipiet* ('Una Virgen concebirá') que emplea igualmente el teatino Paolo Aresi en la empresa 125 del Libro V de sus *Imprese Sacre* (1630, 76-93) para significar, mediante este mismo asunto, la Anunciación a la Virgen. Por último, Filippo Picinelli en su *Mondo Symbolico* (1680, 160) se sirve de la anterior tradición para ofrecer similares interpretaciones para el motivo del buitre recibiendo el soplo del viento, tales como la encarnación del Verbo o la Anunciación.

Todavía incluirá Valdivielso (1616, 138v) una nueva octava que insiste en la idea anterior:

Nacen de las entrañas del buey tardo,
 Las labradoras de la miel sabrosa,
 Y del caballo el zángano bastardo,
 Símbolo natural de gente ociosa:
 Del jumentillo el tábano y moscardo,
 Y la langosta siempre pernicioso
 Del biforme animal, y la serpiente
 De las médulas de la humana gente.

Compendia Valdivielso toda una tradición sobre la procreación de determinados seres vivos —por lo general insectos— a partir de los cadáveres de otros, de la que se pueden encontrar menciones en numerosos textos grecolatinos. Son diversas las fuentes que cita en las notas al margen como inspiración para componer la octava: Aristóteles en su *Historia de los animales* (1990, 287) significa que del buey nacen las abejas; Plutarco en sus *Vidas paralelas* (1830, 338) concluye así la del rey lacedemonio Cleomenes: «de los bueyes podridos nacen las abejas; de los caballos las avispas, y de los asnos en igual forma los escarabajos; y que los cuerpos humanos, cuando el podre de la medula se espesa y toma consistencia, produce serpientes»; y Plinio en su *Historia natural* (1624, 851) recuerda: «Virgilio dice que nacen de los cuerpos de novillos muertos, como las avispas y moscardas, de cuerpos de caballos, y los escarabajos de cuerpos de asnos, mudando naturaleza unos animales en otros».

A las anteriores se suma Horapolo (1991, 302-303), en este caso con la mención al jeroglífico «Cómo indican avispas los egipcios», que dice: «Si quieren expresar avispas pintan un cadáver de caballo, pues de este una vez muerto surgen muchas avispas» (Fig. 4). Siguiendo su huella, también Valeriano (1556, 190r) se detiene en el nacimiento de las avispas a partir del caballo



FIGURA 4. Horapolo. *Hieroglyphica de Sacris Aegyptiorum notis* (ed. París, 1574).
Quomodo vespas significant.

muerto, acompañando su comentario de un grabado en el que aparecen los insectos revoloteando alrededor del cráneo de un caballo para hacer hincapié en su ardor guerrero determinado por su nacimiento y su aguijón.

«Pues estas cosas sin su detrimento / concebir pueden siendo naturales, / mucho mejor podrán las celestiales» (Valdivielso 1616, 138v), concluye a este respecto el poema, antes de dar paso a la tradición de la Iglesia en defensa de la virginidad de María como manifestación del poder divino. Forman parte de la misma las Escrituras, padres de la Iglesia, sínodos y concilios, y antifonas, himnos y oraciones, expresión de la devoción popular hacia la Virgen (Valdivielso 1616, 143v). Incluso para dotar de mayor consistencia a su argumento, el poeta se traslada a su época para mostrar que hasta quienes niegan otras verdades defienden el parto virginal de María, citando a los teólogos protestantes Heinrich Bullinger, Martín Bucero y el «fierísimo Lutero, que Virgen la llamó después del parto»²³. La culminación de esta creencia dentro de los in-

²³ «Pónese aquí aunque fueron después de S. Iñefonso, para los incrédulos, si en estos tiempos hay alguno» Valdivielso 1616, 145r.

fieles la personifica Mahoma²⁴, quien da a entender en el *Corán* que «la cándida paloma / engendró de su vientre generoso / a Jesús, sin violar el casto sello, / porque lo quiso Dios que pudo hazello» (Valdivielso 1616, 145r).

Separarse de la anterior tradición en defensa de la virginidad de María es «caer en el abismo»; y por tal motivo, aunque los herejes perseveren, su empeño será inútil, pues no podrán mancillar la pureza de Nuestra Señora. En este punto el poeta se sirve de una nueva imagen emblemática (Valdivielso 1616, 145r):

Qué diré más contra los desmentidos
Perros rabiosos que a la Luna llena
Intentan mancillar con sus ladridos,
Sin ofensión de su beldad serena? *Alciat. emblemate lunarem noctu.*
Pues que como a los Traces atrevidos,
Sus mismas armas son su justa pena,
Que las flechas al cielo despedidas.
A clavarse descienden en sus vidas. *Pompon de situ orbis de Tracibus.*

La octava se compone a partir de dos fuentes. Una de ellas corresponde al escritor latino Pomponio Mela, autor de *De Chorographia* (Guzmán Arias 2011), conocida también como *De situ orbis*, que así la cita Valdivielso. Siguiendo de cerca las noticias que proporciona Heródoto a propósito de la tribu tracia de los Getas, significa que por su ferocidad se creen inmortales, de manera que cada vez que trueno o relampaguea disparan flechas al aire, enfurecidos con el cielo, al tiempo que amenazan a su dios (Mela 1806, 67).

A la anterior se suma la cita al emblema de Alciato *Inanis impetus* ('Vano empeño'), identificado por las dos primeras palabras del epigrama latino²⁵. En medio de un paisaje nocturno, un perro ladra a la luna en la que contempla su imagen reflejada como en un espejo, pensando que se trata de otro perro, mientras el astro sigue su curso indiferente a los esfuerzos del animal (Fig. 5). Retrata con ello Alciato –incluso con una aplicación en clave personal– a los maledicentes y murmuradores que ladran contra aquellos a los que calumnian, pero sus acciones serán en vano. Lo mismo ocurrirá con quienes, como perros ladradores, insistan en su obcecación de negar la virginidad de María: no solo no alcanzarán a mancillar su pureza, sino que además su daño se volverá contra ellos, cayéndoles las flechas de la condenación.

El propio Valdivielso introduce una reflexión similar acerca del vano esfuerzo de quienes niegan la virginidad de María en su *Auto de la Descensión*

²⁴ Pese al secular enfrentamiento entre cristianos y musulmanes, estos últimos no ocultan su gran respeto por Maryam, madre de Issa (Jesús), a la que en ocasiones invocan con devoción. El propio Mahoma defiende a María de la calumnia contra su virginidad y la presenta como un signo para el universo de la omnipotencia de Dios (Fiores 2002, 36).

²⁵ *Lunarem noctu, ut speculum, canis inspicit orbem* 'Miró de noche un perro el orbe de la luna como un espejo' (Alciato 1993, 207).



FIGURA 5. Alciato. *Emblemata* (ed. Lyon, 1566). *Inanis impetus*.

de Nuestra Señora representado ante la familia real el 30 de octubre de 1616, cuando Pelagio, en diálogo con sus discípulos herejes Florindo y Braulio, afirma: «Contra la que ese sublima / escribiré con desvelo, / aunque es escupir al cielo / para que me caiga encima» (Valdivielso 1981, 360 y 1983, 17). Alude en este caso a la expresión «Escupir al cielo», recogida en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias²⁶.

UNA LETRA PERFECTA PARA UNA FESTIVA ESPERA

Los padres del Décimo Concilio de Toledo (656), con san Ildefonso como principal promotor²⁷, instituyeron la fiesta de la Anunciación a María, que muy

²⁶ «Escupir al cielo, es querer oponerse a quien sin ninguna proporción puede más, que cuanto pretendiere hacer o decir ha de llover sobre él, como el que escupe al cielo, que todo se le vuelve a la cara» Covarrubias 2006, 822.

²⁷ Aunque la firma de san Ildefonso no aparece en las actas del X Concilio de Toledo celebrado el 656, un año antes de ser nombrado Metropolitano de Toledo, se le atribuye una eficaz intervención en la renovación litúrgica conciliar y en el decreto que instituyó entre los visigodos la fiesta de la Anunciación de María (Ballesteros Mateos 1985, 33).

pronto pasó a llamarse de la Expectación del Parto de la Santísima Virgen, ocho días antes de la Natividad de Cristo; y se le dio también el nombre de Fiesta de la O, porque las antífonas mayores que se cantaban en su octava daban comienzo con tal exclamación de gozo y esperanza. Así lo recoge una de las octavas del poema (Valdivielso 1616, 255r):

Al de la expectación otro renombre,
Le pareció añadir, en quien campea
De Dios el ansia, y el deseo del hombre,
De que mortal por los mortales sea,
Quiere que de la O fiesta se nombre,
De alma enamorada que desea
Ansiosamente significativa
Letra, y de la verdad figurativa.

Más adelante insiste en la misma idea: «Y como fiesta de la O, intitula / la expectación del parto, en ella empieza / el ansia a declarar que le estimula / de ver parida la sin par pureza» (Valdivielso 1616, 261v).

A partir de esta identificación de la fiesta de la Expectación con la de la Virgen de la O, Valdivielso dedicará en su poema más de 19 octavas a explicar la perfección de la letra O, pasaje rimado por la anáfora «O si la O...». Se trata, como significa Elena Marcello (2004, 85), de una auténtica «letanía de anáforas», recurso frecuente en diversos episodios de *Sagrario de Toledo* y que en esta ocasión insiste en señalar las virtudes de la letra O, compendio de todas las demás: «O si la letra O, cuya figura, / latitud tiene, donde encerrar puede / la perfección de todas, y hermosura, / pues no excedida a todas, las excede» (Valdivielso 1616, 263r); «O si la O, la letra más perfecta / de todas por su esférica figura...» (ibíd.: 264v).

Detengámonos en una de las octavas (ibíd., 264r) que incorpora una nueva referencia emblemática:

O si la letra O, en que el ave casta
Llamada motacilla, poderosa,
Para curar de la pasión incasta
Los incentivos, vive generosa:
Contra el que torpes corazones gasta,
Sin detrimentos de la jaula hermosa,
En el nido de pajas le pusiese,
Con que de incastos castos nos hiciese. *Alciat. Inviolabilis telo Cupidinis
niverilla*

La cita es al emblema de Alciato *Inviolabilis telo Cupidinis* ('Invulnerables al dardo de Cupido'), cuya *pictura* muestra un ave que el epigrama identifica con la motacilla, con sus alas desplegadas y la cola extendida formando una cruz, introducida dentro de dos circunferencias que se cruzan perpendicularmente por

sus diámetros²⁸; se reconstruye de esta manera lo que debió de ser un viejo amuleto o talismán griego para combatir los hechizos de amor de las mujeres (Fig. 6). Para usarlo se colocaba al ave en una rueda y se le hacía rotar en dirección a la persona amada mientras se recitaba una fórmula mágica. El origen de esta composición se encuentra en un pasaje de la *Pítica IV* del poeta griego Píndaro, que el emblemista milanés interpreta libremente, pues en realidad no es la motacilla, sino el torcecuello, el pajarillo que posee las supuestas propiedades mágicas; y, además, en el texto original, el sortilegio revelado por Afrodita a Jasón era para enamorar a Medea aunque contrarrestando sus posibles hechizos de maga, mientras que Alciato invierte el significado original para adaptarlo a la finalidad de su emblema como antídoto que libera al hombre de la amenaza del amor (Alciato 1993, 113-114 y 2015, 199-202; García Arranz 2010, 710-711).

Los repertorios emblemáticos inspirados en Alciato mantienen la misma imagen y significado que transforma a la motacilla en ave-amuleto contra los hechizos del amor, como puede comprobarse en un emblema del francés Jean Baudoin (1639, 227-233); sin embargo, Pierio Valeriano (1556, 184r) interpreta correctamente las fuentes originales de Píndaro y Teócrito para convertir al torcecuello en jeroglífico del encantamiento y de la fuerza incontenible del amor.

En el poema, Valdivielso se fija en la O que forma la rueda en la que se inscribe el torcecuello para insertar el emblema alciatino en su discurso exaltador de la Virgen de la O. En este caso, el Niño que nacerá en Belén y será colocado en el «nido de pajas» del pesebre, viene a convertir en castos los torpes corazones que se dejan arrastrar por las pasiones, manifestándose así como «amuleto». No estará de más recordar que la Virgen de la O hará acto de presencia en los festejos toledanos con motivo de la inauguración de la capilla del Sagrario, por cuanto el primer cuerpo del Ayuntamiento fue decorado con nueve figuras de bulto que representaban otras tantas fiestas de Nuestra Señora, entre las que se encontraba la Expectación, descrita así por Herrera (1617, 80v): «Una Imagen de Nuestra Señora, dentro de una bellísima O, de plata». Y también el *Auto de la Descensión de Nuestra Señora* recogía alusiones a la fiesta de la O, primero anunciada por san Ildefonso y protagonista más tarde del diálogo entre Moscón y el sacristán: «Es fiesta de la O por la entereza / de esta letra, a la eterna perecida, / en que la Virgen nos parió la vida» (Valdivielso 1981, 374 y 378 y 1983, 36 y 42).

AMORES DESHONESTOS A ORILLAS DEL TAJO

En el Libro X de *Sagrario de Toledo*, José de Valdivielso incluye (citando sus fuentes históricas, como la *Chronica de España* de Diego de Valera, la *Sum-*

²⁸ En las primeras ediciones del *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531 y 1534), el grabado representaba al ave extendida sobre unas piedras a la orilla del mar, encontrándose ausente la estructura circular que la rodea y que hará acto de presencia en el *Emblematum libellus* (París, 1534).



FIGURA 6. Alciato. *Emblemata* (ed. Lyon, 1548). *Inviolabiles telo Cupidinis*.

ma de varones ilustres de Juan Sedeño, *La verdadera historia del rey don Rodrigo* traducida por Miguel de Luna, y la *Coronica general de España*, de Ambrosio de Morales) la derrota del rey visigodo don Rodrigo como una profecía de las fuerzas malignas. Se recuerdan en el relato del acontecimiento su amor por Florinda La Cava, la intervención del conde don Julián, la batalla de Guadalete (711) que supuso el fin del reino visigodo y el principio de la ocupación musulmana de la península ibérica, y la huida del rey tras la derrota (Valdivielso 1616, 171v-180r). En definitiva, por el vil comportamiento de don Rodrigo, las grandiosas conquistas de los godos «trocáronse en breves días en licenciosa vida y perjudiciales deleites» (Rojas 1663, 536; Martínez Gil 2008, 334).

Como preámbulo a todo ello el autor introduce, con la anáfora «De qué sirve decirte...?» repetida en doce octavas, una reflexión en torno al poder del Amor, primero en el plano mitológico, donde es descrito como Cupido niño con los ojos vendados y capaz de vencer con su arco y flechas a Júpiter y Neptuno, a Marte y Hércules; y, a continuación, repasando diversos episodios veterotestamentarios del amor deshonesto, como David y Betsabé (2 Sm 11), Ammón, hijo de David, y su hermana Tamar (2 Sm 13), la casta Susana y los dos ancianos condenados a muerte (Dn 13) y Sansón y Dalila (Jue 16).

Pues bien, ese amor poderoso capaz de vencer a dioses mitológicos y de doblegar la voluntad de reyes de Israel, ese amor que ha avisado ya de su poder destructor («¿De que sirve decirte, las historias / que están de mis hazañas torpes llenas?» Valdivielso 1616, 168v), es el que amenaza ahora a Toledo y a toda España: «Para no dejar piedra sobre piedra, de este Toledo, en cuya ruina vengo» (ibíd., 171r); «Si a España quieres anegar en llanto, / y en llanto y sangre el monte de Toledo, / Allá me envía, mi designio apoya, / verás a España como viste a Troya» (ibíd., 168v). El amor lascivo se cierne sobre Toledo con sus «deleites y deseos» capaces de dejar «ciego al Salomón segundo» y provocar así «con opresión de la potencia Mora... la fatal destrucción que pronostico» (ibíd., 170v-171v). Es en este contexto en el que se inscribe la siguiente octava:

Si tanto puedo, como de mi fio,
y con despojos de lasciva cabra,
Este pez saco del cristal del río,
Corona de oro y de laurel me labra,
Si ver mereces hecho esclavo mío
Al sembrador de la vital palabra,
Tuyo es Toledo, la herejía blasfema,
Ildefonso vencido, nada tema. *Alciat. Emblemate in amoteres meretricum.*

La referencia es al emblema 75 de Alciato, *In amatores meretricum* ('Sobre los que aman a las ramerás'), cuyo grabado muestra un pescador que cubre su cuerpo y cabeza con una piel de cabra con cuernos para engañar al sargo que cae en sus redes (Fig. 7). La inspiración se encuentra en la historia que narran el poeta griego Opiano de Anazarbo en su *Halieutica* y Claudio Eliano en su *Historia de los animales*, sobre la atracción que siente el sargo por el olor de la cabra, de manera que nada más percibirlo se abalanza fuera de la superficie marina, casi en un intento de tocarle; eso lo aprovechaban los pescadores, que se disfrazaban de cabras y el pez caía en sus redes. «Sargo infeliz, que por una mala pasión, debido al engaño de los pescadores conduce del amor a la muerte», significa Opiano, lo que inspira la amarga conclusión del emblema alciatino, que introduce una advertencia sobre la lujuria, de manera que la cabra es metáfora de la ramera y el sargo del amante que cae en la trampa del amor obscuro (Alciato 1993, 110-112 y 2015, 179-181). La cabra como jeroglífico de la meretriz es citada también por Pierio Valeriano (1556, 72v-73r), quien a las anteriores fuentes añade la del poeta cómico griego Macón.

Es en este contexto de amor lujurioso en el que Valdivielso incluye el emblema de Alciato, antes de anunciar que «entre los trémulos cristales / del padre Tajo, el Rey Rodrigo vea / juntos todos sus bienes y sus males» (171v), convirtiéndose en un nuevo David cegado de deseo al contemplar desde el balcón a Florinda, origen del fatal desenlace de la historia.



FIGURA 7. Alciato. *Emblemata* (ed. Lyon, 1548). *In amatores meretricum.*

CONCLUSIÓN

En su aprobación firmada en el madrileño convento del Carmen el 20 de octubre de 1615, Fr. Francisco de Jesús definía *Sagrario de Toledo* como un poema de veinticinco libros en verso heroico escrito por José de Valdivielso «con no menos propiedad que elegancia, con todo lo precioso del cielo y de la tierra»; en él encontraba «tanto caudal de doctrina, de historia y de la demás erudición, que me parece de importancia para grandes fines, que esta obra salga a la luz» (Valdivielso 1616, s. p.).

Propiedad y elegancia, doctrina, historia y erudición eran, a juicio del carmelita, los rasgos que caracterizaban el poema; y, sin duda, a su naturaleza erudita contribuyó el empleo que hizo Valdivielso de los libros de emblemas. Mediante la cita explícita que convierte en certeza la hipótesis del lugar común, hacen acto de presencia en la interminable secuencia de octavas dos de los principales representantes del género emblemático: Horapolo, autor de los *Hieroglyphica*, único tratado antiguo completo conservado sobre los jeroglíficos egipcios; y Alciato, considerado el iniciador del género emblemático con su *Emblematum liber* publicado en la década de 1530 y que tuvo gran fortuna

editorial. Ambas obras formaron parte de la biblioteca del capellán-poeta toledano, quien extrajo de ellas un conjunto de ideas que posteriormente insertó en su discurso poético. La emblemática se integra así en la poética sacra para enriquecimiento mutuo, convirtiéndose en inmejorable ejemplo de la confluencia de géneros en el marco del saber cultural del Siglo de Oro español.

FUENTES

- Alciato. 1993. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Madrid: Akal.
- Alciato, Andrea. 2003. *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas, Lion, 1549*. Ed. Rafael Zafra. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta y Universitat de les Illes Balears.
- Alciato, Andrea. 2015. *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*. introduzione, traduzione e commento Mino Gabriele. Milano: Adelphi Edizioni.
- Aresi, Paolo. 1630. *Delle Sacre Imprese*. Libro Quinto. Tortona: Pietro Giovanni Calenzano et Eliseo Viola Compagni.
- Aristóteles. 1990. *Historia de los animales*. Ed. José Vara Donado. Madrid: Akal.
- Baudoin, Jean. 1639. *Recueil d'emblemes divers*. Seconde partie. Paris: Jacques Villery.
- Boschius, Jacobus. 1701. *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem*. Augustae Vindelicorum & Dilingae: Joannem Casparum Bencard.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1969. *Obras completas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. T. I. Madrid: Aguilar.
- Callot, Jacques. 1646. *Vita Beatae Mariae Virginis Matris Dei emblematis delineata*. Paris: François Langlois.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Universidad de Navarra – Iberoamericana/Vervuert.
- Herrera, Pedro de. 1617. *Descripcion de la Capilla de N^a S^a del Sagrario, que erigio en la S^a Iglesia de Toledo el Ill^{mo} S^{or} Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas*. Madrid: Luis Sánchez.
- Horapolo. 1991. *Hieroglyphica*. Ed. Jesús María González de Zárate. Madrid: Akal.
- Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de El villano en su rincón, I* (1961). Joaquín de Entrambasaguas (ed.). Barcelona: Teide.
- Picinelli, Filippo. 1680. *Mondo Simbolico formato d'impresce scelte, spiegate, et illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane*. Milano: Francesco Vigone.
- Plinio Segundo, Cayo. 1624. *Historia natural*. Trad. Gerónimo de Huerta. Madrid: Luis Sánchez.
- Plutarco. 1830. *Las Vidas paralelas*, IV. Trad. Antonio Ranz Romanillos. Madrid: Imprenta Real.
- Ripa, Cesare. 1603. *Iconologia*. Roma: Lepido Faerii.
- Ripa, Cesare. 2007. *Iconología*. Trad. Juan Barja, Yago Barja, Rosa M. Mariño Sánchez-Elvira, Fernando García Romero; pról. Adita Allo Manero. Madrid: Akal.
- Rojas, Pedro de. 1663. *Historia de la Imperial, Nobilissima, Incllyta, y Esclarecida ciudad de Toledo*. Parte Segunda. Madrid: Diego Diaz de la Carrera.
- San José, Diego de. 1615. *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. B. M. Teresa de Jesus [...] Relacion de las fiestas [...] en estos dos conventos nuestros de Madrid, San Hermenegildo, y Santa Ana*. Madrid: Viuda de Martin.
- Valdivielso, José de. 1616. *Sagrario de Toledo. Poema heroico*. Madrid: Luis Sánchez.
- Valdivielso, José de. 1618. *Sagrario de Toledo. Poema heroico*. Barcelona: Esteban Liberôs.

- Valdivielso, José de. 1981. *Teatro completo*. Ed. Ricardo Arias y Robert V. Piluso. Vol. II. Madrid: Ediciones y Distribuciones Isla.
- Valdivielso, José de. 1983. *Auto famoso de la Descensión de Nuestra Señora en la Santa yglesia de Toledo, quando trujo la casulla al gloriossísimo San Ildefonso su santo arcobispo y patrón nuestro*. Ed. Joseph T. Snow. Exeter: University of Exeter.
- Valdivielso, José de. 1984. *Romancero espiritual*. J. M. Aguirre (ed.) Madrid: Espasa-Calpe.
- Valeriano, Pierio. 1556. *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basileae: Imp. Maiest.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguirre, José María. 1965. *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*. Toledo: Diputación Provincial.
- Allué y Morer, Fernando. 1948-1949. «Toledo en la poesía castellana». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo XXVI-XXVII*, 62-63: 181-217.
- Allué y Morer, Fernando. 1960. «Centenario de un poeta: el maestro José de Valdivielso». *Poesía española* 90: 22-29.
- Arias, Ricardo. 1998. «Conceptos básicos en *El Fénix de Amor* de José de Valdivielso». *Revista de Literatura LX*, 120: 369-382.
- Azanza López, José Javier. 2017. «Para empresas y enigmas, al Iovio, Ruscelio y Camilo... Referentes emblemáticos en las fiestas de beatificación teresiana (1614)». En *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Blanca Ballester Morell, 153-164. Barcelona: José J. de Olañeta y Sociedad Española de Emblemática.
- Azanza López, José Javier. 2019. «Hércules en Toledo, 1616: pirotecnia festiva para un héroe polisémico». En *Et nunc et semper festa*, ed. Carmen Pinillos y José Javier Azanza, 51-72. Pamplona: EUNSA.
- Ballesteros Mateos, Juana. 1985. *El Tratado De virginitate Sanctae Mariae de San Ildefonso de Toledo*. Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso.
- Clavero de Carondelet, Cloe. 2015. «Dedicatorias a un Buen Príncipe y Excelente Pastor: Una aproximación al mecenazgo eclesiástico en la España de los Austrias». En *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, ed. Félix Labrador Arroyo, 743-762. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos y Ediciones Cinca.
- Clavero de Carondelet, Cloe. 2016. *Art, Piety and conflict in early modern Spain: the religious and artistic patronage of Cardinal Bernardo de Sandoval between Toledo and Rome (1599-1618)*. Florence: European University Institute.
- Fiores, Stefano de. 2002. *María Madre de Jesús. Síntesis histórico-salvífica*. Salamanca: Secretariado Trinitario.
- García Arranz, José Julio. 2010. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE – Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- García Page Sánchez, Mario. 1988. «Justa poética en Toledo, 1616». En *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*. Vol. 8, 123-131. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Gómez Canseco, Luis. 2017. *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso*. Huelva: Universidad de Huelva.

- Guzmán Arias, Carmen. 2011. «Pomponio Mela, *De Chorographia*». En *Autores hispanos de la literatura latina clásica*, ed. Cándida Ferrero Hernández, 89-104. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- López Poza, Sagrario. 2008. «Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de *Hieroglyphica* y figuraciones alegóricas». *Edad de Oro XXVII*: 167-200.
- Madroñal, Abraham. 2002. «La primera edición de la *Vida de San José* del maestro Valdivielso». *Revista de Filología Española LXXXII*, 3/4: 273-294.
- Madroñal, Abraham. 2019. «Un poema inédito de las fiestas del Sagrario en Toledo de 1616 y su relación con Lope de Vega». En *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, coord. Luis Alburquerque-García, José-Luis García Barrientos, Antonio Garrido Domínguez, Ana Suárez Miramón, 283-300. Madrid: CSIC.
- Marañón, Gregorio. 1971. *El Greco y Toledo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marcello, Elena. 2004. «De Valdivielso a Calderón: *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*». *Criticón* 91: 79-91.
- Marcello, Elena. 2010. «Valdivielso, José de». En *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, dir. Pablo Jauralde Pou, coord. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique. Vol. II, 556-576. Madrid: Castalia.
- Martínez Gil, Fernando. 2008. «De *civitas regia* a *civitas Dei*. El imaginario histórico de Toledo en los siglos XVI y XVII». En *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*, coord. J. Carlos Vizueté Mendoza y Julio Martín Sánchez, 319-367. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mayo, Arantza. 2007. *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- Mela, Pomponio. 1806. *De Situ Orbi. Libri Tres*. Volumen III, Pars II. Lipsiae: Siegfried Lebrecht Crusii.
- Oberlander, Barbara. 1969. *The autos sacramentales of José de Valdivielso: their dramatic theory*. Louisiana: Louisiana State University.
- Rouanet, Léo. 1899. «Un auto inédit de Valdivielso». En *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, ed. Juan Valera, vol. I, 57-62. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Simón Díaz, José. 1961a. «Textos dispersos de clásicos españoles. XI Valdivielso». *Revista de Literatura XIX*, 37-38: 125-168.
- Simón Díaz, José. 1961b. «Textos dispersos de clásicos españoles. XI Valdivielso». *Revista de Literatura XX*, 39-40: 407-436.
- Valbuena Briones, Ángel. 1980. «La primera comedia de Calderón». *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 753-756. Toronto: University of Toronto.
- Valbuena Prat, Ángel. 1968. *Historia de la Literatura Española*. T. II. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vincent-Cassy, Cécile. 2016. «Festejar a una imagen mariana y su envoltorio. Las fiestas religiosas y cortesanías de la Capilla del Sagrario de Toledo en 1616, del evento a los textos». En *Visiones de un Imperio en fiesta*, dir. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, 145-162. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- Wardropper, Bruce W. 1951. «Honor in the Sacramental Plays of Valdivielso and Lope de Vega». *Modern Language Notes LXVI*: 81-88.
- Wilhelmsen, Elizabeth. 2005. «La imagen de Toledo en el *Romancero Espiritual* de José de Valdivielso». *Anales Toledanos XLI*: 233-253.

Fecha de recepción: 12 de diciembre de 2017.

Fecha de aceptación: 15 de marzo de 2018.