

LA IMAGEN DE TOLEDO EN EL ROMANCERO ESPIRITUAL DE JOSÉ DE VALDIVIELSO

Elizabeth Wilhelmsen

Universidad de Nebraska en Lincoln (U.S.A.)

Aunque prácticamente olvidado en nuestros días, en los suyos fue el maestro José de Valdivielso [1560-1638] personalidad destacada no sólo en Toledo sino incluso en la nación. Nacido en la «ciudad imperial» cerca del año 1560, murió en la misma en 1638¹. Se desconoce la mayoría de los datos acerca de su infancia y mocedad, pero consta que para 1603 era capellán del rito mozárabe de la Catedral Primada, cargo que mantuvo hasta su defunción². Inmensamente respetado como sacerdote y como intelectual, fue miembro, en Toledo, de la Academia de don Pedro López de Ayala, y tuvo trato con la mayoría de las personalidades artísticas de la ciudad del momento, incluyendo el Greco, el historiador Francisco de Pisa, y los poetas Baltasar Elisio de Medinilla y Martín Chacón³. Gregorio Marañón ha sugerido que Valdivielso pudiera ser uno de los retratados en el célebre lienzo, «El entierro del Conde Orgaz», del Greco⁴. Del prestigio de que gozó a nivel nacional da indicio la larga lista de egregios escritores que le dedicaron elogios en sus obras, entre los que figuran Juan

¹ Vid. J. M. AGUIRRE, «Notas para una biografía de José de Valdivielso», en su edición del *Romancero espiritual* (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), pp. xi-xvii, en particular, pp. xi y xvii; y por el mismo, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional* (Toledo: Diputación Provincial, 1965), pp. 11 y 29.

La autora de estas páginas se complace en expresar su sincero agradecimiento a la Universidad de Nebraska en Lincoln (U.S.A.) por la beca «Maude Hammond Fling» concedida en 1993 para realizar investigación sobre la poesía de José de Valdivielso.

² AGUIRRE, «Notas para una biografía de José de Valdivielso», p. xiii; y, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, p. 13.

³ Gregorio MARAÑÓN, *El Greco y Toledo*, en *Obras completas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1971), t. VII, p. 455.

⁴ *Ibid.*, p. 455. El Greco y Valdivielso fueron miembros durante los mismos años de la susodicha Academia de don Pedro López de Ayala, Conde de Fuensalida. Cf. MARAÑÓN, «Las academias toledanas en tiempo de El Greco», *Papeles de Son Armadans* 1(1956)12-26, en particular, pp. 18-20.

Pérez de Montalbán⁵, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo⁶, Baltasar Gracián⁷, Miguel de Cervantes⁸ y Lope de Vega⁹.

La amistad que mantuvo con el último poeta mencionado fue tanto duradera como estrecha. Algunos episodios de este trato nos revelan, no sólo el grado de familiaridad que tuvo con el máximo de los líricos españoles, sino también algunos rasgos de la personalidad de Valdivielso mismo. No vaciló éste en administrar el bautismo a Marcela, hija adulterina de Lope, habida con Micaela de Luján¹⁰. Pero por otra parte, tampoco dudó, según franca admisión del propio «fénix de los ingenios», en reprocharlo severamente por las irregularidades de su vida personal¹¹. Y a

⁵ «O candido entre todos, Valdivieso, / si tus versos de mi fueran cantados, / fuera el aplauso de la envidia exceso, / y mis deseos de tu amor premiados». *Orfeo en lengua castellana* (Madrid, 1638), edición de Pablo Cabañas (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948), canto 4, p. 102.

⁶ «Fue de todos muy bien recibido, y conformes con Apolo le dieron la primacia en esta parte al Maestro Ioseph de Valdivielso, y afirmaron que avia descubierto para este camino las mas ingeniosas, y seguras sendas, que otros muchos avian procurado seguir, aunque no con tanta felicidad». *Vid.*, más adelante en la misma obra, el «Sexto plato de las musas», dedicado en su totalidad a nuestro poeta. *Coronas del Parnaso, y platos de las Musas* (Madrid: Imprenta del Reino, 1635), fols. 35r y 152r. BN U 2919.

⁷ «... el grave y pío Josef de Valdivielso, a quien sola la *Josefina* bastara, sin otras muchas obras, a darle eternidad en el coro de los claros y esclarecidos ingenios...» *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, estudio preliminar, edición, bibliografía y notas Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1967), p. 498.

⁸ «Fueron los que llegaron los famosos, / los dos maestros Calvo y Valdivielso». *Viaje del Parnaso*, cap. 4, *Obras completas*, recopilación, estudio, Prólogo y notas Angel Valbuena Prat (Madrid: Aguilar, 1962), p. 85. Cabe destacar que el maestro Valdivielso es autor de la simpática y benevolente «aprobación» de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes [1615].

⁹ «Que ya à la voz de la verbosa Fama, / que al sagrado laurel ingenios llama; / círculos de cristal el Tajo encrespa, / en rizos de oro de la arena crespa, / y a ver los que convoca / trepar intenta la sublime roca... / Luego, y tan justamente, / laureada la frente / de la angelica suave / flor tan devida a quien imita al Ave, / cantando con dulcissima armonia / al Alva santa, que nos truxo el día, / con mil votos de exceso / se opuso Valdiviesso, / por quien agora el Arpa Betlehemita / los típles celestiales resucita, / y el divino Ioseph de nuevo alcança / la gloria accidental de su alabança». *Laurel de Apolo, con otras rimas* (Madrid: Juan González, 1630), fol. 7r/v. BN U 1462.

En la *Ierusalén conquistada*, el sin par poeta, quizás impulsado por la reminiscencia de una escena biográfica presenciada personalmente, exhorta a que a orillas del Tajo, entre sombríos saucos, «ceñido de laurel y oliva / sacras historias Valdiviesso escriba» (Madrid: Juan de la Cuesta, 1609), libro 19, fol. 496r. BN U 5607.

Vid., asimismo, *La Filomena*, en *Obras poéticas* de Lope de Vega, edición José Manuel Blecua (Barcelona: Planeta, 1969), t. I, p. 826.

¹⁰ Joaquín de Entrambasaguas, *Vivir y crear de Lope de Vega*, t. I: *La vida del hombre* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946), p. 240.

¹¹ «No le pidáis consejo a Valdivieso / porque el maestro, con su ingenio raro, / contra mi amor fulminará proceso». *La Filomena*, p. 768.

la hora de fallecer el hijo predilecto de la capital del reino, fue precisamente Valdivielso quien con palabras consoladoras y edificantes supo ayudarle a bien morir¹².

En nuestro propio siglo, aunque son escasos los estudios que se han realizado sobre él, Angel Valbuena Prat ha reconocido «la fina calidad poética» de su obra¹³. La *Primera parte del Romancero Espiritual, en gracia de los esclavos del Santissimo Sacramento, para cantar cuando se muestra descubierto* (1.^a edición, Toledo: Viuda de Pedro Rodríguez, 1612; 2.^a edición ampliada, Madrid: María Quiñones, 1648), consiste en un compendio de poesía lírica centrada temáticamente alrededor del misterio eucarístico. Las composiciones encierran, en su mayoría, alguna relación de fondo a una u otra festividad del año litúrgico, y están orquestadas dentro de la colección de modo que siguen de forma aproximada el calendario religioso. Por otra parte, el *Romancero espiritual*, compuesto por este capellán-poeta, conlleva una función litúrgica en el sentido práctico, pues como señala el título mismo, sus versos están destinados a cantarse en la iglesia en las observancias respectivas. Estas estrofas, ahora bien, no obstante tratarse de poesía religiosa con finalidad litúrgica, evidencian cierta ubicación en la ciudad de Toledo e incorporan referencias a diversos elementos de su cultura autóctona. Dichas alusiones, examinadas en su conjunto, brindan cierta imagen y concepto de la urbe toledana que pretendemos explorar.

Considérese la situación de nuestro escritor en el meollo de una etapa en el devenir histórico-literario que ha presenciado, en tiempos recientes, por una parte, el fenómeno de la divinización de la poesía profana, ya culta como popular¹⁴; y por otra parte, el auge de la práctica de disponer en los textos líricos y dramáticos, en suelo familiar hispano y a veces dotados de características autóctonas, elementos sacros procedentes de la tradición

¹² Vid. la Introducción por Blecua a las *Obras poéticas* de Lope de Vega, t. I, p. lviii.

¹³ *Historia de la literatura española*, 8.^a edición (Barcelona: Gustavo Gili, 1968), t. II, p. 288. Paralelamente: «...el sacerdote toledano, coétaneo de Lope y semejante a él en algunos aspectos, Josef de Valdivielso (1560-1638), de ternura y encanto análogos a la pintura sacra de Murillo», *Ibid.* p. 286. «Faltan estudios a la moderna sobre este delicado lírico...» *Ibid.*, p. 293.

Amén de la obra que nos ocupa aquí, la nómina de los escritos de este poeta-dramaturgo incluye, entre otros, *Vida, excelencias, y muerte del glorioso Patriarca... S. Joseph* (Toledo: Diego Rodríguez, 1604); *Sagrario de Toledo: Poema heroico* (Madrid: Luis Sánchez, 1616); *Exposicion parafrastica del Psalterio y de los Canticos...* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1623); y una extensa colección de auto sacramentales.

¹⁴ Cf. Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental* (Madrid: Revista de Occidente, 1958), en particular, cap. 7, «El siglo xvi: divinización de la poesía popular de España»; cap. 11, «El siglo xvi: la divinización de la poesía culta»; y cap. 13, «Significación espiritual y literaria de los *contrafacta*»; Dámaso Alonso,

cristiana. Tropo utilizado y promovido, en efecto, por Lope de Vega, en el cual, la Virgen se hace «Serrana hermosa» de Monserrat, mientras que el Niño Jesús se pasea por Getafe y Leganés, calles populares de la Corte¹⁵. Este instrumento retórico confiere no sólo sabor local al texto; sino que, de mayor importancia, representa, dentro de una *weltanschauung* específica, un tipo de apropiación místico-poética de los misterios sagrados, alcanzando así alguna familiaridad, en el orden intencional, con lo trascendente, alguna penetración de lo metacósmico en lo cotidiano. Ahora bien, dado el trato personal entre estos dos poetas coetáneos, Valdivielso y Lope de Vega, y considerando la colosal influencia que el último ejercía en ese momento artísticamente tan fecundo sobre el desarrollo de los estilos poéticos, no es de sorprender que en el *Romancero espiritual* se den referencias a la comarca de la Mancha y a la cultura local toledana. Entre ellas figura una alusión al «trigo de la Mancha», así como menciones de los santos locales de Toledo Eugenio, Leocadia e Ildefonso¹⁶.

Allén de estas referencias, que proporcionan una ambientación regional general, ocurren en el texto valdivielsino asomos más directos de la ciudad de Toledo, entre los que se cuentan numerosas representaciones de la celebración de su renombrado Corpus Christi. Se había establecido ya, para la época de Valdivielso, cierta tradición de redactar versos para la procesión del «Corpus», como puede apreciarse en el caso de Gonzalo de Figueroa, que escribe a mediados del siglo anterior¹⁷. Décadas más tarde, Damián de Vegas, residiendo en Consuegra, a pocas leguas de Toledo, toma un paso significativo y en versos análogos hace referencia al «Corpus» en términos de «gran fiesta» y de «día de placer». Respecto a la pro-

Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos, 5.ª edición (Madrid: Gredos, 1976), «El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz: I. Poeta a lo divino»; J. M. Aguirre, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, sobre todo, los caps. 3, 4 y 5; por el mismo, la Introducción citada al *Romancero espiritual*, en particular, pp. xxii-xxlii.

Los estudios de Aguirre dejan amplia constancia de que Valdivielso mismo es poeta «contrafactista», forjando en sus versos tanto adaptaciones a lo divino de la poesía concioneril cortesana como divinizaciones de la poesía popular.

¹⁵ Estas citas procedentes de las *Rimas sacras* [1614] pueden hallarse en Blecua, *Obras poéticas* de Lope de Vega, pp. 546 y 1546-1547, respectivamente.

¹⁶ La primera de estas referencias puede encontrarse en «Letra: Diálogo» y las restantes en «Romance de todos los santos», *Romancero espiritual*, edición citada de Aguirre, pp. 142 y 242-244.

A lo largo del trabajo, en las citas del *Romancero* seguimos la ortografía y la acentuación del autor de la edición.

¹⁷ Vid. la composición, «Otra que cantaron unas vírgenes y mártires, día de Corpus Christi, para la procesión», *Cancionerillo* [Sevilla, 1550], edición facsimilar Antonio Pérez y Gómez. Prólogo Antonio Rodríguez-Moñino (Valencia: «...el aire de la almena...», 1969), s. fol.

cesión, menciona su movimiento «por las calles y en la plaza»¹⁸. Hasta entonces era fenómeno sin precedente, ahora bien, enfocar la celebración de Corpus Christi en sí, como entidad poetizable, plasmando en verso algo de su dimensión antropológica o folklórica. A Valdivielso le cupo llevar a cabo esta novedad. Así, en un poema polimétrico denominado una «ensaladilla a lo aldeano», dos rústicos, llamados Pascual y Olalla, dialogan al contemplar el espectáculo:

Quítate la galleruza,
y haz, Pasqual, la rebellada,
porque la fiesta y el día
por justicia lo demanda.
Mira de fiesta la igreja,
coriosamente entoldada,
no con mantas ni con redes,
mas con sargas de oro y prata.
Aqueste sí que es altar,
y aun parece que se ensancha
de que es jardín, de que es cielo,
con luces y flores tantas.

Más adelante, en la misma composición, figuran una serie de elementos pertenecientes a la dimensión más popular y callejera de la festividad, incluyendo una «dança portuguesa», con sus instrumentos típicos de «sonajas» y «tejuelas»¹⁹. En otro poema cercano, un «Romance al Santísimo Sacramento», éste, portado en el desfile procesional, aparece bajo la forma metafórico-alegórica de «hijo del alcalde» y de «prioste de la fiesta». De forma semejante, esta composición brinda a los ojos y a los oídos un repertorio feliz de entidades derivadas de la cultura autóctona: «una danza de niños»; «sonados músicos» que tocan «flautas» y «chirumbelas»;

¹⁸ *Libro de poesía christiana, moral y divina, en que muy de principal intento, se trata de la Inmaculada Concepcion de nuestra Señora, compuesto por el doctor Frey... del habito de Sant Ioan, en el Convento de Santa Maria del Monte* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1590), fol. 463v-464r. BN R 10180.

Para otros tratamientos poéticos del mismo asunto, *vid.*, por la autora de estas páginas con la colaboración de Ana María de Corcuera y Hernando. *Cantores del Corpus Christi: antología de poesía lírica toledana*, Serie «Ibérica», vol. 13 (New York: Peter Lang, 1996); esta colección contiene apartados, con datos biobibliográficos, dedicados a Damián de Vegas, Lope de Vega, José de Valdivielso, Baltasar Elisio de Medinilla y Calderón de la Barca, entre otros.

¹⁹ *Romancero espiritual*, pp. 300 y 302-303. Para una introducción histórico-descriptiva de esta festividad en sus diversos aspectos, *cf.* Juan Estanislao López Gómez, *La Procesión del Corpus Christi en Toledo* (Toledo: Diputación Provincial, 1993).

amén de la Tarasca, figura mítico-alegórica de connotaciones diabólicas que desfila por las calles en efigie como parte de los festejos²⁰.

En el primer poema citado, la «ensaladilla», el poeta, aproximándose más a la dimensión paralitúrgica de la celebración, hace referencia al Santísimo Sacramento transportado en la monumental y magnífica Custodia de Enrique de Arfe, pero percibido por ojos aldeanos. El texto reza:

¡Qué huerte está la costoria!,
no con corales y sartas,
mas con pelrras y rabíes,
con tropacios y esmeraldas.
Mira al santo *Cuerpos Christi*,
hermoso como unas pasquas,
sobido en el posadero
que está en metad de las andas²¹.

Los rústicos siguen su gracioso diálogo, el cual concluye con una comparación entre el grandioso «Corpus» que están presenciando, el de Toledo, y el suyo, modesto, del pueblo²².

Es curioso observar que las representaciones de la celebración mayor toledana en esta obra de Valdivielso ostentan dos modalidades, la culta y la popular, correspondiendo a un *leitmotiv* literario fundamental de la época y, en un contexto más amplio, a lo que puede denominarse la dualidad del Barroco²³. Así, en un delicado poema titulado «Villancico al encerrar el Santísimo Sacramento», aparece de nuevo la célebre procesión:

*Cuando buelve a su casa
el Rey de mi vida,
campanicas de oro repican,
y tocan, tocan trompeticas de plata,
con que el cielo se alegra
y lloran las almas*²⁴.

²⁰ *Romancero espiritual*, pp. 294-295.

²¹ *Ibid.*, p. 300.

²² *Ibid.*, pp. 303-304.

²³ Emilio Orozco Díaz explora algunas de las estructuras artísticas bipolares y bimembres de la corriente barroca, examinadas en el contexto de los dinamismos espirituales, intelectuales y estéticas de la época, en *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1975) e *Introducción al Barroco I y II* (Universidad de Granada, 1988).

²⁴ *Romancero espiritual*, p. 48. La composición ocupa las pp. 48-49.

Aquí advertimos lenguaje culto y marcadamente estético, que constituye un agudo contraste con el de los versos citados arriba. Este estribillo denota, interesantemente, influencia de una letrilla conocida de Luis de Góngora, el creador y propulsor del culteranismo²⁵.

Dicha estrofa, que se reitera a lo largo del poema un total de cuatro veces, recoge varios aspectos muy genuinos del «Corpus» toledano. Pero quizás lo más interesante es que sugiere mucho más de lo que textualmente declara, por medio de la asociación mental de imágenes que es normal y habitual en la lectura del discurso poético²⁶. Hay que recordar que la obra se imprimió en Toledo, por lo que el público lector poseería en memoria, y en gran detalle, el acontecimiento retratado. El estribillo alude, ante todo, al momento «cuando vuelve a su casa» el Santísimo Sacramento o, como reitera el título, cuando el mismo es encerrado. Evoca, pues, el acto litúrgico, majestuoso sin par, que se realiza al retornar la procesión a la Catedral.

Examinando las imágenes que presenta el texto, y comenzando por lo más gráfico, las «campanicas de oro» apuntan claramente a la Custodia de Arfe; cuyo primer cuerpo arquitectónico, de hecho, va rematado por unas campanillas de plata sobredorada que producen un delicado tintineo cuando el monumento está en movimiento. El verbo «repican», ahora bien, que lleva por sujeto las mismas «campanicas», educen, por extensión natural y asociación espontánea en la mente del lector, todas las otras campanas que se tocan en dicho magnífico momento, incluyendo las imponentes de la torre de la Primada, las modestas de los carillones del coro, así como todas las otras que doblan a lo largo y ancho de la ciudad. Las «trompeticas de plata» que «tocan» se refieren, en primer lugar, a los instrumentos del mismo nombre tocados en la procesión. Pero de forma análoga a lo que ocurre con la frase anterior, ésta evoca, por añadidura, el augusto efecto de trompetas que producen los órganos de la Catedral al finalizarse el recorrido de la procesión²⁷. Procediendo a lo me-

²⁵ Compárese con el siguiente estribillo, compuesto en 1609, unos tres años antes del valdivielsino: «No son todos ruiseñores / los que cantan entre las flores, / sino campanillas de plata, / que tocan a la Alba; / sino trompeticas de oro, / que hacen la salva / a los Soles que adoro». Luis de Góngora, *Obras completas*, recopilación, Prólogo y notas Juan e Isabel Millé y Giménez (Madrid: Aguilar, 1966), p. 350. El paralelo entre ambas composiciones ha sido reparado por Aguirre, en su edición del *Romancero espiritual*, p. 48, nota a pie de página.

²⁶ Sobre este proceso asociativo, que puede ser o metonímico, por contigüedad, o metafórico, por analogía, *vid.* René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, traducción José M.ª Gimeno, 3.ª ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1962), pp. 232-234.

²⁷ Advuértase que el actual «Órgano del Emperador», situado en el mismo lugar que ocupa el primitivo en tiempos de Valdivielso, tiene un teclado compuesto «casi exclusivamente

nos tangible, pero no menos real, los versos que analizamos reflejan el tono intensamente jubiloso de la celebración, mediante los verbos «se alegra» y «lloran». La antítesis «el cielo-las almas», asentada en dos versos que forman un quiasmo por la sintaxis cruzada, recuerda algo todavía más sutil: un misterioso y mágico sentido que ocasiona este rito —ayer como hoy— de copresencia de lo trascendente y lo inmanente, de simultaneidad entre lo eterno y lo temporal.

En los restantes versos de la misma letrilla o villancico encuentran expresión otras dimensiones del «Corpus» de la ciudad del Tajo. Es de notar que el sujeto gramatical de las tres estrofas que comprende el poema es un «galán», el cual corteja a su dama, en pos de quien sale a pasear por la localidad. Para mejor intelección de estos versos, ricos en valores metafóricos y muy conceptuosos²⁸, se pueden distinguir en ellos tres niveles de sentido, uno literal y dos alegórico-metafóricos. El *primer nivel*, el literal del lenguaje y de las imágenes, procede de la poesía cancioneril castellana del siglo XV²⁹. Este es el plano del sentido humano, o si se quiere, profano, del texto. El *tercer nivel* —volveremos al segundo en seguida— es el espiritual sencillamente hablando, en que el «galán», que «es hombre y más que hombre», representa a Cristo, que requiebra al alma, a la «virgen no loca» de origen bíblico.

El *nivel segundo* o intermedio es el del significado sacramental del poema; o en otros términos, el de la realización sacramental del drama que se describe. En este estrato de sentido es donde el «gentilhombre» del

de trompetería exterior, en disposición y sonoridad pensadas sin duda para conseguir un majestuoso efecto de trompetas a la entrada de la procesión del Corpus...» Luis MORENO NIETO, *Diccionario enciclopédico de Toledo y su provincia* (Toledo, 1977), p. 282.

²⁸ Según Aguirre, único crítico de rango que ha dedicado estudios en años recientes a la obra poética de Valdivielso, el tropo que domina en ella es la alegoría sostenida; la cual, añade, es inmensamente más conceptuosa que la medieval, debido a que «lleva implícita en sí toda una teoría de “correspondencias”». Introducción al *Romancero espiritual*, pp. lix y las siguientes.

En la teoría de los elementos formales constituyentes de la poesía, no deja de solapar mucho esta alegoría sostenida con la metáfora. Según algunos expertos, de hecho, la alegoría, por definición, equivale a la metáfora continuada. Vid. Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética* (México, D. F.: Porrúa, 1988) *sub. v. alegoría*.

No está demás, por otra parte, subrayar el hecho de que el recurso o tropo predilecto del periodo barroco —ya sea para temas amatorios profanos como para toda la gama de poesía metafísica, religiosa y mística— es la metáfora. Pues, «el espíritu barroco invoca un universo a la vez de muchos mundos y de mundos interconexos todos de manera que no es posible predecir». WELLEK Y WARREN, *op. cit.*, p. 236.

²⁹ Sobre la frecuente adaptación «a lo divino» en Valdivielso de conceptos e imágenes derivados de la poesía amorosa cancioneril, *vid. ibid.*, pp. xxvii-xxxvi.

plano literal representa el Santísimo Sacramento; el paseo del mismo, la solemne procesión; y la amada, el pueblo jubiloso que la presencia. Es digna de observarse la utilización de algunas dilogías mediante las que se expresa el sentido metafórico de este plano. En una de ellas, el adjetivo «descubierto» se emplea para significar «sin sombrero», aplicado al «galán» del nivel literal; y simultáneamente para denotar «expuesto», con referencia a la Eucaristía. En otro ejemplo, utilizado tres veces a lo largo del poema, Valdivielso se sirve de la polisemia de la frase «en cuerpo»: en un nivel de sentido lleva de sujeto el «galán», el cual, despreocupado de sí mismo, realiza su paseo sin abrigo; en otro plano, el poeta hace hincapié en la doctrina de la presencia real del cuerpo de Jesucristo en el Sacramento³⁰. Es evidente que en el lenguaje empleado los signos son compactos y polivalentes en extremo. Y la complejidad conceptual se intensifica al tener en cuenta que, en el texto, el referente central —ya semántico, ya metafórico— consiste en un sacramento-signo; el cual ejerce su propia significación teológica y real *siendo* su propio referente, aunque sin manifestarlo a los sentidos.

El mismo texto poético reúne una serie de rasgos de la cultura local toledana. Parece apropiado ubicar estos elementos en el nivel segundo, el que hemos llamado del significado sacramental, por razón de aparecer precisamente como prolongaciones del gran rito eucarístico. Entre dichos elementos se destaca la sugerencia inequívoca de un recorrido procesional. Es decir, aparte de las «campanicas de oro» y las «trompeticas de plata» del estribillo, con todo su ámbito de insinuación. Este esbozo de recorrido se logra por medio de las formas verbales «salió», «anduvo», la frase «tras el alma se fue», y el verbo «volver», que se reitera un total de cinco veces en la composición. También es de observarse la locución «a su rico alcázar», que se da como término del curso o lugar de regreso. La frase alude sin duda a la Catedral toledana; la cual es, por una parte, imponente en su arquitectura como un alcázar; y por otra, acaudalada en tesoros artísticos, como se indica en la antigua expresión, la «*Dives Toletana*». Considerando conjuntamente esta composición y la «ensaladilla»

³⁰ El *Romancero espiritual* contiene, pp. 143-144, una «Letra para la procesión, día del Santísimo Sacramento» que ostenta muchos de los elementos que aparecen en el villancico que se analiza aquí. No podemos afirmar irrefutablemente, sin embargo, que fuera inspirada por el «Corpus» de Toledo, ya que no se observan en ella rasgos que sean inconfundiblemente del mismo. Recordando que el poeta también vivió en la Corte, y que de hecho residía allí el año que se publicó la primera edición del *Romancero*, hay que evitar suposiciones fáciles sobre qué ciudad o qué ambiente cultural reflejan sus versos, y reservar las afirmaciones a los casos donde los textos no dejan duda. Para la cronología de los lugares de residencia de Valdivielso, *vid.* Aguirre, Introducción al *Romancero*, pp. xiii-xvii.

analizada anteriormente, estamos en posición de concluir que, ante una tradición prácticamente inexistente de representar en verso la máxima celebración toledana, en Valdivielso el «Corpus» se configura de forma nítida, plástica, identificable, ostentando muchas de sus características peculiares; asimismo, se manifiesta bajo la doble modalidad estilística característica de la época; y por último, se retrata con múltiples niveles de significación teológica.

Prosiguiendo a otra poesía de la colección, una «Letra de Navidad, descubierto el Santísimo Sacramento», rebosa aspectos de lo que bien puede llamarse la cultura catedralicia toledana. La letrilla comienza con el siguiente estribillo:

*El la santa iglesia
tocan a maitines,
y los seises del cielo
las laudes dicen*³¹.

El mismo verso inicial de este poema sitúa la escena en la «ciudad imperial», cosa que se efectúa por medio de la oración, «la santa iglesia». Dicha cláusula no sólo designa la Catedral Primada en el lenguaje popular, sino que incluso forma parte de su nombre oficial completo. El segundo elemento que se destaca en el estribillo es el ambiente nocturno, establecido mediante los términos «maitines» y «laudes», horas canónicas que se cantan a medianoche. Los versos hacen mención asimismo de los «seises» o *pueri cantores* de la Catedral, cuya historia en Toledo es tan antigua como augusta³².

En las cuatro estrofas que integran la letrilla se va completando la representación gráfica y acústica de los elementos que aparecen en forma germinal en el estribillo. La noche introducida resulta ser la vigilia de la Natividad de Cristo, noche por excelencia misteriosa y mágica. En ella, el recién nacido «está entre pajas», mientras «la misa del gallo / solemne se dice» y los «villancicos» se entonan. El espacio interno de la Catedral adquiere cierta visibilidad al nombrarse el coro y a los fieles; mientras que la referencia a «la torre» y «las campanas», junto con el verbo «tocan» del estribillo, dan una proyección hacia el exterior, hacia la ciudad y el horizonte nocturno. Parte del encanto de esta celebración navideña, ahora

³¹ La composición se halla en el *Romancero espiritual*, pp. 258-259.

³² Dichos cantores han recibido su formación a través de los siglos en el «Colegio de Nuestra Señora de los Infantes», fundado y dotado en 1557 por el Cardenal Juan Martínez de Silíceo. La comunidad de los «seises», no obstante, precede a dicha fecha, pues ya anterior-

bien, reside en que siendo fiesta de la cristiandad universal, se da en un *locas* específico, reconocible en la peculiaridad de sus detalles. Es «Nochebuena» toledana, y esa toledanidad se expresa de modo inconfundible en la primera estrofa, donde se dice que la escena ocurre:

En la iglesia adonde,
entre blancos cisnes,
a volverla cielo
descendió la Virgen.

La mención del lugar de la descendencia de Nuestra Señora y la imposición de la casulla a San Ildefonso resalta la unicidad así como la sacralidad del recinto espacial, y a la par vincula el momento actual con una tradición milenaria. La segunda estrofa introduce la célebre imagen gótica de la «Virgen Blanca», con toda su ternura y candor, complemento perfecto de la escena navideña:

Hallan en el coro
niño al Dios terrible,
ven que con su Madre
gozoso se ríe.

Todo esto presenciado, y aun protagonizado, por «los divinos típles», los niños cantores, resplandecientes con sus sotanas «de encarnadas rosas» y sobrepellices «de azucena», agrupados en el coro en torno a la imagen de la Virgen y el Niño. Son ellos quienes proveen el elemento musical mediante su canto, acompañados por «los ministriles» o instrumentistas³³.

Hay otro elemento que se destaca en esta fina composición, el eucarístico, interesante, entre otras razones, por su conexión con la historia de los ritos en la Catedral toledana. Es de observar que el título de la poesía va complementado por la cláusula modificante, «descubierto el Santísimo Sacramento». Este apéndice no es insólito en la obra valdivielsina, pues

mente hubo otro colegio para su educación. Cf. Juan MORALEDA Y ESTEBAN, *Los seises de la Catedral de Toledo* (Toledo: Gutenberg, Imprenta Moderna de Antonio Garijo, 1911), p. 48. Los «seises» de la Catedral de Toledo fueron instruidos, a lo largo del siglo XVI, por músicos de primer rango, incluyendo Cristóbal de Morales y Alonso Lobo. Vid. Robert STEVENSON, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), pp. 30 y 263.

³³ De ordinario, el conjunto de instrumentistas que acompañaba la polifonía en las grandes celebraciones se componía de seis músicos, que tocaban instrumentos de viento como cornetas, trompetas y sacabuches. Stevenson, *op. cit.*, pp. 32, 122 (nota 171) y 144.

figura en otros diez encabezamientos de poesía, además de hallarse en el mismo título de la colección³⁴. El efecto sobre el lector es que ocasiona, visual y conceptualmente, una copresencia del Santísimo Sacramento y el tema específico del poema. Desde el punto de vista historiográfico, lo que aquí se da es un reflejo de la frecuente costumbre de exponer solemnemente el Sacramento, práctica común en el orbe católico por esas décadas en que se implementaban las reformas tridentinas. Pero lo que más interesa subrayar en este contexto, por su entroncamiento con la cultura autóctona toledana, es que esta omnipresencia del Santísimo Sacramento observable en la obra de Valdivielso también puede ser influencia o vestigio del rito mozárabe, y en particular de algunas floraciones que tuvo éste en la Catedral toledana en el Siglo de Oro. Nos referimos, ante todo, al rito de exposición-renovación del Santísimo, ceremonia de origen mozárabe que se conservó durante la dominación árabe y alcanzó gran esplendor durante los reinados de los Austrias³⁵. Si esta omnipresencia es efec-

³⁴ Este relacionar las cosas a la Eucaristía es hábito mental en Valdivielso. Aparte de los apéndices mencionados, obsérvese el título, «Canción a la gloriosa Santa Ana, dándole el parabién de que merezca tal nieto como el contenido en el Santísimo Sacramento». *Romancero espiritual*, p. 125.

³⁵ «La misa de renovación venía a ser una misa con exposición del Santísimo, y, en esta conformidad se guardaban todas las ceremonias que para tales misas se prescribían». Esta ceremonia de exposición, ahora bien, se completaba con el rito de renovación propiamente dicho, en que «el sacerdote consagraba dos hostias grandes: la una, que había de consumir en la forma ordinaria, y la otra, para quedar guardada en el copón hasta el jueves siguiente». Como parte del rito, el sacerdote colocaba la hostia que acababa de consagrar sobre la consagrada la semana anterior, de modo que pareciesen una, con objetivo de simbolizar la permanencia y universalidad del sacrificio eucarístico. Acabada la liturgia, «daba la bendición con el Santísimo y hacía la reserva según el uso ordinario del rito toledano». Agustín Rodríguez, «El sacrificio perpetuo: un rito eucarístico toledano», núm. ext. *El castellano* (Toledo, 7 de junio, 1928), s.p. Esta solemnidad es tan antigua como la liturgia visigoda, por lo cual puede datar del siglo v. Es una de las ceremonias de la Catedral toledana que adquirió renovado vigor bajo el Cardenal Francisco de Cisneros, y que siguió creciendo en raigambre y esplendor hasta el punto de que el tabernáculo-custodia del altar mayor, terminado en 1504, así como el apoteósico Transparente, inaugurado en 1732, se construyeron para acomodar este rito de exposición-renovación, que se celebraba todos los jueves del año. Así, el clérigo Francisco Javier de Castañeda, a principios del siglo xviii, nos da razón de «un vistoso Transparente, por el que todos los días de la Octava de la Solemnidad de Corpus Christi; y los de Renovación en el año, al poner el preste tan divino Sol en el Sagrario, le manifieste otra vez al pueblo: ceremonia antigua, y especial en esta Primada Iglesia...». *Relacion de los Solemnes Aparatos, Magníficos afectuosos Festejos, y Aclamaciones Festivas, conque en la Imperial Ciudad de Toledo, Primada Metropoli de España, se celebrò la colocacion de Christo Sacramentado, hecha el dia nueve de Junio de el Año de 1732 à el Nuevo Magnifico Transparente* (Toledo: Pedro Marqués, 1732), fol. 4v. BN 2 61666. Repárese que Valdivielso compone los versos que analizamos en el año 1612, o poco antes, cuando estas ceremonias estaban en pleno desarrollo ascensional.

tivamente eco o vestigio del rito mozárabe, en que Valdivielso celebraba el santo sacrificio todos los días, nos hallamos aquí ante la representación poética de un elemento cultural toledano antiquísimo, tan antiguo como dicha liturgia; pero en este caso no derivado de lo que comúnmente se designa cultura popular, sino de la autóctona eclesiástica.

La segunda referencia eucarística de esta letrilla es más ingeniosa y conceptuosa que la anterior, y guarda asimismo una posible vinculación con los mismos ritos litúrgicos peculiares de la Primada. En la primera estrofa, al especificar el lugar de la celebración, se añade que ocurre:

Donde el pan de vida
con que el cielo vive
está entre pajas,
que son sus viriles.

El poeta, para empezar, identifica el «pan de vida» como sustentador del «cielo», con lo cual entendemos que se refiere a Cristo Sacramentado. En el tercer verso, ahora bien, modifica repentinamente la imagen al decir, «está entre pajas». Aquí la resonancia imaginativa es la de la figura del Niño Jesús recién nacido. Pero sin permitir la mente del lector descansar en dicha imagen familiar navideña, agrega inmediatamente el poeta que las pajas son «sus viriles». Con ello indica que el estar «entre pajas» se decía sólo por relación metonímica con el haz de imágenes navideñas; pues las pajas, en efecto, «son sus viriles», o su custodia. El sentido literal es el último. Es decir, después de evocar casi simultáneamente dos imágenes, la navideña y la eucarística, al fin triunfa ésta. Se realiza aquí un manejo muy ingenioso de las figuras, mediante el que el espíritu del lector es dirigido hacia la presencia de las especies eucarísticas, con todo su ámbito de misterio, simbolizaciones y asociaciones³⁶.

El último poema por analizar para nuestro propósito es el «Romance a Christo Nuestro Señor missacantano», ubicado como el anterior en el recinto interno de la Catedral Primada. Se trata de una composición narrativa, lo cual no es sorprendente dada la forma métrica empleada de romance. No obstante, es un poema complejo a causa de la superposición de

³⁶ Aquí se examina lenguaje poético que escenifica algunos actos litúrgicos y paralitúrgicos. Ahora bien, sobre las características y el extraordinario poder del lenguaje litúrgico mismo, con referencia especial al antiguo rito romano, es interesante el estudio filosófico-literario postdesconstructivista de Catherine PICKSTOCK, *After Writing: On the Liturgical Consummation of Philosophy* (Oxford: Blackwell, 1998). *Vid.*, en particular, el cap. 6, «The Resurrection of the Sign».

planos narrativos. En el más literal de estos niveles se relata la primera celebración eucarística de un sacerdote. Los versos iniciales dicen:

Quisso ordenarse de missa
aquel divino Maestro
que en las escuelas de Dios
sólo se aprehendió a sí mismo.
Ordenole el Padre Santo
para sacerdote eterno,
ungiéndole con la crisma
del divino Paracleto.

... ..

Quiere su Padre que vaya
a cantar missa *a su pueblo*,
que ha mucho que lo dessean
algunos honrados viejos.
Y antes que vaya a cantarla,
un criado fue primero
a ver si en *Santa María*
le darían ornamentos,
porque es esta *santa iglesia*
la mejor que ay en el suelo,
donde ay *un rico sagrario*,
donde ay del mundo lo bueno.
Respondiéronle con gracia
al dichoso mensagero
que venga a servirse della,
pues que de todo es el dueño.
Al instante baxó el preste,
y al instante le vistieron
los ornamentos sagrados
tres personas de los cielos.
Salió de *la sacristía*,
pero sin romperla el sello,
pues la dexó tan cerrada
como antes que entrara dentro.
La capilla real al punto,
con sonoros instrumentos,
el *Introito* en el mundo
comiençan con dulces versos.

Los pastores y los reyes
la confesión le dixeron,
confessando que era Dios,
aunque tan hombre le vieron.
En *el altar del pesebre*,
entre dos diáconos puesto,
que fueron María y Ioseph,
la *Gloria* le cantó el cielo³⁷.

Es identificable, tanto en su conjunto como en sus detalles, este lugar donde se proyecta la celebración. La denominación «Santa María», seguida de la frase «santa iglesia», no deja lugar a dudas, por las razones adelantadas arriba, de que se trata de la Primada. En seguida queda calificada de «la mejor que hay en el suelo». Esta iglesia está dotada, se agrega, de «un rico sagrario, donde ay del mundo lo bueno». Aunque el término «sagrario» constituye una hábil dilogía, en este primer nivel narrativo puede entenderse por él la «parte interior del templo, donde se guardan las cosas sagradas, como las reliquias»³⁸. Relacionando la definición a la Catedral toledana, «sagrario» se refiere, en el contexto dado, al conjunto arquitectónico formado por la actual «Capilla del Sagrario» y la estancia emplazada inmediatamente detrás de ella, «El Relicario u Ochavo», lugar donde se conserva desde antiguo una imponente colección de reliquias de santos³⁹. Estas dos cámaras se hallan, a su vez, adyacentes a la Antecristía y la Sacristía y en comunicación con ellas⁴⁰.

En el texto, el novoordenado inicia su misa, que se celebra en «el altar del pesebre». No existe, ahora bien, altar o capilla que lleve tal nombre, pero puede suponerse que se refiere al Altar Mayor, en la tabla central de cuyo retablo por Jean Petit y Copín de Holanda se halla precisamente una representación de la Natividad del Señor. En la escena que relatan los versos, la música —«con sonoros instrumentos»— procede de

³⁷ *Romancero espiritual*, pp. 63-64. Énfasis añadido. La composición se extiende hasta la p. 66.

³⁸ *Diccionario Durván de la lengua española*, 5.ª ed. (Bilbao: Ediciones Durván, 1970), p. 1114. la acepción del término.

³⁹ En efecto, «dicho lugar se denominaba "sacrarium", lugar de las sagradas reliquias; sacristía, donde se guardan los ornamentos y vasos sagrados; "sacrum-aerarium", donde se conservan los títulos y privilegios, las donaciones...». Pedro GUERRERO VENTAS, *De Santa María de Toledo a Nuestra Señora del Sagrario* (Toledo: Caja Rural, 1983), p. 20.

⁴⁰ Para la disposición y relación entre sí de estas cuatro cámaras, *vid.*, por ejemplo, el plano de la Primada en Antonio CABRERA Y DELGADO, *Catedral de Toledo* (Barcelona: Escudo de Oro, 1989), pp. 24-25.

«la capilla real». Por esta designación entendemos la «Capilla de Reyes Nuevos», localizada en el costado norte del templo. No es inverosímil el detalle, pues esta capilla, que ha formado a lo largo de los siglos una entidad canónica semiindependiente de la Catedral, tenía no sólo su propio clero, sino también sus propios músicos, órgano y sillería de coro⁴¹. Pero a la vez, se encuentra situada lo suficientemente próxima al Altar Mayor como para poder proveer a éste acompañamiento musical en sus liturgias.

En un segundo nivel narrativo, ahora bien, los mismos versos constituyen una representación de la vida y pasión de Cristo, tal y como lo es, teológicamente hablando, cada misa. El poeta expresa el revestimiento del sacerdote para la celebración y la Encarnación del Verbo mediante unos mismos versos:

Al instante bajó el preste,
y al instante le vistieron
los ornamentos sagrados
tres personas de los cielos.

El acercamiento al altar y el nacimiento virginal de Cristo, mediante los siguientes:

Salió de la sacristía,
pero sin romperla el sello...

La oración del *Confiteor* y la Epifanía de Nuestro Señor se expresan conjuntamente:

Los pastores y los reyes
la confesión le dixerón...

Advertimos, pues, que empleando algunos términos clave, como «ornamentos sagrados», «sello» y «confesión», en dos sentidos diversos, uno literal derivado de la liturgia u otra ciencia contigua, y otro metafórico con sentido cristológico⁴², se va narrando la celebración de la misa y si-

⁴¹ Entre los años 1653 y 1657, el dramaturgo Pedro Calderón de la Barca perteneció al clero de esta Capilla. Ejerció en ella, por añadidura, de cantor. Las actas capitulares indican que en una ocasión se le encargó que se ocupara de la construcción de un balconcillo para la instalación de un órgano nuevo. Vid. Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, «Calderón de la Barca en Toledo», *Revista de filología española* 25 (1941), 182-204, en particular, pp. 190, 191 y 197.

⁴² Aguirre apunta que la poesía de Valdivielso se caracteriza por el frecuente uso del recurso del *contrafactum*, técnica mediante la que se divinizaba un poema «a lo humano». Dicho tropo contenía «implícita una analogía» con el texto profano empleado como base. A veces el poeta contrafactista sólo precisaba de alterar una o dos palabras de la composición

multáneamente los acontecimientos fundamentales de la vida, pasión y muerte de Jesucristo.

Pero este segundo estrato de sentido tiene una dimensión ulterior, y es que esta *vita Christi* se proyecta sobre un solar toledano, y ante todo, sobre la misma Catedral de donde se lleva a cabo la celebración del nivel literal. El primer indicio de esta ubicación de la vida de Cristo en Toledo es la frase, «quiere su Padre que vaya / a cantar misa a su pueblo». Varios de los versos subsiguientes proporcionan detalles complementarios. Figura inmediatamente la mención del «rico sagrario», término que, utilizado de forma dilógica en este segundo nivel narrativo, tiene inmensa resonancia afectiva en el corazón del toledano, pues se refiere a «Nuestra Señora del Sagrario», advocación bajo la que se ha venerado a la Santísima Virgen durante siglos, y cuya imagen correspondiente se guarda en la Catedral⁴³. En el texto, pues, mientras que a un nivel del lenguaje emerge el misacantano revestido del «sagrario»-sacristía, a otro, surge el Salvador del seno del «Sagrario»-Virgen María.

Pocos versos más adelante Cristo aparece, en un verso citado previa-

original para lograr el deseado cambio de sentido. *Vid.* Introducción al *Romancero espiritual*, pp. xxii-xxv.

Los versos que vamos analizando aquí no se destacan en particular por el uso de dicho recurso, aunque es evidente que en ellos el poeta emplea habilidades mentales, si no idénticas, al menos paralelas. En el acto de la composición de estos versos, el poeta está pensando, y pensando creativamente, en dos niveles; y aunque narra sobre todo en uno, el literal, se asegura de incorporar términos clave empleados de forma dilógica, es decir, con dos sentidos, para dar expresión simultáneamente al segundo nivel.

⁴³ «Probablemente a mediados del siglo xv la imagen de... Nuestra Señora del Sagrario se trasladó definitivamente al lugar donde se asienta su actual Capilla, ya que dicho lugar se denominaba "sacrarium"...». Pedro Guerrero Ventas, *op. cit.*, p. 20.

Luis Moreno Nieto nos refiere que en 1571 se estableció una hermandad denominada «de Nuestra Señora del Sagrario», lo cual disipa cualquier duda sobre si para la época de Valdivielso existía ya dicha advocación. *La Reina de Toledo: la historia de la Virgen del Sagrario* (Toledo: Imprenta Serrano, 1995), p. 148. Ahora bien, el *Romancero espiritual* del capellán-poeta sale a la luz del día en 1612. La fábrica de «La Capilla del Sagrario» se había iniciado en 1592 y se concluye en 1616. En octubre de ese mismo año se celebra un grandioso acto de traslado de la efigie a ella. *Vid.* Pedro de Herrera, *Descripcion de la Capilla de Na Sa del Sagrario, que erigio en la Sta Iglesia de Toledo el Ill.mo S.or Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas...* (Madrid: Luis Sánchez, 1617). BN 2 42682. Recuérdese, por el mismo José de Valdivielso, la monumental obra *Sagrario de Toledo: Poema heroico*, listada arriba, nota 13. Asimismo, *cf.* Cabrera y Delgado, *op. cit.*, p. 28; Moreno Nieto, *La Reina de Toledo*, p. 148.

Se puede inferir sin vacilación que por las fechas en que Valdivielso redactaba su *Romancero*, «La Capilla del Sagrario» se hallaba bajo construcción. Ahora bien, es evidente, por otra parte, que la advocación de «Nuestra Señora del Sagrario» y la vinculación de la misma con el recinto referido de la Catedral toledana predatan estos acontecimientos por más de ciento cincuenta años.

mente, «en el altar del pesebre», es decir, en el Altar Mayor del templo. De estos episodios se puede inferir, en espacio colindante, toda la secuencia de acontecimientos de la vida, pasión y muerte del Nazareno vuelto toledano. Aquí vislumbramos el significado más profundo que adquiere la urbe en esta obra de Valdivielso: Toledo, que en otras composiciones se manifiesta tímidamente en atisbos de cultura popular y eclesiástica, deviene en el ápice del vuelo teológico-lírico del poeta, un *axis mundi*, un centro o eje donde se realizan los misterios mismos de salvación, una Jerusalén hispana. Si fuera sólo fantasía, lo sería lícita, por las misteriosas prerrogativas interpretativas de la poesía. Pero Valdivielso, en sus momentos de mayor encumbramiento lírico no abandona la exactitud especulativa, y esta proyección imaginaria tiene una base en la teología sacramental, según la cual el escenario de cualquier misa se convierte efectivamente en *locus* de salvación; y con mayor derecho simbólico puede atribuirse tal cosa, claro está, a la Catedral Primada, en virtud de su rango canónico e incomparable historia.

Recogiendo las observaciones realizadas, este *excursus* por los versos del *Romancero espiritual* ha posibilitado, en primer lugar, la identificación de algunos rasgos de la cultura autóctona toledana. Pero a la inversa, siguiendo el método histórico de análisis literario, que pretende interpretar el texto mediante referencia a todo el postulado cultural e intelectual del autor, ha arrojado luz sobre unos versos cuya intelección hubiera sido parcial aplicándose otro acercamiento. La hermenéutica histórica nos ha permitido penetrar, en particular, algunos de los estratos más recónditos de sentido. Se ha explorado el texto rastreando, aparte de los elementos culturales en sí, una cuestión de orden intelectual: ¿puede hablarse en esta lírica de una visión o imagen de Toledo? ¿de expresión de una identidad colectiva? ¿de una función o misión de la ciudad?

Fundamentándonos en los textos examinados, se puede concluir que en el mundo poético del *Romancero espiritual*, la antigua capital visigoda apenas aparece bosquejada en cuanto a representación visual. Es decir, no se da visión panorámica. Conviene anotar, parentéticamente, que no es que la representación paisajística de la ciudad no se hubiese intentado en el arte para ese entonces. Al contrario, unos ochenta años antes, Garcilaso, contemplando Toledo desde su Vega, la bosqueja en términos de «aquella illustre y clara pesadumbre / d'antiguos edificios coronada»⁴⁴. Posterior-

⁴⁴ Garcilaso DE LA VEGA, «Égloga III», versos 211-212. *Obras completas*, al cuidado de Elias L. Rivers, 2.^a edición (Madrid: Castalia, 1968), p. 146; *vid.* asimismo los versos 53-54, 57-80, 197-220, pp. 141-142 y 146-147. La antigua capital visigoda realiza un asomo, transformada por la imaginación clásica de Garcilaso en, la «Égloga I», versos 216-217, 240-244 y 283-384, pp. 75-77.

mente, anticipándose unos dos años a la publicación del *Romancero espiritual*, Góngora esboza la silueta de la ciudad en once octavas reales poderosamente gráficas⁴⁵. De forma análoga, para la fecha de la aparición de la obra de Valdivielso, el Greco pincelaba, y muy posiblemente hubiese ya concluido, sus dos audaces vistas de la ciudad del Tajo⁴⁶.

En contraste con las representaciones anteriores, en el *Romancero espiritual* de Valdivielso lo que se plasma es una serie de escenas inconfundiblemente toledanas derivadas de diversos ambientes. Y sí se halla en estos versos la expresión de una identidad colectiva, al menos en algún sentido. En ellos se perfila, como se ha destacado, la íntima vinculación entre el pueblo, sus antiquísimas devociones y los ritos mediante los que éstas se exteriorizan, presentada en escenas de sabor local. Aquí de nuevo puede ser útil una correlación con el Greco, quien también asocia a Toledo con sus tradiciones sacras, como puede apreciarse en el lienzo de la visión diurna de la urbe, coronada por la imagen de la Virgen María rodeada de ángeles y portando la casulla para San Ildefonso⁴⁷. Una de las diferencias estriba en que mientras Valdivielso retrata esta identidad en acto de realizarse, el Greco, acercándose más a la formulación de una noción sobre la esencia de la toledanidad, forja un conjunto simbólico para expresarla⁴⁸.

⁴⁵ «Las firmezas de Isabela», acto III, *ed. cit.*, pp. 774-776. Sus «Octavas al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora» datan de 1616. *Ibid.*, pp. 598-600.

⁴⁶ Las dos visiones panorámicas de la ciudad por el célebre cretense son la «Vista y plano de Toledo», visión diurna, y «Paisaje de Toledo», lienzo nocturno. En la catalogación de Manuel B. Cossío, llevan, respectivamente, los núms. 383 y 384. *Vid. El Greco* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), p. 294. El mismo experto fija la realización de las dos entre 1604 y 1614. *Ibid.* Es muy posible que Valdivielso estuviera familiarizado con ambas pinturas. Recuérdese que el Greco y Valdivielso fueron miembros por los mismos años de la Academia de don Pedro López de Ayala, Conde de Fuensalida. *Vid. arriba*, nota 4.

Son fascinantes, por otra parte, las correlaciones estilísticas y temáticas llevadas a cabo por Dámaso Alonso entre las dos visiones del Greco y las dos descripciones poéticas de Toledo de Góngora, la de «Las firmezas de Isabela», fechada en 1610, y la de las «Octavas al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora», compuestas en 1616. *Vid. Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, pp. 90-98.

⁴⁷ Cossío observa la forma en que este lienzo capta «el eterno Toledo...», *Ibid.*, p. 222. Añade que la visión lleva «la casulla de San Ildefonso por escudo...», *Ibid.*

⁴⁸ Somos conscientes de la interpretación algo divergente de Eduardo Caballero Calderón sobre las visiones de Toledo del cretense. *Vid. Ancha es Castilla* (Barcelona: Destino, 1967), pp. 47-59.

El ensayista colombiano propone que el Toledo que se representa en las pinturas susodichas es una ciudad despojándose de la materia, purificándose, espiritualizándose; en sus propios términos, es el Toledo «de los gerundios». No encontramos incompatible esta intuición —innegablemente genial— con la observación realizada aquí de que la vista diurna del Greco está dotada de una cualidad estática e «icónica». Si son sostenibles ambas percepciones es precisamente porque nos referimos a la vista diurna específicamente; y no a la nocturna,

Lo que realiza Valdivielso en esta obra es ante todo expresar una misión, un dinamismo existencial. En los vislumbres que nos brinda de Toledo y su cultura, la función de la ciudad es clara aunque modesta: consiste en ser un subsuelo o soporte folklórico, artístico y ritualístico de los misterios que en ella se solemnizan y de los que tratan los versos como tema principal. Bien que Valdivielso no emplee esta imagen en este sentido específico, su Toledo es un Tabor jubiloso; los elementos autóctonos que lo integran son las faldas del monte, en el gozo de cuyas celebraciones la ciudad se eleva y transfigura en un extático *hic et nunc*. Envuelta en una visión místico-litúrgica y lírica de la urbe, Valdivielso nos proporciona, en efecto, una imagen espontánea de un aspecto innegable y muy genuino del ser toledano, su propensión a volcarse en sus grandes ritos litúrgicos y paralitúrgicos⁴⁹.

En vocabulario derivado de nuestro propio siglo, en estos versos no se busca tanto una intrahistoria, en cuanto noción esencial, tanto como se expresa un quehacer. Y colocado íntegramente el texto en su contexto, divisamos al capellán-poeta como un miembro más de la comunidad, ocupado con afán en gran ese quehacer, en ese ser-hacia —rodeado de una tanda de enérgicos e inocentes acolitillos que le contemplan como a padre benigno— componiendo versos y pasándoselos con la tinta aun húmeda al Maestro de Capilla, que por esas fechas sería el célebre Alonso Lobo o su sucesor Alonso de Tejada, para que compusiese la polifonía⁵⁰, como parte de los innumerables preparativos para la Navidad o el Corpus Christi.

lienzo en que la cualidad de movimiento, de contorsión purificadora observada por Caballero Calderón, está definitivamente presente.

⁴⁹ Vid. Filiberto Díez Pardo, «Los auto sacramentales y Toledo», en *Ciclo de conferencias preparatorio a la fiesta del Corpus* (Toledo: Ayuntamiento, 1944), pp. 1-12, en especial, pp. 8-10.

Julio Caro Baroja, empleando rigurosamente el método de la ciencia antropológica, aborda en una monografía reciente la cuestión de la «inmensa fuerza creadora» de la religiosidad de la ciudad del Tajo. *Toledo* (Barcelona: Ediciones Destino, 1988), p. 43.

⁵⁰ El primero de estos maestros ejerció dicho cargo entre 1601 y 1605, y el segundo, entre 1605 y 1617. Felipe Rubio Piqueras, *Música y músicos toledanos* (Toledo: Sucesores de J. Pe-láez, 1923), p. 53. Puédese suponer con relativa seguridad que Valdivielso conociese y tratase a ambos.

PRIMERA

PARTE DEL ROMAN-

coro Espiritual, en gracia de los esclavos del santísimo Sacramento: para cantar quando se muestra descubierta.

AL ILLVSTRISSIMO SEÑOR
Don Bernardo de Sandaual y Roxas, Cardenal y Ar-
cobispo de Toledo, Inquisidor general, y del Con-
sejo de Estado de su Magestad, &c.

Por el Maestro Joseph de Valdivielso su Ca-
pellan, y de la Capilla Muzarabe en su
santa Iglesia de Toledo.

Año



1612.

CON PRIVILEGIO.

En Toledo, por la viuda de Pedro
Rodriguez, que sea en gloria.

A costa de Christoual de Loarte, mercader
de libros.

