

EL NACIMIENTO DE LA MEJOR DE VALDIVIELSO, FUENTE DE LA HIDALGA DEL VALLE DE CALDERÓN

Historiadores y críticos del teatro del Siglo de Oro nos recuerdan con frecuencia que un gran número de piezas de los últimos dramaturgos de dicho período son refundiciones o se inspiran en obras anteriores. Este hecho es un aspecto particular de un fenómeno más general: el escritor se puede servir, y se sirve, del material que le ofrecen la vida y la tradición, oral o escrita. Pedro Salinas estudió la relación entre el poeta y la tradición en su obra sobre Jorge Manrique.¹ Albert E. Sloman, por su parte, ha investigado el uso que hace Calderón de piezas teatrales que ha refundido, figurando entre ellas algunas de sus obras más famosas.² Sloman mostró con gran perspicacia y acierto que el estudio de las fuentes puede ser algo más que una mera constatación de semejanzas y derivaciones, y convertirse en una ayuda útil para adentrarse en los secretos del arte de un autor y en la intención de su obra.

¹ Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 4.ª ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, en especial el capítulo IV, «La valla de la tradición», pp. 115 y ss.

² Albert E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford The Dolphin Book Co., 1958. Sobre el lugar e importancia de los estudios de A. E. Sloman dentro de los calderonistas ingleses, véase R. D. F. Pring-Mill, «Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*: métodos del análisis temático-estructural», en *Litterae Hispanae et Lusitanae*, ed. Hans Flasche, Munich, Heuber, 1968, pp. 369-413.

En el presente trabajo me propongo analizar la relación que hay entre el auto sacramental mariano *La hidalga del valle* de Calderón y la comedia divina *El nacimiento de la mejor* de Valdivielso. Este examen dejará clara la dependencia del auto de Calderón de la comedia de Valdivielso, hasta ahora no advertida,³ y arrojará cierta luz sobre las diferencias en la técnica dramática de ambos autores.

La comedia divina de Valdivielso se publicó en *Doze Actos Sacramentales, y dos Comedias Divinas* (Toledo, 1622).⁴ Valbuena Prat sugiere como posible fecha de composición de *La hidalga del valle* el año 1634.⁵ La comedia de Valdivielso es, sin duda, anterior.

Ambas obras presentan en forma dramática la Concepción Inmaculada y el nacimiento de la Virgen María. El tema contaba ya entonces con una larga tradición literaria, devocional y teológica, que se remontaba a los primeros siglos de nuestra era.⁶ Desde el principio de la tradición encontramos ambos elementos —literario y teológico— íntimamente hermanados. Así aparecen también en el Siglo de Oro. Los teólogos españoles del siglo xvii hacen contribuciones importantísimas a la defensa de la Concep-

³ Señala su deuda con los apócrifos Aurelio de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones por....., 2.º ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, 10. El gran calderonista Ángel Valbuena Prat en el prólogo a su edición de don Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*. Tomo III: Autos sacramentales, 2.º ed., Madrid, Aguilar, 1967, III, señala muy justamente ciertas semejanzas con manifestaciones pictóricas y devocionales de la época.

⁴ Sigo el texto que, junto con el Prof. Robert V. Piluso, he preparado para la edición del *Teatro Completo* de Valdivielso, que saldrá a luz dentro de poco en España.

⁵ Don Pedro Calderón de la Barca, *op. et vol. cit.*, p. 111. Sigo esta edición para el texto de *La hidalga*.

⁶ Puede decirse que cobra forma definitiva e interesantísima en los evangelios apócrifos de la natividad cuyo texto más importante es el llamado *Protoevangelio de Santiago*. Es posible que este libro existiese ya en el siglo II, y los críticos parecen estar unánimes en que el libro que hoy conocemos no es posterior al siglo IV. Véase sobre esto Aurelio de Santos Otero, *op. cit.*, p. 124 ss. Además el estudio magistral de Emil Amann. *Le protevangile de Jacques et ses remaniements latins*, París, 1910. E. Strycker, *La forme la plus ancienne du Protevangile de Jacques*, Bruselas, 1961. J. A. de Aldama, «El Protoevangelio de Santiago y sus problemas», *Ephemerides Mariologicae*, 12, Madrid, 1962, 107-130.

ción Inmaculada.⁷ Las dos obras que voy a examinar reflejan a su vez esas tendencias: la de Valdivielso, más lírica y devocional; la de Calderón, más teológica y especulativa.

La comedia de Valdivielso, de unos 2.317 versos, es ante todo una dramatización del relato de la concepción y nacimiento de la Virgen, tomado de los textos apócrifos, conocidos en Europa a través de la *Leyenda áurea de Jacobo de Vorágine*.⁸ Valdivielso sigue bastante de cerca dichos textos apócrifos, pero no servilmente. Unas veces reorganiza el material con vistas a un mayor efecto dramático. Otras, desarrolla las posibilidades dramáticas implícitas en elementos apenas mencionados en los apócrifos, tal como las escenas de los pastores y las de los pobres. Ni duda en añadir elementos nuevos, como la escena de la Santísima Trinidad, los personajes alegóricos, las apariciones apoteósicas de María, etc.

La hidalga del valle de Calderón tiene 1.478 versos y se puede dividir en cuatro núcleos.⁹ Calderón da a la Inmaculada Concepción una dimensión mucho más amplia, universal, teológica. Presenta, primero, el lugar que a tal suceso corresponde en el plan de la historia sagrada y su significado para toda la humanidad. El título es una metáfora que desarrolla en una bella alegoría con gran acierto, economía y coherencia.¹⁰

⁷ J. M. Delgado, O. F. M. «Exención del débito según los mariólogos españoles de 1600 a 1650». *Ephemerides Mairologicae*, 1, Madrid, 1951, 501-526.

⁸ El autor presentó una ponencia sobre «Los evangelios apócrifos en las obras dramáticas de José de Valdivielso» en el V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Burdeos del 2 al 8 de septiembre de 1974, y que será publicada en las *Actas* del mismo.

⁹ El auto va precedido de una *Loa* que parece ser de Calderón. Corre a cargo de el Furor, la Alegría, el Contento, y Músicos. A excepción de la Alegría todos reaparecen luego en el auto. El Furor llama al Contento y a la Alegría «villanos», «bárbaros villanos», y afirma ser de «noble nacimiento». El Contento llama *Hidalga* a la protagonista de la obra que va a seguir. Estas expresiones están muy en consonancia con la alegoría del auto.

¹⁰ Bruce W. Wardropper ha visto muy bien el valor dramático de la alegoría en el teatro del Siglo de Oro. Véase «Poetry and Drama in Calderon's *El médico de su honra*», *Hispanic Review* XVIII (1950), 285-301, y «The Dramatization of figurative language in The Spanish Theatre», *Yale French Studies*, 47 (1972), 189-198.

La alegoría está basada en la sociedad estamental de la Edad Media. En el Diccionario de la Academia, bajo la palabra *hidalgo* encontramos, entre otras, las siguientes ideas: persona que por su sangre es de una clase noble y distinguida. Se le llama también hidalgo de sangre. Dícese también de la persona de ánimo generoso y noble. Hay hidalgos de ejecutoria, es decir, que han litigado su hidalguía y probado ser hidalgos de sangre. Se distinguen del hidalgo de privilegio. Hay además el hidalgo de solar conocido, que tiene casa solariega o descende de una familia que la tiene o la ha tenido.¹¹ De estas características Calderón subraya dos en la *Hidalga*: su exención de pagar tributo o pechos y su limpieza o pureza.

El *valle* del título es el mundo, valle de lágrimas, según la *Salve*. Y, mejor que el mundo, sería la humanidad. El valle está poblado de villanos, es decir, de habitantes de estado llano. Villano conlleva las notas de ruin, indigno, indecoroso, servil, carente de libertad.

Esta alegoría le sirve a Calderón para estructurar, encauzar y limitar el auto, determinando también los elementos que va a tomar de la obra fuente. En fin, es la que hace que *La hidalga del valle* sea tan diferente de la comedia de Valdivielso.

Dividiré el resto de este análisis en cuatro partes principales, correspondientes a los cuatro núcleos del auto de Calderón.

¹¹ Calderón pudo muy bien tener en mente algunas de las etimologías del nombre de María. Dice Santos de Otero: «Sobre el nombre de María se dan setenta etimologías distintas, pero las principales se reducen a cinco. *Considerándolo derivado del hebreo MIRYAM*, puede significar: a. *gallarda, hermosa*, si proviene del verbo MARA (engordar); b. *señora*, si proviene de MARAR (dominar); c. *excelsa, subltme*, si viene de RUM (elevarse); d. *amargura del mar*, si proviene de MOR (mirra) y el nombre YAM (mar). *Considerándolo como egipcio* (y esto no es improbable, ya que la primera mujer que lo llevó fue la hermana de Moisés), significaría *amada de Yahve*. «*Los evangelios*», *op. cit.*, p. 145, n. 33. También Gregorio Alastruey. *Tratado de la Virgen santísima*, 3.ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1952, 7-10; E. R. Curtins, *European Literature and The Latin Middle Ages*, New York, Harper Torchbooks, 1963, 500.

1. *HIDALGA, versos 1-628.*

Este núcleo tiene una estrecha relación con el Acto Primero de *El nacimiento*. Valdivielso sigue de cerca los apócrifos, pero reorganiza el material para subrayar bien el dolor y desconsuelo de Joaquín, próximos casi a la desesperación. Su mayoral Simón le anima recordándole figuras ejemplares del Viejo Testamento que sufrieron pruebas muy duras, como Abraham (desterrado), Jacob (perseguido), David (aborrecido), etc. Quiere inculcarle la necesidad de tener fe en Dios, fe que le dará esperanza en su poder (28-30). Pero Joaquín se cree sin remedio. Para él y su esposa Ana

Todo es gemir y llorar,
 orar, sufrir, padecer,
 esperar sin esperar,
 no esperar de merecer
 ni merecer alcanzar. (91-95)

Viene luego una bulliciosa escena de pastores (101-260). Es una escena de égloga pastoril de nacimiento. Cuando Joaquín vuelve a aparecer (261-380) lo encontramos a él solo, disponiéndose a la oración. Por su extensión (59 versos) y por su forma métrica es uno de los pasajes más importantes del Acto Primero. Joaquín recuerda su falta de prole, la expulsión del templo, la tristeza presente, y también su fe incondicional en Dios y el poder ilimitado de la fe:

Pues que lo imposible alcanza
 vn pecho en la fe fundado (265-66).

Así lo prueban los casos ejemplares de esterilidad milagrosamente remediada. Tanta fe y sinceridad obtienen inmediata respuesta. Aparece un ángel que le promete no sólo remediar su falta de prole sino hacerlo abuelo del Verbo encarnado (353-356).

Es fácil percibir el ritmo ascendente de creciente optimismo que da Valdivielso a su obra, presente hasta cierto punto en las narraciones apócrifas.

El punto de arranque es la tristeza y desconsuelo de Joaquín y Ana, a quienes podríamos ver como representantes de la hu-

manidad. Lo profundo de esa tristeza y dolor podría entenderse como índice del estado de la naturaleza caída antes de la redención, y entonces la esterilidad de los esposos cabría entenderla como la carencia universal de gracia, es decir, el alejamiento de Dios y la sumisión al pecado. Sin embargo, creo que esta interpretación hace violencia al texto. Quiere subrayar no más el estado de desconsuelo y desamparo de Joaquín y Ana de los que los libra Dios, en premio de su fe. Y este mismo pensamiento es el que encontramos al principio de *la hidalga* (1-628), aunque de forma muy diferente, como ahora mismo señalaré.

La Hidalga se abre al irrumpir la Culpa bruscamente en la escena declarando su absoluto dominio sobre los hombres, su «Imperio» (7). Viene eufórica del campo de batalla donde acaba de derrotar a la Gracia. La victoria se coloca en un «hoy» (65-67),¹² que se extiende desde el momento de la caída de los primeros padres hasta la redención. Ella es el señor, los hombres los villanos. No viene a gobernar con amor y providencia amorosa, sino a recordarles su condición de villanos (1, 5), hijos de la Naturaleza humana, su esclava herrada (13-16). Viene a cobrar el tributo que todos le deben (110, 123-25), y que consiste en reconocer su dominio absoluto sobre ellos.

La Culpa aparece no como justo señor, digno del debido acatamiento, sino como déspota engreído que se ufana de su poder para oprimir a los humanos. Se identifica con el monstruo del Apocalipsis que brinda «mortales venenos» (27). Habla de su «aliento altivo» (30), de su «vanidad» (32). Y declara que viene no a gobernarlos sino a «supeditaros» (35).

Dice que «el mayor triunfo» (95) el «mayor blasón» (96) de aquella victoria es el haber ganado por prisionera a la Naturaleza Humana.

Calderón presenta a la Culpa como déspota soberbio, embriagado con un poder que cree eterno y universal. Ambos motivos serán razones poderosas para su derrota. La Culpa olvida

¹² El verso 67 de la edición de Aguilar dice «soy» en vez de «hoy».

que su derrota fue ya anunciada al darle Dios el privilegio de que tanto se ufana (Génesis 3).

Se acerca luego al mundo (155), globo con tres puertas, símbolos de la Ley Natural, la Ley Escrita, la Ley de Gracia.¹³

El dominio que la Culpa se ha abrogado se pone ahora en duda. Job, representante de la Ley Natural (202), reconoce su condición de esclavo, pero recuerda que del diluvio universal se salvó el Arca (245) símbolo de esperanza. David, representante de la Ley Escrita (299) reconoce su vasallaje, pero recuerda que en los rigores del desierto aparecieron el rocío (327-28) del maná, y luego el que se cuaja cándido y limpio en la piel de Gedeón (331-34). La tercera puerta (357) está cerrada. Al llamar, responde la Gracia y dice que es posible que una «humana criatura» (421) se salve de su furor. Y que

Como ya lo figurado,
de quien figuras han sido,
y sombras esas dos Leyes (439-41).

ha pasado, se acerca ahora el tiempo de la realidad.

Calderón va encauzando magistralmente sus pensamientos dentro de los límites de la alegoría. El Arca y el rocío de la piel de Gedeón son símbolos venerables de la Virgen¹⁴ pero él los hace referibles directamente a María, «la Hidalga», al decir que el Arca se vio «exenta» (247) e «intacta» (250) en el diluvio, y que el rocío se cuajó «sin corrupción» (332), «cándido, limpio» (334). De los símbolos y figuras pasamos a la criatura prefigurada.

¹³ Abundan en los autos de Calderón estas agrupaciones de elementos de tres en tres o de cuatro en cuatro, de los que el dramaturgo se sirve con tanta destreza para organizar su material, en varios momentos de la obra, según un ritmo ternario o cuaternario. En *La hidalga* prevalece el ritmo ternario. Otro ejemplo semejante se encuentra en *El gran teatro del mundo*, 99-242. Al principio de éste se encuentra un ejemplo de ritmo cuaternario a base de los cuatro elementos: tierra, agua, aire, fuego. Véase E. M. Wilson, «The Four Elements in The Imagery of Calderón», *Modern Language Review*, XXXI (1936), 34-47.

¹⁴ Eric May, O. F. M. Cap. «Mary in The Old Testament» en Juniper B. Carol, O. F. M. ed., *Mariology*, Milwaukee, The Bruce Publishing Company, 1955, I, 73, 74.

La Gracia sabe que se acerca el tiempo de la realización de estas promesas. Por eso está fabricando una casa, a la que vendrá

huésped tal, que su divino
ser no quiera pagar pecho
por ser hidalgo y ser limpio (446-48).

La Culpa pregunta cómo puede ser esto posible, pues ella tiene dominio absoluto, y la Gracia contesta

Como es Dios quien puede hacerlo
y es su poder infinito (455-6).

La Culpa no puede aguantar tanto descaro y llama en su ayuda al Furor (473), que llega inmediatamente; pero trae la inquietante noticia de que, por extraño favor de Dios, Ana, esposa de Joaquín, va a concebir esta noche una niña hermosa y bella (547), concepción que califica de milagrosa y sobrenatural (550-51). Toda la creación se siente desbordante de alegría. La Culpa, confiada en su presente dominio absoluto, manda a la Naturaleza que emprenda el camino hacia la casa de Joaquín:

que esa Anunciada Luz tan prevenida
ha de ser en pecado concebida (627-28),

terminando así este primer núcleo.

Este resumen de la primera parte de ambas obras permite llegar ya a unas primeras conclusiones. Nos encontramos ante el mismo material, pero ante técnicas muy diferentes. Calderón somete contenido y acción a las exigencias de la alegoría, mientras que Valdivielso sigue más de cerca la forma de los relatos apócrifos. Las diferencias de cada técnica son mucho más obvias aquí al principio.

Pero coinciden en detalles sumamente importantes. La línea de la acción es casi idéntica: ambas empiezan en un estado de prostración debido al dominio de la Culpa (se alude muy de pasada a la situación acomodada, y honrosa posición de Joaquín y Ana, y al estado de felicidad paradisíaca previa. Las señales de esperanza son muy tenues, y todas basadas en el poder de Dios). Calderón ha dado un sentido teológico universal a la tristeza de

Joaquín y Ana. Al hacerlo, traspone el resto de la acción a un nivel teológico especulativo alegórico del que se van a excluir casi todos los personajes reales que pueblan la obra de Valdivielso. Calderón abrevia genialmente todo este material y lo presenta como una relación por boca del Furor, que resume casi todo el Acto Primero de *El nacimiento de la mejor*. Las figuras que Job (arca), David (rocío en la piel de Gedeón) y Gracia (jardín verde) recuerdan en el auto al ser visitados por la Culpa, las menciona Valdivielso en el Acto Segundo: arca (1015, 1118, 1583, 2009, 2033), piel de Gedeón (1623), jardín (928, 932), entre muchas otras que la exégesis y la devoción habían referido a María. De este número considerable, escoge Calderón las tres mencionadas.

2. HIDALGA, 629, 1132.

El segundo núcleo del auto tiene lugar ante la casa de Joaquín. El primer momento (629-776) sirve de puente o enlace entre el núcleo primero y el resto del segundo. Aparece por primera vez el Placer. Ha entrado hoy a servir en casa de Joaquín. Está oyendo una música hermosísima que termina con el estribillo:

*Tota pulca amica mea,
macula non est in te* (631-32, 651-52, 800, 813),¹⁵

y describe varias otras cosas extraordinarias que está presenciando. Ignora por qué Joaquín y Ana se han juntado de nuevo (712). Acto seguido ve llegar a casa de Joaquín a tres personajes cada uno por su parte. 1. La Gracia y el Divino Amor «que en ella vive» (764-65). 2. La Culpa y su Furor «que un instante no la deja» (768). 3. La Naturaleza «confusa, absorta y suspensa» (770).

Esta escena del Placer proviene de una de *El nacimiento*. Es el pastor Alpino el que narra los hechos maravillosos que rodean el momento de la concepción de María y de los que él ha sido testigo atónito. Alpino describe esos eventos en un largo parla-

¹⁵ *Cantar* 4, 7.

mento, imitación de la Serranilla de la Zarzuela (1358-1473). Aparecen los ángeles, la música celestial y la alegría desbordante que da a la naturaleza invernal las mejores galas de la primavera.

El segundo momento del auto (777-1132) es de un gran acierto dramático. Seguimos ante la puerta de Joaquín, y la acotación describe así la llegada de los personajes:

Sale la Gracia, y el Divino Amor por una parte; y por la otra la Culpa, y el Furor, y la Naturaleza un poco más adelante, y van andando como hacia la casa de Joaquín. (776+)

Llegados a la puerta se detienen ante el momento decisivo. La Naturaleza describe su situación:

Entre la Culpa y la Gracia
absorta estoy y suspensa (819-20).

Llega el instante de la concepción y entonces, al ir a entrar,

Al dar la mano la NATURALEZA a la CULPA, tómala la GRACIA y se entran, cerrándose una puerta que ha de haber. (833+)

La Culpa y el Furor quieren entrar a la fuerza, pero el Amor Divino defiende la puerta con una espada. La Culpa dice que mordeará la planta de la niña (869). El Placer responde que la niña pondrá la planta sobre su cabeza (871). La Culpa se da ahora cuenta de que las figuras que Job, David y la Gracia (arca, piel de Gedeón, jardín verde) mencionaron van a alcanzar su plena realidad en la niña ahora concebida. Pero se apresta a defender sus derechos sobre los mortales, derechos atestiguados por los tres letrados de Dios: Job, David, Pablo (949). Furor se va a buscar el libro —Génesis— que contiene dicho privilegio.

Placer advierte que ese privilegio lleva también en sí la promesa de liberación, pues

que pondrá la mujer, dijo,
las plantas en la cabeza
de la serpiente, que entonces
la engañó. (971-74).

El privilegio que alega la Culpa no tiene que ver con esta niña porque es divina (1007). La Culpa responde que es humana, y se

sigue una serie de argumentos, especie de debate medieval, que comienza «Divina es» o «Humana es» respectivamente. Este debate sirve para dar tiempo a que regrese Furor con el libro del Génesis, y para encauzar la acción al gran argumento, introducido por Placer:

Divina es, pues del pecado
redime al Hombre con ella,
que es el mérito mayor
que es posible que merezca. (1065-68)

La Culpa advierte enseguida la aparente contradicción y se decide a sacar todo el fruto posible de ella:

Luego si tú mismo dices
que es la mayor excelencia
del Hombre ser redimido
con la sangre de Dios, de esta
excluyes hoy a su Madre. (1069-73)

La Culpa se va airada del escenario. Queda el Placer sumamente perplejo con el problema que él mismo se ha acabado de crear. Consiste en ver «cómo» se puede explicar que María sea

concebida sin pecado
y con sangre redimida. (1121-22)

es decir, «cómo» explicar que María se concibiese sin pecado, redimida ya por la sangre de Cristo que no iba a ser derramada hasta muchos años después. De repente, Placer parece haber tenido una intuición que le resuelve el problema. Coje una azada y empieza a cavar un hoyo. En Valdivielso está también presente esta dificultad (982-83) pero no parece querer fijar la atención del lector en la cuestión teológica sino tan sólo en la gloria que del privilegio se deriva para María (989).

El Acto Segundo de *El nacimiento* tiene más carácter de auto sacramental que de comedia divina. El paso del Primero al Segundo es violento. Del ambiente densamente humano de la historia de Joaquín y Ana se va a una escena encomedada a Luzbel, la Culpa, San Gabriel, la Inocencia. El papel que el Furor y la Culpa juegan en el auto es el mismo que el que da aquí Valdivielso a Luzbel y a la Culpa. Luzbel, lleno de temor, viene

instigando a la Culpa a que haga todo el daño posible a la creación. Está asustado, casi frenético, porque teme que se va a concebir una niña que le perjudicará seriamente y que pondrá el pie sobre su cabeza. Pero ¿quién ha nacido sin Culpa? (872) Todos, por ley de Dios, nacen siendo hijos de la ira (882). La Culpa, enterada del nuevo acuerdo entre Joaquín y Ana, teme que el resultado de su unión sea un serafín, pero promete señalarlo también por suyo (908).

La siguiente sección ocurre ante la casa de Joaquín y Ana. La Culpa quiere entrar pero se lo prohíben San Gabriel y la Inocencia Original. La Culpa alega la ley universal de que todos nacen en pecado (950). La Inocencia contesta que esa ley la promulgó Dios y, por lo tanto, también la puede dispensar, añadiendo luego un argumento muy *ad hominem*:

Muy necio sos para alcalde,
pues que por fuerça queréis
a vna niña como vn oro
echarla acuestas la ley. (988-981)

Sin preparar al lector, de manera sorprendente, la Culpa introduce en su respuesta un tema muy importante. Dice:

Redimirla antes que cayga
no sé cómo pueda ser (982-83).

La Inocencia replica que basta que Dios sepa el «cómo» de esa redención. A nosotros nos debe satisfacer el saber que esa redención de María fue «con mayor ventaja» (989) para ella, es decir, más especial, de más honra, que la del resto de los mortales.

3. HIDALGA, 1133-1364.

El núcleo segundo del auto terminaba con el feliz hallazgo de una prueba irrefutable por parte de Placer de la mayor dignidad de la redención de María.¹⁶ Cuando Placer está todavía

¹⁶ Además del significado obvio de Placer, Calderón identifica a este personaje con la inteligencia (758). A su cargo corren los argu-

cavando salen la Gracia, la Naturaleza, el Amor Divino y los músicos. Ya ha tenido lugar la Concepción: la victoria sobre la Culpa ha sido ya obtenida. Pero, como todo hecho sobrenatural, si la fe lo acepta, la razón lo resiste. Dios ha hecho su obra; ahora empieza el esfuerzo de la inteligencia humana para entenderlo. Tanto Valdivielso como Calderón dramatizan este esfuerzo, pero cobra mayor importancia y valor escénico en el segundo.

En *El nacimiento* la Culpa dice, de improviso:

Redimirla antes que cayga
no sé cómo pueda ser (982-983).

Y entonces la Inocencia, para contradecirle, dice, entre otras cosas:

Pongamos que vna paloma
yua a dar en vna red
y que algún hombre piadoso
la libró de no caer.
¿Aquesta no es redempción?
Y mijor redempción es;
y a quien tiene la paloma
mucho más que agradecer.
Assí la redimió Dios
porque sin duda lo hué,
no del pecado que tuuo
mas del que pudo tener.
Para Dios, ¿qué tiene más,
siendo inmenso su poder,
detenerla que no cayga,
que leuantarla después? (990-1005)¹⁷

La Inocencia enumera varios hechos del Viejo Testamento cuyo valor probatorio no consiste ya en la fuerza de su lógica sino en su calidad de figuras o símbolos.¹⁸ Probablemente Valdivielso escogió el ejemplo de la paloma por las asociaciones que los comentaristas de la Biblia han visto y desarrollado entre ella y María.

mentos racionales y, a la vez que muestra gran respeto hacia los misterios de Dios, se esfuerza por dilucidarlos lo más posible.

¹⁷ Repite este mismo argumento en 1178-1189.

¹⁸ Entre los que Valdivielso menciona se encuentran los que Calderón usa en el primer núcleo del auto.

Lo que Calderón hace es de un valor dramático superior. Si el propósito del auto es representar un concepto, escojerá entonces el ejemplo que mejor se preste para ello. Los personajes, al comienzo del núcleo, se maravillan de encontrar al Placer cavando. Él les explica que quiere

Estudiar un argumento;
y cavando en él, intento
ahondar una sutileza (1158-1160).

Así acomoda el lenguaje a la acción y al sentido. Manda que se retiren a un lado, pues se acerca el Furor con el libro del Génesis en la mano. Calderón está convirtiendo aquí al Furor en una figura ridícula.

El Furor cae en el hoyo y no puede salir hasta que el Placer lo levanta y lo limpia (1184+). El Furor se siente sumamente agradecido. Sale luego la Culpa en busca del Furor. Cuando está a punto de caer en el hoyo, el Placer la detiene, y también ella se muestra agradecida (1201). Las dos intervenciones de Placer se convierten en premisas de un silogismo (1202) que se encargarán de desarrollar el Furor y la Culpa. Esta escena es de una fina ironía. El Furor y la Culpa se empeñan ahora en superarse uno al otro en agradecimientos al Placer.

La última vez que aparecieron en escena estaban también disputando. Ahora se enredan en otro argumento hábilmente manipulados por el Placer. Lo que prueba es que de los dos posibles modos de redención uno es superior al otro: la exención de María de la mancha del pecado original es superior a la redención de los demás hombres.¹⁹ Es la Culpa la que formula sucintamente la conclusión del silogismo:

¹⁹ Valdivielso y Calderón están aprovechando algunos aspectos de la doctrina de la Inmaculada Concepción, declarada dogma de fe el 8 de diciembre de 1854, pero aceptada como parte de la tradición católica desde muchos siglos antes. Resumiendo todo lo posible, esta doctrina afirma que Dios libró a María de la mancha del pecado original, por los méritos de Cristo, con vistas a su sagrada maternidad. Su redención habría que llamarla «prerredención» o «redención de una especie más sublime» que la de los demás. En general, los méritos de Cristo sirven para librarnos del pecado original ya contraído. En el caso de María, los frutos de la vida y muerte redentoras de Cristo

Luego viene a ser mejor
preservar que socorrer (1251-1252).

Después de hacerles confesar dos veces (1254, 1257) que es mejor la redención preservativa, el triunfo de Placer es total. La razón humana ha sabido superar la astucia del mal con la fuerza aplastante del «ejemplo» (1270) que se acaba de dramatizar con gran acierto y belleza.

Tanto Valdivielso como Calderón están poniendo en escena algunas de las ideas presentadas por los teólogos en la formulación de la doctrina de la Inmaculada Concepción. Pero lo hacen de muy diversa manera. Los teólogos, en estos tratados, hablan con frecuencia de la caída del pecado, de la mancha del mismo, de Cristo que viene a limpiarnos de dicha mancha, de la preservación de María de esa caída y mancha. Este lenguaje toma luego forma fácilmente escenificable en ejemplos semejantes al de Valdivielso y Calderón para ilustrar, más que probar, dicha doctrina. En el *Tratado* de Pedro Auriol (+1322) encontramos el siguiente pasaje:

Por ejemplo, si uno ve que alguien se va a caer en el lodo, haría algo más noble y perfecto si no lo dejase caer, que si lo levantase y lo limpiase después de haber caído. Pues así también Cristo libra del pecado de forma más perfecta al que con su gracia no lo deja caer que al que levanta después de caído.²⁰

fueron aplicados para que no contrajese dicho pecado. La redención de los demás se llama «restauradora» o «liberadora», mientras que la de María es «preservadora», y es de una dignidad incomparablemente mayor. El primero en dar forma coherente a esta doctrina fue el gran teólogo franciscano Juan Duns Scoto (1270-1308). Si Cristo es el perfecto mediador y redentor, entonces es lógico concluir que pudiese preservar y que preservase a su Madre del pecado original. La doctrina de Scoto se cristaliza bellamente en la fórmula de Francisco de Mayron (+1325): *Potuit, deuit, ergo fecit*. Es decir: Dios pudo preservarla del pecado original; convino que así lo hiciera; luego lo hizo. Los teólogos españoles de la primera mitad del siglo XVII trataron ampliamente de estos temas con originalidad y acierto, como señala J. M. Delgado, O. F. M., en su artículo ya citado, «Exención del débito...». Me he servido en esta nota del trabajo de Aidan Carr, O. F. M. Conv., and Germain Williams, O. F. M. Conv., «Mary's Immaculate Conception», en Juniper B. Carol, O. F. M., ed., *Mariology, op. cit.*, I, 328-394. Véase también Gregorio Alastruey, *Tratado...*, *op. cit.*, 193-198.

²⁰ La traducción es mía. El texto latino dice así: «Sicut igitur cernens aliquem casurum in lutum corporeum liberaret eum perfec-

En *El nacimiento* la Inocencia menciona el ejemplo semejante de la paloma, pero son más de su gusto los acontecimientos bíblicos, interpretados como figuras de la Concepción Inmaculada, de un tono lírico evocador, preferido por Valdivielso.

El auto de Calderón está llegando a su fin. La Culpa y el Furor han causado y precipitado su propia derrota. María aparecerá triunfadora. La alegoría, sumergida durante el núcleo segundo y la primera parte del tercero vuelve a aflorar ahora enriquecida con el nuevo sentido acumulado. Es la Culpa la que la vuelve a introducir. Con el Génesis en la mano dice:

y si el pecho no me paga,
la obligaré que litigue
si es hidalga, o no es hidalga.
Presente su ejecutoria,
haya un texto solo, haya
un Evangelio, que diga
que ha nacido preservada. (1322-1328)

Los hidalgos de ejecutoria, como se apuntó más arriba, eran los que habían litigado su hidalguía y probado ser hidalgos de sangre, a diferencia de los de privilegio. La Culpa apoya su protesta en la falta de un texto explícito de la Biblia que sostenga el privilegio de la Inmaculada.²¹ A esta objeción responde el Amor Divino:

Las asentadas Noblezas
Las Ilustrísimas Casas
no tienen Ejecutorias,
la Notoriedad les basta. (1329-1332)

tius, si non sineret eum in lutum prolabi, quam si post lapsum erigeret et mundaret, sic perfectius liberatur per Christum a peccato qui non sinitur eius gratia in ipsum peccatum prolabi, quam qui erigitur iam collapsus». *Tractatus Petri Aureoli*, en Fr. Gulielmi Guarrae, Fr. Ioannis Duns Scoti, Fr. Petri Aureoli. *Quaestiones Disputatae de Immaculata Conceptione Beatae Mariae Virginis*, Ad Claras Aquas [Quaracchi], 1904. Bibliotheca Franciscana Scholastica Medii Aevi, Tomus III, p. 56. Los versos 886-889 de Valdivielso son un eco de esto mismo.

²¹ «Support for the dogma of the Immaculate Conception as found in the sacred writings of the Old and the New Testament is neither abundant nor coercive», en Aidan Carr, O. F. M. Conv., and Germain Williams, O. F. M. Conv., «Mary's Immaculate Conception», *art. cit.*, p. 335.

No se está refiriendo a la genealogía humana de María, aunque es un punto que ni Calderón ni Valdivielso elaboran con claridad. Este privilegio de antiquísima hidalguía tiene seguramente que ver con la existencia que *ab aeterno* tiene María en la mente de Dios, y a la cual exegetas y teólogos habían dado carta corriente al identificar a María con la Sabiduría, la cual dice de sí misma en Proverbios 8, 23:

Desde la eternidad fui yo establecida, desde los orígenes, antes que la tierra fuese.

Se da la coincidencia de que ese y los versículos siguientes forman parte de la liturgia de la fiesta de la Inmaculada Concepción.²²

El Amor Divino termina el argumento imponiendo silencio con su autoridad. El privilegio de la Inmaculada Concepción es un privilegio de Dios, que ni la mente humana ni la Culpa pueden penetrar. O tal vez quiere dejar la victoria final a María. En un último y frenético alarde, la Culpa quiere clavar su privilegio en la Casa de María, y entonces la casa se le viene encima

para que ponga esta Niña
sobre mi cerviz las plantas. (1639-1370)

4. HIDALGA, 1365-1478.

En *La hidalga* este núcleo comienza con la acotación:

*Va [la Culpa] a subir por una escalera y ábrese la apariencia y baja por una tramoya la HIDALGA, que la hará una niña, hasta ponerse encima de la Culpa, como se pinta. (1364+)*²³

²² Eric May, O. F. M. Cap., «Mary in the Old Testament», en J. B. Carol, O. F. M., ed., *Mariology, op. cit.*, I, p. 76-77.

²³ Estas descripciones literarias tienen un paralelo exacto en la iconografía de la Concepción. Valbuena Prat, en la introducción al auto, *op. cit.*, p. 112, menciona la rica tradición mariana del arte granadino. Y, claro está, de todo el arte español. Una descripción semejante a la de Valdivielso y Calderón la da Tirso en *Obras dramáticas completas*. Ed. crítica por Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962, II, 858, 896.

Se prepara, pues, el triunfo final apoteósico de la Hidalga sobre la tiranía injusta de la Culpa. En *El nacimiento* tenemos varias escenas similares. La primera es verdaderamente espectacular. Se introduce con la siguiente acotación:

Por lo alto, las tres Personas de la Santísima Trinidad; el Padre con capa y barba larga, a la mano izquierda; a la derecha, el Hijo con tunicela y manto; y en medio, el Espíritu Santo, que puede hazer vn niño con alas y cuerpo de paloma, y la cabeça del niño descubierta. Más abajo, de rodillas, vna niña de diez o más años, de blanco y azul, muy hermosa. (1081+)

Hacia el final del Acto Segundo encontramos la segunda descrita así en la acotación:

Por lo alto, n[uestra] Señora, de açul y blanco, coronada d[e] estrellas, vestida del sol; a los pies, la luna y el dragón echando fuego; alrededor, los atributos de la Concepción. (1690+)

Aparece luego por última vez al final de la comedia, como sigue:

Aparece S[anta] Ana en el teatro, en vna cama de cortinas, sentada en ella de parida con vna criatura pequeña en los braços, y Santa Ismeria a vn lado de la cama y la Inocencia a otro. (1958+)

Dado el carácter alegórico del auto esta última aparición difícilmente podría tener cabida en él. Las otras dos las funde Calderón en una, y la coloca con gran acierto dramático al final de la victoria dialéctica que el Placer ha ganado sobre el Furor y la Culpa. Los papeles se han cambiado. La Culpa ha sido destronada. Su tiranía destruida.

La última parte de *La hidalga* (1421-1478) es el anticlímax, el final que cierra la obra con la alegría de la música y el ingenio de la pregunta:

¿Quién sabrá decirme, quién,
por qué una sacra canción
a esta Niña, nuestro bien,
la llama vara de Aarón
y no vara de Moisés? (1427-1431)

a la que responde a su vez Naturaleza, Gracia y Culpa.

Esta manera de terminar es común a entremeses y autos sacramentales. Es muy posible que este final se lo sugiriese también a Calderón la danza de dichos que preparan los pastores al final de la obra de Valdivielso (2105 y ss.). Si esto es así, sería el único detalle que aprovechó Calderón de todo el Acto Tercero.

CONCLUSIÓN.

Las semejanzas, coincidencias y puntos de contacto que he apuntado entre *La Hidalga* y *El nacimiento* creo que no se pueden explicar a base de la identidad del tema y de los materiales que sobre él les ofrecían el arte, la teología y la devoción. Sin duda se trata de una dependencia directa. *La hidalga* es, sin embargo, una obra muy diferente de la comedia que le sirve de fuente. Esta diferencia pone en claro relieve el carácter peculiar del arte de cada dramaturgo.

El nacimiento de la mejor es una comedia de poca coherencia. A veces sigue muy de cerca los relatos apócrifos conservando su carácter fundamentalmente humano, temporal, histórico. En otras partes acentúa el aspecto espiritual, alegórico, por ejemplo, gran parte del Acto Segundo.²⁴ Valdivielso ha intentado amalgamar elementos de procedencia y carácter muy diversos: evangelios apócrifos, églogas pastoriles, devoción mariana de carácter lírico popular, y también elementos alegóricos, más propios de autos que de comedias. El resultado final es bastante insatisfactorio.

La hidalga del valle, si bien dista mucho de figurar entre los mejores autos de Calderón, tiene una mayor unidad y coherencia. Obedece a una concepción totalmente diferente del tema. La obra usa la forma propia del auto: la alegoría. Valdivielso presenta la Inmaculada Concepción como el privilegio especial que Dios ha hecho a un personaje histórico, muy concretamente

²⁴ El intercalar pasajes alegóricos en piezas que no lo son, no era algo inusitado. Recuérdese *El villano en su rincón* de Lope. Véase M. Bataillon, «El villano en su rincón», incluido ahora en su *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, 329-372.

humano, y, en tono menor, la dimensión universal de dicho privilegio. Calderón, por su parte, centra su interés en el significado teológico que tiene para toda la humanidad este hecho concreto, entendido como paso decisivo de la esclavitud universal de la Culpa a la libertad de la Gracia. Dado el propósito didáctico del género, tratará de aclarar el sentido de ese privilegio mediante el gráfico ejemplo del hoyo.

En el auto de Calderón la alegoría sirve de armazón y cauce a la acción y fiel a sus exigencias, presenta de manera indirecta, a modo de brevísima relación hecha por Furor, los acontecimientos que la tradición refiere sobre Joaquín y Ana, es decir el material apócrifo.²⁵ Calderón rechaza por el mismo motivo, por inaprovechables dentro de la alegoría, las escenas de égloga pastoril, la de la sopa boba y el Acto Tercero en casi su totalidad.

El nacimiento es de ritmo desigual. La acción progresa con lentitud. Hay momentos en que se estanca totalmente. Predomina entonces lo lírico devocional, a mi parecer con menoscabo del aspecto dramático. El auto de Calderón es continua acción, continuo movimiento. La efusión lírica está estrictamente limitada. Los momentos de mayor carga conceptual están confiados a la acción. Su propósito es dar al concepto del tema un carácter eminentemente representable.

La obra de Calderón obedece, pues, a una concepción diferente del tema. Gracias a la alegoría, consigue mayor unidad y coherencia; pone mayor atención a las posibilidades representables del concepto; hace predominar la acción sobre lo lírico y narrativo.²⁶

RICARDO ARIAS, PH. D.

Modern Languages.
Fordham University.
Bronx, New York

²⁵ Cabría calificar esa relación de acción sobre la que se proyecta la trama —«background action»—, como hace Sloman refiriéndose a otras obras. Véase *The Dramatic...*, *op. cit.*, p. 281.

²⁶ Es inevitable que las conclusiones apuntadas aquí coincidan casi siempre con las que formula A. E. Sloman al final de su libro tantas veces citado y del que tanto he aprendido, *The Dramatic...*, *op. cit.*, 278-308: «Conclusión».