

VALBUENA PRAT Y EL TEATRO

CÉSAR OLIVA
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Valbuena Prat tuvo el teatro como género idóneo en el que desarrollar su precisa y original investigación. Desde 1924, año de su tesis, en la que propone una rigurosa clasificación de los autos calderonianos, hasta 1969, en donde publica su *Teatro español del Siglo de Oro*, traza un recorrido en el que se advierten sus principales aportaciones. Tanto en la imprescindible edición de los *Autos sacramentales* (1927), como en *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (1941) o la *Historia del Teatro Español* (1956), Valbuena da certeros perfiles de todos y cada uno de los poetas del Siglo de Oro. De ellos destaca siempre Calderón de la Barca, al que nunca considera inferior a Lope, como había hecho Menéndez Pelayo y su escuela. Finalmente, se da cuenta del ejemplo de intolerancia que supuso el destierro, en 1943, de don Ángel a la Universidad de Murcia.

ABSTRACT:

Valbuena Prat used drama as the suitable genre where to develop his precise and original research. From 1924, year of his thesis, in which he suggests a rigorous classification of the calderonian *autos*, until 1969, when he published his *Teatro español del Siglo de Oro*, he traces the trajectory of his contributions. So much in the essential edition of the *Autos sacramentales* (1927), as in *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (1941) or the *Historia del Teatro Español* (1956), Valbuena outlines accurately the Golden Age poets. From them he always stressed Calderón de la Barca, whom he never considered inferior to Lope, as Menéndez Pelayo and his school had done. Finally, the intolerance of his exile, in 1943, to the Universidad de Murcia is accounted for.

PALABRAS CLAVE:

Valbuena Prat, Ángel. Teatro. Teatro español del Siglo de Oro. Calderón. Autos sacramentales.

KEYWORDS:

Valbuena Prat, Ángel. Drama. Golden Age Spanish Drama. Calderón. Autos sacramentales.

1. Recuerdo murciano de don Ángel

Parece que lo estoy viendo. Una habitación no muy grande forrada de bermellón que el tiempo, como a un buen vino, lo fue tornando rojo burdeos. Quizá diez, quizá doce veladores, con sillas centrales y divanes laterales. En uno de ellos, pegado a los grandes ventanales que daban al callejón de Sánchez Madrigal, estaba yo. Eran los días cercanos a la Navidad de 1967, y el salón, el del Café más crítico y literario que ha tenido esta ciudad en toda su existencia, el Santos. Tan sabio era el dichoso Café que todos sus

camareros eran calvos de solemnidad, pues entre servicio y servicio seguro que leían a Platón.

El Santos fue mi primera universidad. Allí, con apenas veinte años, y de la mano de Antonio Segado, iba a oír a Dionisio Sierra, Antonio de Hoyos, Antonio Abellán, Pepe López Martí... Allí, al tiempo que descubría que el cine y el teatro que yo quería era el que ellos querían, me enteré que los pensamientos no podían ser coartados por nada ni por nadie. Ellos, Dionisio, don Antonio, Pepe López Martí, me descubrieron también que en la no menos mítica librería Aula había un apartado, que llamaban el infierno, en donde me espera Camus, Sartre, Brecht... Yo acababa de montar un Valle-Inclán que entendieron mejor que nadie mis amigos del Santos, y que de alguna manera me abrió la puerta del complicado camino de la creación y el estudio. El «Santos» fue el foro en donde mejor contrasté mis argumentos iniciales, academia de la que uno no salía graduado, pero sí informado para avanzar en la medida de sus posibilidades.

Estaba yo en el Santos una mañana de aquella Navidad del 67, cuando advertí que, al otro lado del salón, un hombre más bien menudo, de apariencia mayor de edad de lo que era, salpicaba sus cuartillas con la cucharilla de su café con leche en vaso. Lo que más me llamó la atención de la escena era que hablaba solo, con voz que a poco que te acercaras a él se podía entender perfectamente cuanto decía. Yo lo reconocí de inmediato pues, aunque ya no ejercía en nuestra Universidad, era suficientemente notorio para la pequeña vida cultural murciana. Incluso para un aprendiz de brujo, quiero decir de químico, como yo, que ni se había imaginado recibir lecciones de maestros en literatura. Aquel hombre era don Ángel Valbuena Prat.

A don Ángel lo había conocido en 1961, con ocasión de un estreno de mi primer maestro en teatro, don José Molina Sánchez. Había éste compuesto una comedia de temática medieval, *El juglar*, que estrenaríamos en la fiesta de Santo Tomás de ese año los chicos del Instituto Alfonso X, y Valbuena Prat firmó la introducción del programa de mano. Yo mismo vi su manuscrito, entregado al profesor Molina Sánchez, con una letra tan endiablada que apenas llegué a entender. Después me enteré que decía ser obra muy bonita, emparentada con la tradición española y el Romancero, y que don José era un entusiasta de la escena. Ignoro si don Ángel fue al Romea a ver el estreno, pero en el primer programa de mano en el que figuraba mi nombre —con el importante papel de Tabernero—, el texto de presentación era de don Ángel Valbuena Prat.

Pero volvamos al Santos, y a la mañana navideña en la que el ya catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense, después de más de veinte años de ejercicio en la murciana (1943-1964), volvía a su querida ciudad de provincias, en la que sus hijos habían estudiado o se habían formado. A Murcia volvía don Ángel con asiduidad en esos tiempos de docencia madrileña. Tenía muchos amigos acá, y su pequeña Universidad la llevaba tan dentro que incluso se llegó a pensar que, en su jubilación, podría dirigir una Cátedra de Historia y Estética del Teatro. Sólo su salud, y la dificultad

de desplazarse tan a menudo como el proyecto requería, impidió que saliera adelante. Pero allí lo tenía yo, hablando solo, manchando de café sus cuartillas que llenaba en donde quiera que estuviese. Circulaba todavía por mi cabeza el verbo valleinclaniano de la *Farsa y licencia de la reina castiza* que había presentado en el Romea el catorce de ese mismo diciembre. Acababa de leer los escasos estudios que se disponían entonces sobre el autor gallego, *Las estéticas de Valle-Inclán* (Gredos, 1965), de Guillermo Díaz-Plaja, y *La estética de Valle-Inclán* (Gredos, 1966), de Antonio Risco. Don Ramón todavía era el maestro ignorado del que hablaría después Alfonso Sastre. El esperpento era esa estética indefinida o difícil de definir, de manera que, salvo la certera relación con Quevedo que había intuido Baquero Goyanes en nuestro programa de mano, no sabíamos exactamente por dónde ir en la investigación escénica de su esencia y raíz. Por ese mar de dudas en el que mis compañeros y yo nos encontrábamos (Juan Guirao, Juan Meseguer, José Antonio Aliaga, Abraham Esteve...) me decidí a interrogar en el «Santos» a ese maestro que yo no había tenido. La cuestión palpitante era tan elemental como crucial. Habíamos hecho *La reina castiza*, definida como «farsa» por el autor, pero veíamos en el texto tantas posibilidades de distorsión, tantos rasgos esperpénticos, que dudábamos de que si lo que habíamos hecho era «una estética sistemáticamente deformada».

— Don Ángel, perdone esta intromisión, pero es que acabamos de estrenar *La reina castiza*, con el Teatro Universitario de Murcia, y no sabemos si hemos hecho un esperpento o una farsa. ¿Cuál es su opinión?

Si la memoria no falla, me acompañaba en este menester el hoy archivero Guirao, todavía más tímido que yo, y que permanecía en un discreto segundo término, aunque empujándome moral y físicamente. A don Ángel le brillaron enseguida esos ojillos que escondía detrás de sus gruesas gafas. Creo que pensó: «Ahora van a saber éstos lo que es bueno». Y nos largó una magnífica clase de estética y literatura, que me animó más si cabe a dejar probetas por caretas. Una clase que situó en un lugar curioso por extravagante al autor de Vilanova de Arousa, y de la que, sobre todo, recuerdo dos cosas: una, que nos olvidáramos de las definiciones del autor, pues *La reina castiza* era, *sensu recto*, un esperpento; y dos, que Valle-Inclán, en su opinión, era el escritor que utilizaba un castellano más rico y frondoso del siglo XX. Al mismo tiempo, nos introdujo en resquicios documentales y críticos suficientes para animar en el teatro a cualquier pintado. Amaba el teatro. Es la idea que me ha quedado durante todos estos años de don Ángel Valbuena Prat.

La descrita es la única lección directa que he tenido de él pues, como queda dicho, nunca fui alumno suyo. Fue suficiente. El privilegio de su conversación tuve la suerte de poderlo contar a su hijo Ángel Julián, el cual, por esos años de prejubilación de su padre, ya no andaba en nuestra ciudad. No lo conocía más que por sus tareas académicas: tomo

de Literatura Hispanoamericana, ediciones de comedias y dramas de Calderón de la Barca en Aguilar, el magnífico *Calderón y la comedia nueva* (Austral, 1977) —que aparece el mismo año de la muerte de don Ángel, por lo que se puede leer en su primera página: «In memoriam A.V.P.»—, etc. De este último libro guardo un ejemplar dedicado, en el que Ángel Julián escribe: «Al profesor César Oliva con el que rememoré la añorada Murcia, amistosamente». Lo que no dice es que la firma la hizo después de una comida con sabor mejicano, a la que me invitó con evidente afecto, en El Paso, Texas, coincidiendo en el simposio anual sobre Teatro Español de Siglo de Oro, en 1984.

2. Valbuena Prat y su aportación a los estudios teatrales del siglo XX

Valbuena Prat es el gran eslabón hispánico entre la crítica decimonónica, de inspiración romántica, inmersa en la sabiduría de la literatura comparada, y la moderna, más próxima al estudio textual, que nunca olvida el carácter interdisciplinar de la escritura. Discípulo de Rubió y Lluch y de Menéndez Pidal —a los que dedica su *Historia de la Literatura Española*—, fue profuso y hábil lector de libros, capaz de relacionar contenidos, escarbar en nuevas fuentes e inventar o redefinir clasificaciones que permanecían incólumes desde el magisterio de Menéndez y Pelayo. Por eso fue un magnífico compilador, con sabiduría imprescindible para abarcar la historia en una magna obra que todavía se conserva útil en sus aspectos didácticos.

Pero si es la literatura española en general, el inmenso campo de trabajo en el que desarrolla su obra crítica, sería en el teatro en donde encontró el medio idóneo en el que investigar de manera más precisa y original. Baste considerar que a los veintitrés años, en 1923, ya había redactado su tesis doctoral, en la que proponía una clasificación (que llamaba «provisional») de los autos calderonianos, una de sus materias más queridas y tratadas a lo largo de su trayectoria¹. Es curioso, y muy significativo, que treinta y cinco años después, cuando hace la edición de *Autos Sacramentales* (Editorial Ebro, Zaragoza, 1957), mantenga aquella misma distribución, aun en su condición de «provisional», con las siguientes palabras: «*Aunque, como en toda clasificación, es difícil precisar en qué punto termina un apartado y comienza otro, la acepto, como digo, provisionalmente.*» Y pasa a dar ejemplos de por qué sitúa determinados autos en determinados apartados. Precisamente en las clasificaciones radica una de sus grandes aportaciones, pues guiado siempre por su pertinaz vocación didáctica, quiso ordenar no sólo las obras de los autores más importantes de la historia nacional, sino las de autores llamados menores que hasta

¹ Es la siguiente: a) autos filosóficos y teológicos; b) autos mitológicos; c) autos de temas del Antiguo Testamento; d) autos inspirados en parábolas y relatos evangélicos; e) autos de circunstancias; f) autos históricos y legendarios; g) autos de Nuestra Señora. Como podemos advertir, esta clasificación, como las siguientes que propondrá a lo largo de su vida, se basan fundamentalmente en elementos temáticos. Esta tesis la publica, con el título de «Los autos de Calderón: clasificación y análisis», en *Revue Hispanique*, LXI, 1924, pp. 1-302.

el momento no habían sido objeto de análisis sistemático, como Rojas Zorrilla, Mira de Amescua o Cubillo de Aragón, por no citar otros géneros literarios también estudiados por don Ángel.

De fecha muy temprana es el estudio origen de la metodología de análisis que le caracterizará en el medio universitario. Me refiero a su muy citada edición de *Autos Sacramentales* (Clásicos Castellanos, Madrid, 1927). A partir de entonces, Valbuena Prat se convierte en el gran erudito del teatro español del Siglo de Oro, siendo sus trabajos más numerosos y apreciados los dedicados a Calderón de la Barca. En los volúmenes de esta prestigiosa colección que hemos podido consultar, números 69 y 74, se encuentran, en efecto, sus bases críticas, que serán seguidas con no demasiadas modificaciones a lo largo de su vida. En el primero de ellos, el 69, además de insistir en la clasificación de los autos calderonianos —aunque matiza e incluye nuevas obras—, ofrece un sistema que se puede resumir de la siguiente manera: parte de la noticia de la representación de la obra, duda de la veracidad de los textos, intenta su datación, sospecha de refundiciones —que estudia también con amplitud—, explica tramas, busca fuentes inéditas, relaciona con obras pretéritas y contemporáneas, rastrea sus secuelas en la posteridad, redunda en conceptos que no vacila en trasladar a otros textos, analiza aspectos formales con la pulcritud del mejor filólogo, y opina. Es cierto que algunas de tales opiniones son demasiado subjetivas, dado el rigor del procedimiento, pero son fruto de un deseo de involucrarse en el espíritu crítico que desarrolla. Regalado califica hoy estos trabajos «varados en una valoración impresionista salpicada de erudición»².

En el segundo tomo, el 74, da las primeras y más sonoras muestras de reivindicación del teatro español frente al europeo. Por sus palabras se comprende bien su posición frente a la concepción crítica de Menéndez Pelayo. Lamenta que, en la época realista, coincidente con el positivismo en filosofía, se haya desvalorizado a Calderón. «*Se considera arte supremo al que expresa los sentimientos y las impresiones, lo humano; por eso la cumbre del teatro es Shakespeare [...] Lope y Tirso representaba un acercamiento a ese drama de pasiones y caracteres humanos [...] y de Calderón, un alejamiento*»³. Esa posición de favor a Lope frente a Calderón no sólo fue propia de Menéndez Pelayo, sino también de la generación del 98. A Azorín, por ejemplo, no le gustaba Calderón, al menos en su época de *Los valores literarios*. Valbuena Prat se muestra firme en su actitud crítica respecto a aquellas modas: «*Menéndez Pelayo no cita en sus obras El gran teatro... calderoniano, ni una sola vez, si no me falla nuestra memoria de lector constantes*»⁴.

2 Antonio Regalado, *Calderón*, tomo II, Ensayos Destino, Barcelona, 1995, pp. 20-21.

3 *Autos Sacramentales*, Clásicos Castellanos núm. 74, Madrid, 1951, pp. XI-XII.

4 Ob. cit, pág. IX, nota 2.

En 1941 había publicado *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (Barcelona, Editorial Juventud), uno de los estudios más claros y didácticos sobre el poeta madrileño. En él define «*el arte simbólico*» calderoniano, y recuerda que, en 1927, fue quien lanzó el grito de la «vuelta a Calderón», aunque añade que el ambiente era favorable. Se había rehabilitado a Góngora en poesía, a Quevedo y Gracián en la prosa. Contaba, además, con la reacción antinaturalista de principios de siglo, que aceptaba abiertamente el arte simbolista. Todo esto facilitó, dice, «*las posiciones hacia el arte de Calderón*» (pág. 214). Por ello, Valbuena Prat no duda en aplicar la corriente neoplatónica que ni Menéndez Pelayo ni los escritores del 98 habían querido ver. Especialmente interesante, desde el punto de vista metodológico que aplica, es el capítulo II del libro, titulado «Características del sistema teatral de Calderón y su ciclo».

Aunque los trabajos de Valbuena Prat abarcan otros géneros, como la poesía —que él mismo cultiva—, es en el teatro, y por vía de sus estudios calderonianos, en donde realiza las más reconocidas aportaciones. Aparte de la magna *Historia de la Literatura Española*, cuya primera edición es de 1937, y que desde entonces ha tenido numerosas reimpressiones, corregidas y aumentadas, dedica al teatro en concreto tres de sus grandes libros de madurez plena, en los que ofrece una perspectiva globalizadora de los fenómenos más sobresalientes de la escena nacional: *Literatura dramática española* (Barcelona, 1930; reimpresso en 1950), *Historia del Teatro Español* (Editorial Noguer, Barcelona, 1956) y *El teatro español en su Siglo de Oro* (Editorial Planeta, Barcelona, 1969).

En la Introducción del segundo de ellos observamos una cuestión que preocupa especialmente en don Ángel, y que encierra un peculiar sentido de modernidad. Me refiero al deseo de presentar nuestra dramática «*como valor nacional y universal*». En ese sentido se siguen mostrando estudiosos del teatro clásico español, como Francisco Ruiz Ramón⁵, que no comprenden cómo se tratan a nuestros clásicos como autores inferiores, o de menor proyección contemporánea que, por ejemplo, Shakespeare. Leamos en Valbuena Prat: «*El carácter nacional de nuestro teatro es cosa de todos reconocida; no lo es tanto hoy su vivencia como valor universal, a pesar de haber sido, en el más grande momento de la Literatura moderna mundial, elevado a devoción y a posición cimera. Por eso [...] una de las tesis de la presente obra será la de la universalidad del drama español*» (pág. 7). Insiste en este punto, una vez que lleva «*más de treinta años dedicados al estudio de la Literatura Española, y especialmente de su teatro*». Posteriormente se muestra incluso más rotundo al respecto. Rechaza la desvaloración que hicie-

⁵ Aunque es una idea repetida en varios de sus trabajos, en *Celebración y catarsis* (Cuadernos de la Cátedra de Teatro, Universidad de Murcia, 1988) se hace especialmente patente: «Mientras no se opere sistemáticamente en el teatro clásico hispánico [...] aquella «perpetua revolución» que exigía Peter Brook para Shakespeare, el entero edificio cultural de teatro español quedará incompleto, pues de la capacidad de un pueblo para vitalizar a sus clásicos depende la capacidad para vitalizar a sus contemporáneos» (pág. 11).

ron los románticos del teatro español, que dio campo libre a que el teatro isabelino capitaneara la escena de esos siglos de Oro. «*¡Qué más querría el mundo anglosajón que tener solo a Shakespeare, en el dominio universal del drama moderno!*», dice Valbuena Prat (pág. 63). Y arremete también contra los franceses, «*en el nacionalismo de su propaganda*» (idem), pues bien que les interesaba la nueva valoración de Lope y Tirso en detrimento de Calderón, como si éste se hubiera valido sólo del acervo común que aquéllos. «*Sin la Spanish Tragedy tampoco se explica el teatro sangrante y efectista de Shakespeare, ni sus modalidades psicológicas desmesuradas*» (pág. 64). En definitiva, a don Ángel le empezaba a pesar la situación de desventaja que la crítica anglosajona, sobre todo, ofrecía de nuestro teatro nacional en beneficio del inglés y del francés. Y no por un necio sentido nacionalista, sino por simple miopía crítica, o falta de lectura correcta de los textos españoles, que sólo los alemanes habían apreciado adecuada aunque parcialmente.

La idea de teatro en Valbuena Prat, en contra de lo que se puede esperar de un estudioso de su tiempo, nunca olvida el carácter de hecho representable, aunque no siempre lo enarbole, y pocas veces lo use como determinante de su categoría artística. En bastantes ocasiones alude a su contacto con la escena, y no sólo como espectador. En la citada Introducción a la *Historia del Teatro Español* habla de «*experiencias vividas en el mismo mundo de la escena —que como en el Pedro de Urdemalas cervantino es el gran mundo del teatro—*». Otras, manifiesta haber visto en los escenarios comedias sobre las que muestra su agrado por la buena recepción popular que alcanzaron. Es el caso de *La dama duende* y *Casa con dos puertas...*, que cita como montajes recientes, en su discurso de apertura del curso 45-46, publicado con el nombre de *Dos momentos del teatro nacional. De la imagería sacra de Lope a la teología sistemática de Calderón*⁶. Pero antes, incluso, hemos documentado comentarios sobre otras representaciones. En el volumen 74 de *Autos Sacramentales* dice haber visto, en 1927, *El gran teatro del mundo* durante las fiestas del Corpus, en Granada, dirigida por Gallego Burín, con realización plástica (sic) de Hermenegildo Lanz. También allí alude a otras versiones del mismo auto en el Teatro Español de Madrid y, «muy recientemente», en la Universidad de Cambridge, con el texto calderoniano de su edición. También da cuenta de *La cena del rey Baltasar* que el Teatro de la Falange, bajo la dirección de Luis Escobar, representara en 1939 en los Jardines del Retiro. Su convencimiento por lo determinante de la representación en el estudio de la obra literaria hace que, por primera vez en un trabajo global sobre la escena española —la citada *Historia del Teatro Español*, de 1956— se vea profusamente ilustrada por fotografías de montajes, de estrenos contemporáneos de los teatros nacionales, que ofrecen en cierta medida algunos de los criterios estéticos de esas páginas.

6 Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1945.

En la citada conferencia *Dos momentos del teatro nacional*, se vuelve a mostrar partidario de comparar y relacionar el teatro español con el inglés; concretamente, y por motivos cronológicos, a Lope con Shakespeare. «*Shakespeare produce el nuevo teatro en profundidad psicológica y pasional, y por eso su género cumbre es la tragedia. Lope crea una nueva forma escénica, principalmente nacional, y por eso su género más logrado es de una parte lo que él llama tragicomedia, como el Peribáñez, o en el sentido de lo burlesco urbano, como en El acero de Madrid o La dama boba. A lo profundo shakesperiano corresponde lo extenso lopesco*» (pág. 8). Recordemos cómo justificaba el cetro del teatro europeo en el autor isabelino, por la consideración romántica de que el arte supremo sea aquél que expresa *lo humano*.

Ferviente buscador de fuentes poco utilizadas, de fechas de difícil determinación, de manejo continuo de paradigmas críticos inusuales, Valbuena Prat, es un firme defensor de la escena clásica española. Fuentes poco utilizadas, como las que le llevaron a publicar los veinticinco dibujos a pluma que hicieron dos pintores valencianos, discípulos de Josep Gaudí, para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra*, en la capital del Turia, 1690, que festejara las bodas de Carlos II con doña Mariana de Baviera⁷, aportación mil veces citada y referida por todos los estudiosos de Calderón; y fuentes difíciles de manejar —si no se contara con la vasta información del lector impenitente que era Valbuena Prat—, son las que maneja en los autos, que van desde los libros sagrados, al ideario de Séneca, sus epístolas a Lucilio, el *Epicteto y Focílides en español con consonantes* —que publicara Quevedo—, Ovidio, Turselino, la *Crónica General*, teólogos como Juan Duns Escoto y, en definitiva, todos aquellos rincones en donde pudieran escarbar los poetas áureos.

Editor de los autos sacramentales calderonianos, de manera total en el volumen correspondiente de la *Obras Completas* de Aguilar, pero también de innumerables impresiones parciales, nunca obvia la posibilidad de datar todas y cada una de las obras, aunque no pocas veces tenga que volver a reconsiderar la precisión de algunas de ellas. Así mismo, Valbuena Prat es uno de los primeros filólogos que no deja de comentar una variante, una tachadura, una imprecisión, que pule, explica y corrige con minuciosidad de artesano. Pero donde quizás se muestre más original es en el manejo de teorías críticas contemporáneas, como las prácticas freudianas que utiliza para explicar, por ejemplo, el tema de Narciso («*Freud recurriría al complejo de Edipo; Narciso no ha visto a otra mujer en su vida que a su madre*»⁸), o los trabajos de Alfred Adler para el mismo mito

7 Ángel Valbuena Prat, «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 6, 1930, pp. 1-16.

8 Prólogo a *Eco y Narciso*, «Las cien mejores obras de la Literatura Española» vol. 96, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, s/f, pág. 12

(que lo aclara «*por el aniquilamiento en el niño de la voluntad de poderío, que justificaría su actitud indecisa y vacilante en la vida*»⁹).

A nadie escapa que el magisterio de Valbuena Prat condujo a una serie de definiciones globales, sobre ciclos o autores, que forman parte ya del canon de conocimiento y manejo del teatro español del Siglo de Oro. En ellas, advertimos con enorme decisión su oposición a enfoques neorrománticos hasta entonces inamovibles. Por eso no duda en escribir, a propósito de los competitivos juicios de valor con que se intentaba delimitar la categoría de los poetas áureos, que «*la culpa fue de Don Marcelino que fue el primero que tuvo la sartoriana manía de querer tomar medidas a todo, y no se dio cuenta del mal que hacía*»¹⁰. Se refiere don Ángel a esas afirmaciones que leía en libros de texto en los Estados Unidos, copiando palabras de Menéndez Pelayo, en las que se decía: «Calderón: el segundo de los dramaturgos españoles» o «Calderón: el mayor dramaturgo español después de Lope de Vega». Con lo que Valbuena Prat se interrogaba: «*¿Es que los grandes genios pueden medirse con un compás, para ver quién es mayor o un poco menor?*».

Entrando en la consideración de todos y cada uno de los ingenios de nuestro Siglo de Oro, para Ángel Valbuena Prat Lope de Vega es «*acción y lirismo, historia e invención, novela y comedia, con el ritmo del vértigo, de un frenesí de movimiento por tierra que toda es aire*»¹¹. Tirso tiene «*potencia creadora [...], color y riqueza tragicómica [...], intuición del tipo de Don Juan [...], tipos femeninos*», que lo hace «*una figura fundamental en la escena del mundo*» (pág. 67). Guillén de Castro «*sabe intuir en Las mocedades..., lo anárquico y lo humano, lo nacional elevado a categoría sentimental del héroe de la Edad Media*» (pág. 68). Ruiz de Alarcón ofrece en sus obras «*su regular disposición, su medida construcción, y el sesgo finalmente analista en torno a los problemas morales*» (pág. 68). Mira de Amescua, «*desigual, aunque de indudable fuerza teatral*» (pág. 69). Se sorprende de un casi desconocido, Rodrigo de Herrera, del que Bergamín vio, en su comedia *Del cielo viene el buen rey*, un precedente de *La vida es sueño* (pág. 69). Rojas Zorrilla da «*al conflicto entre el respeto al Rey y el culto al honor la forma más retorcida, pero con una belleza animada y agreste, dentro de la perfecta contextura dramática*» (pág. 72). Moreto es el «*perfeccionador hasta los máximos primores, refundidor de lo perfecto, aunque a veces se deje llevar de una tendencia al plagio*» (pág. 72). Bances Candamo «*disforma los ademanes barrocos, en magia barroca desconmual, o penetra en las imágenes de un rococó*» (pág. 73). Y Calderón, su Calderón, no duda en colocarlo, junto a Lope, en «*un puesto primerísimo en la escena del Mundo [comparándolos] con Shakespeare, Sófocles o Esquilo*» (pág. 70). Para Valbuena Prat, «*da un sistema, una organización, un nuevo sentido poético —decorativo, culterano, no*

9 Idem, pág. 12.

10 *Historia del Teatro Español* cit, pág. 64.

11 Idem, pág. 66.

lírigo—, a la forma de Lope [...] Se dan, en él, dos actitudes dramáticas distintas, aunque dentro de la vigorosa inteligencia del teatro, que dará una coherente contextura a sus mismas obras de juventud. La época anterior a su ordenación [...] de máxima libertad y audacia; y la solemne y doctrinal del autor religioso» (pág. 70). Sin duda es el poeta del Siglo de Oro que, con sus autos, da idea más exacta de síntesis de las artes, en el sentido wagneriano¹².

En definitiva, y siguiendo con el constante debate sobre la valía de nuestra dramaturgia frente a la inglesa, para Valbuena Prat «no tenemos por qué asumir un complejo de inferioridad ante el drama shakesperiano [...] Si Inglaterra tiene un Shakespeare, y se asoma a su genialidad algún coetáneo como Marlowe, España tiene a Lope y a Calderón, no, por distintos, inferiores. Y, aquí, Tirso se asoma, también, a la barandas celestes de los inmortales por derecho propio» (pág. 67).

3. Valbuena Prat y su paradoja crítico-profesional

Dejo para el epílogo la cuestión más curiosa, de tintes más humanos, que se me cruzado en este breve acercamiento a la personalidad de don Ángel Valbuena Prat, a través del teatro. No digo que sea determinante en una valoración global de su producción científica, pero sí creo que añade nuevos matices a la relectura de sus textos.

Siempre he creído que su aproximación crítica a Calderón en general, y a los autos sacramentales en particular, procedía de cierto talante religioso que propiciaba su profundo conocimiento del contexto cultural que representa. De ahí que el hecho de que fuera trasladado forzoso a esta Universidad de Murcia, en 1943, en plena postguerra, parece encerrar cierto contrasentido. ¿Cómo es posible —me preguntaba— que el estudioso más importante del teatro Contrarreformista español pudiese ser castigado por sus prácticas republicanas, protagonizando uno de los más claros ejemplos de represalia del primer franquismo?

Después de ver y consultar, de una manera más sistemática, sus trabajos, mi perplejidad es aún mayor. Si la conferencia inaugural del curso 45-46 rezumaba conservadurismo y deseos de sobrellevar con el mejor talante su puesto en la universidad española, bien podría ser debido a un lógico plan de autodefensa. Pero, ¿qué decir de las obras publicadas precisamente en los años anteriores al destierro? En octubre de 1945, Valbuena

12 Valbuena Prat repite algunas de sus ideas en muy diversos escritos, que quedan como curiosos tópicos críticos. Uno de ellas es la relación de Wagner con el teatro mitológico de Calderón. En el citado prólogo a *Eco y Narciso* dice: «Calderón, que dirigía el conjunto del espectáculo, se anticipaba a la concepción del teatro, como síntesis de todas las artes, de Wagner. En un romance endecasílabo del fin del XVII, sobre la representación en Valencia del poema dramático acabado de citar [se refiere a *La fiera, el rayo y la piedra*], se lee: La pintura, la música y poesía/ de este real obsequio fueron suaves/ dulces partes de un todo tan hermoso/ como enlazar la habilidad tres artes.» (pág. 8)

Prat decía al claustro universitario: «*Calderón resulta así, en su obra, integral, totalitariamente católico. Lope y Quevedo llevaron en parte de su producción lo estrictamente católico, devoto o teológico [...] Calderón [...] de la misma manera que sintetiza los motivos hispánicos, nacionales, heroicos, estructura una suma teatral de historia, dogma y liturgia*» (pág. 40). Más adelante entresacamos: «*La mejores flores de metal precioso de la imagería de Calderón se ofrecen a los pies de la Mujer privilegiada que tritura la cabeza de la Serpiente*» (pág. 42), siendo la Mujer, evidentemente, la Virgen María en su Inmaculada Concepción. Se engaña quien piense que con esta literatura trate de hacer una serie de guiños sobre su voluntad de aparentar un total acercamiento hacia el nuevo régimen. No tiene sentido en quien dice, en libro editado en 1941, dos años, pues, antes de su destierro, estar en contacto «*con la gran reacción católica, que en los últimos cincuenta años es visible en todo el mundo culto*» (pág. 212), dando cuenta del estado de tinieblas que padecía Europa a finales del siglo XIX.

A casi sesenta años de su llegada a Murcia, revisando sus textos, este alumno suyo, que nunca lo fue, más que una tarde invernal en un extinto café literario murciano, cree ver una huella más de la intolerancia nacional. Si de verdad don Ángel Valbuena Prat fue un castigado por el fascismo, que venga Dios y lo vea.