

ÁNGEL VALBUENA PRAT, EDITOR DE MIRA DE AMESCUA

FRANCISCO FLORIT DURÁN
Universidad de Murcia

RESUMEN:

En 1926 Valbuena Prat publica en la prestigiosa colección de Clásicos Castellanos su edición de la pieza dramática *El esclavo del demonio* del comediógrafo barroco Mira de Amescua. Con este trabajo filológico el profesor barcelonés pretende ofrecer al lector interesado en los autores del Siglo de Oro una edición de confianza, legible y comprensible, con un texto claro y bien anotado. A lo largo del presente artículo se lleva a cabo un minucioso examen de la tarea editora de Valbuena, desde el análisis del estudio preliminar hasta la labor de anotación de la obra editada. El propósito no es otro que el de poner de relieve cómo desde sus primeros años investigadores Valbuena Prat supo realizar su empresa filológica con rigor, seriedad y autoridad.

PALABRAS CLAVE:

Valbuena Prat, Ángel. Mira de Amescua, Antonio. Crítica textual. Edición de textos.

KEYWORDS:

Valbuena Prat, Ángel. Mira de Amescua, Antonio. Crítica textual. Edición de textos

ABSTRACT:

In 1926 Valbuena Prat published in *Clásicos Castellanos* his edition of *El esclavo del demonio* by Antonio Mira de Amescua. With this work Valbuena offers a reliable, legible and comprehensible edition, with a clear and well annotated text to the reader who is interested in the authors of the Golden Age. Throughout the present paper Valbuena's editing task is examined from the analysis of the preface to the annotation work. The purpose is to highlight how Valbuena Prat realized this philological enterprise with rigour, severity and authority.

La década de los años veinte supuso, como es bien sabido, una de las etapas más admirables y brillantes de la Filología Española y, más en concreto, de todo lo relativo a la difusión, estudio y recepción de la literatura aurisecular. El amor por los libros clásicos y el afán por recuperar y dar a conocer con criterios científicos obras y autores tradicionalmente postergados, en cuya nómina no sólo aparece Góngora, se configura como el norte y la guía de buena parte de los estudiosos de la literatura española. Fueron varias las circunstancias que se aliaron en estos años para que se produjera ese estallido que, lejos de ser fugaz, enraizó fuertemente en el ambiente cultural español hasta el punto de que sus ecos todavía resuenan en nuestra época. Cabe señalar, en primer lugar, el trabajo

sostenido y bien orientado de un grupo de filólogos agavillados en torno al Centro de Estudios Históricos. Por aquellos años dicha institución había conseguido labrarse una fama nacional e internacional en virtud de la alta calidad científica de sus trabajos y del rigor y cuidado que se ponía en las investigaciones llevadas a cabo por sus miembros. El propósito que les guiaba, frente a la escuela de Menéndez Pelayo, consistía, como señala José Portolés, en “retrotraer los textos a su prístino estado y comprenderlos dentro del ambiente cultural en que fueron creados”¹; o, por decirlo en palabras de Américo Castro, la ciencia filológica es aquella que reconstruye “los estados de civilización que yacen inertes en las páginas de los textos”². Para tal fin no había más remedio que abandonar la crítica “artística” o “impresionista” y abordar los estudios lingüísticos y literarios con un empeño científico, según les habían enseñado los dos maestros del Centro: don Ramón Menéndez Pidal y don Américo Castro³. En la década de los veinte es cuando el Centro de Estudios Históricos alcanza su época de mayor esplendor, hecho fácilmente comprobable, por un lado, si se recuerda la nómina de investigadores que allí trabajaban: Federico de Onís, Solalinde, Martínez Burgos, García de Diego, Pedro Salinas, Fernández Montesinos, Tomás Navarro Tomás, Homero Serís, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Gómez Ocerín, Gili y Gaya y Antonio Tovar⁴; y por otro, si se echa un vistazo a las publicaciones más importantes de esos años salidas de las manos de los miembros del Centro: los *Orígenes del español* (1926) de Menéndez Pidal, *El pensamiento de Cervantes* (1925) de Américo Castro, la edición de *Poesías líricas* de Lope de Vega (1926-1927) a cargo de Fernández Montesinos en la importantísima colección de «Clásicos Castellanos», creada por el propio Centro de Estudios Históricos, o la edición de las *Soledades* (1927) que realiza Dámaso Alonso, entre otras muchas que podrían traerse aquí.

El panorama de ese fértil ambiente filológico no queda completo si no se tiene en cuenta, de un modo ya más específico, la decisiva aportación, por la transcendencia venidera de la misma, de los llamados poetas profesores del 27. Por esos años, Salinas, Guillén y Alonso no sólo estaban tejiendo su obra poética, sino que también llevaban a

1 José Portolés, *Medio siglo de Filología Española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 107-108.

2 Tomo la cita de la acertada síntesis llevada a cabo por Francisco Abad en su artículo “Dámaso Alonso y la Escuela Española de Filología”, en *Dámaso Alonso. Una poética dramática de la existencia: creación e investigación*, *Anthropos*, núms. 106/107 (1990), págs. 79-82. Del mismo autor puede consultarse el capítulo que le dedica a los ensayistas del CEH en su libro *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 192-201.

3 Sobre ambos tiene dos interesantes artículos don Rafael Lapesa, que en el otoño de 1927 entró de becario en el Centro de Estudios Históricos: “Menéndez Pidal, creador de escuela: el Centro de Estudios Históricos”, en AA.VV., *¡Alza la voz pregonero! Homenaje a Don Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1979, págs. 43-79; y “Américo Castro. Semblanza de un maestro”, recogido en su libro *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 353-361.

4 El propio Francisco Abad (pág. 79) apunta que hay quienes incluyen en esta nómina a Rafael Lapesa, Manuel Muñoz Cortés, Diego Catalán y Álvaro Galmés. Lo cierto es que, si bien todos ellos trabajaron activamente en el CEH, lo hicieron en años posteriores.

cabo sus tesis doctorales, sus estancias en universidades extranjeras, la obtención de sus cátedras universitarias y la entrega apasionada a la lectura y al estudio de la literatura del Siglo de Oro. No se puede olvidar tampoco, a este respecto, el importante papel desempeñado por Gerardo Diego en todo el proceso de la reivindicación de Góngora⁵, así como sus otras contribuciones en todo lo referente a la recuperación de autores y textos áureos. Del mismo modo que no se debe preterir las aportaciones de García Lorca y Alberti a la difusión de los escritores de los siglos XVI y XVII en la España de los años veinte.

Pues bien, exactamente por esos mismos años en los que daban frutos bien granados los investigadores del Centro de Estudios Históricos y en los que los poetas del 27 ponían su mirada lírica y erudita en la mejor tradición literaria española, Ángel Valbuena Prat entraba en el panorama científico y universitario con igual fortuna, rigor y brillantez que sus coetáneos arriba mencionados. De manera que el profesor catalán se inscribe sin sombra de duda alguna como actor principal en ese afortunadísimo momento de la historia intelectual de España, hasta el punto de que se puede afirmar sin rodeos, directamente, que don Ángel Valbuena es un hombre del 27 tanto en la ladera intelectual como en la poética.

Y esta circunstancia, por lo menos en lo que se refiere a la intelectual, no es sólo una certeza de quien esto escribe, sino que muchos años antes, concretamente en 1928, Dámaso Alonso ya había visto este hecho al dejar dicho lo que sigue: “Don Ángel Valbuena, joven catedrático de la Universidad de La Laguna, se ha distinguido ventajosamente estos últimos años entre los investigadores de nuestro teatro nacional. Su tesis académica para la obtención del grado de Doctor (*Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis*, en *Revue Hispanique*, LXI, 1-302) y su edición de *Mira de Amescua* (Clásicos Castellanos, 70) habían revelado su sólida preparación general, la gran amplitud de su conocimiento del drama español del siglo de oro y –algo más raro aún– su deseo de enfocar las cuestiones literarias desde un punto de vista más útil, noble y elevado que la simple rebusca del dato concreto y el culto a la variante. [...] Saludemos en Á. V. a un miembro por derecho propio de nuestra nueva generación de investigadores”⁶. Como se ve fácilmente las palabras alonsinas no tienen desperdicio, y no lo tienen más allá del elogio que hace de la trayectoria investigadora de Valbuena, porque lo inte-

5 Es mucha la bibliografía sobre este asunto, pero puede encontrar el lector interesado una buena síntesis, entre académica y literaria, en el reciente libro de Miguel Ángel García-Posada *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 87-111. Muy útil también es, por la gran cantidad de textos que aporta, el catálogo de la exposición *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997.

6 Estas palabras damasianas figuran en la reseña que el ilustre gongorista hizo de la edición de los *Autos sacramentales* de Calderón llevada a cabo por Valbuena. La reseña se publicó en la *Revista de Filología Española*, XV, 1928, págs. 79-81.

resante aquí está en el hecho de que Dámaso Alonso, hablando claramente *pro domo sua*, sitúa al que años después será catedrático de la Universidad de Murcia en el mismo sendero que en esos momentos están recorriendo el propio Alonso y sus compañeros de generación, el sendero de los nuevos tiempos filológicos distintos ya de aquellos anteriores que no supieron entender ni a Góngora ni a Calderón, en el sendero transitado por quienes creen firmemente que los clásicos áureos, por lo menos buena parte de ellos, están vivos, que tienen mucho que enseñar y decir al hombre del siglo XX. De ahí que la edición que hace Valbuena de los *Autos sacramentales* del dramaturgo madrileño suponga, por un lado, el comienzo de una justa y necesaria vuelta a Calderón y, por otro, la entrada de don Ángel Valbuena en esa nueva generación de investigadores que está naciendo en España por esos años veinte. Aunque no es menos cierto que las circunstancias geográficas, la permanencia primero en La Laguna y luego en Barcelona, hicieron que su adscripción a ese grupo emergente de jóvenes investigadores se desarrollara más en el ámbito de las publicaciones que en el personal, aunque hay que recordar que Valbuena coincidió en tribunales académicos con Dámaso Alonso, Guillén y Salinas.

Como quiera que sea, lo cierto y verdad es que en el segundo quinquenio de la década de los veinte Valbuena Prat realiza una amplia e importantísima tarea investigadora, hasta el punto de que cabe hablar de una de las etapas más fecundas e intensas en la trayectoria científica del profesor barcelonés, una etapa en la que sus trabajos aparecen en los lugares más prestigiosos y de mayor difusión. Hay un ejemplo muy claro que ilustra bien lo que vengo diciendo acerca de la cantidad y calidad de sus aportaciones científicas en esos años: como es bien sabido una de las colecciones de clásicos de más prestigio desde su fundación en 1910 era *Clásicos Castellanos*, creada por el Centro de Estudios Históricos con el propósito de, sin perder el rigor y la seriedad, popularizar el conocimiento de los clásicos españoles al ofrecer a los lectores interesados una edición fiable e inteligible de los textos clásicos. Los primeros números muestran bien a las claras que la empresa se había tomado en serio tanto por los autores escogidos como por quienes hacían la edición: 1.- Santa Teresa de Jesús, *Las moradas* en edición de Tomás Navarro Tomás; 2.- Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y El vergonzoso en palacio* en edición de Américo Castro; 3.- Garcilaso de la Vega, *Obras* en edición de Tomás Navarro Tomás. El número 4 es la primera entrega del *Quijote* en edición de Rodríguez Marín y el 5 es *El Buscón* a cargo de Américo Castro. Pero lo interesante viene ahora. Obsérvese el listado de los números 67 al 74:

- 67.- Feijóo, *Teatro crítico universal*, tomo III. Selección, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo. 1925.
- 68.- Lope de Vega, *Poesías líricas*, tomo I. Edición, introducción y notas de José F. Montesinos. 1926.

- 69.- Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, tomo I. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat. 1926.
- 70.- Mira de Amescua, *Teatro*, tomo I. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat. 1926.
- 71.- Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas*, tomo II. 1926.
- 72.- Castillejo, *Sermón de amores. Diálogo de mujeres*. Edición, prólogo y notas de Jesús Domínguez Bordona. 1926.
- 73.- Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, tomo I. Edición, introducción y notas de Samuel Gili Gaya. 1926.
- 74.- Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, tomo II. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat. 1927.

Nótese, por consiguiente, que de las ocho ediciones de textos clásicos que se reseñan Valbuena Prat realiza tres, lo que supone un 37,5 % del total, más de un tercio, pues, de las mismas. Pero, lo curioso es que si nos vamos al año siguiente, el de 1928, hay que incluir el segundo tomo de las comedias de Mira de Amescua (*Clásicos Castellanos*, 82) y la edición de dos comedias de Álvaro Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela* y *El Señor de Noches Buenas*, aparecidas en la colección “Los clásicos olvidados” de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, colección también de importancia en la época⁷.

Así las cosas, en tres años, de 1926 a 1928, el catedrático de La Laguna edita doce piezas teatrales del Siglo de Oro, en concreto cinco comedias y siete autos sacramentales. Todos los textos llevan una introducción y un amplio capítulo de notas a pie de página. No se puede pedir, a mi modo de ver, más dedicación y entrega a la empresa editora de los años veinte.

Que esté haciendo hincapié en ese momento, en ese trienio del 26 al 28, no significa en modo alguno que se desprecie por mi parte los trabajos filológicos que en los años venideros llevará a cabo Valbuena⁸, una de cuyas cumbres será su *Historia de la literatura española* en sus sucesivas ediciones revisadas y ampliadas, pero creo firmemente que en esa primera etapa investigadora de Valbuena, en la que estudia y edita a Calderón, a Mira de Amescua, a Cubillo de Aragón está ya fijada y ejemplificada su idea de cuál ha de ser la tarea fundamental del filólogo, por lo menos en lo que guarda relación con los escritores españoles de los siglos XVI y XVII. En mi opinión esa tarea que asumió con verdadera pasión Valbuena no es otra que la de ofrecer a los lectores interesados por los clásicos áureos unas ediciones de confianza, sin latrías inconscientes a la erudición indigesta, pero que demostraran que los clásicos no son ininteligibles, aburridos y absurdos.

⁷ Álvaro Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela. El Señor de Noches Buenas*, introducción, texto y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, 1928.

⁸ Para un inventario de las publicaciones de Valbuena véase F. J. Díez de Revenga, “Recuerdo bibliográfico de Ángel Valbuena Prat”, *Monteagudo*, 57 (1977), págs. 39-45.

Ahora veremos si logró su propósito, aunque lo que sí me parece indiscutible es que esa misión ardua, de poco reconocimiento social, poco comprendida sigue hoy en día siendo la tarea sustancial que debe afrontar cualquier estudioso de la literatura aurisecular. Por decirlo con las palabras del profesor Ruano, investigador que ha dedicado muchas horas a la edición de los dramaturgos barrocos, el papel del editor de textos clásicos consiste en limpiar, fijar y dar explicaciones⁹.

Para ejemplificar el trabajo editor de Valbuena he escogido su edición de la obra de Mira de Amescua *El esclavo del demonio*¹⁰, pieza importante en el corpus dramático áureo y, en particular, dentro del género de comedia religiosa, a la que no se le había prestado mucha atención cuando el filólogo catalán se enfrenta a la tarea de editarla. Nótese que la única edición de *El esclavo del demonio* con cierto grado de fiabilidad era de M. A. Buchanan (Baltimore, Furst, 1905), texto a todas luces inasequible para la mayoría de los españoles que quisieran leer el drama miramescuano¹¹.

Antes de entrar a desgranar por lo menudo el trabajo de Valbuena conviene que se haga una advertencia a manera de aviso: no se me oculta que lo que se pasa a examinar no debe ser mirado desde la perspectiva contemporánea de las ediciones críticas de comedias auriseculares. Valbuena no le ofrece al lector de 1926 una edición crítica en sentido estricto, una edición hecha con los aperos metodológicos con los que se cuenta hoy en día. Su propósito no era desde luego el de hacer un detenido estudio ecdótico neolachmanniano, ni un cálculo de variantes, ni siquiera una concienzuda *recensio* de los testimonios textuales más importantes, ése no era su principal intento. Sin embargo, sí que señalo de antemano que deseo destacar los méritos, como también los defectos, de un trabajo bien hecho, y lo hago teniendo muy presente cuándo se hizo, los medios de los que disponía el editor, la colección en la que apareció la edición y también la temprana edad de Valbuena cuando envió a las prensas su obra.

Advertido todo esto, puede decirse ya que la edición se estructura en una serie de apartados canónicos y propios de la colección de Clásicos Castellanos: un extenso prólo-

9 José María Ruano de la Haza, "Editar a Calderón", *Monteagudo* (3ª época), 4 (1999), págs. 79-92.

10 Mira de Amescua, *Teatro. I*, prólogo, edición y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Ediciones de la "Lectura", 1926. Valbuena volverá a editar la comedia de Mira de Amescua en 1930 (Madrid, CIAP) y 1942 (Zaragoza, Ebro). La edición de la "Lectura" verá, ya con Espasa Calpe, varias reediciones que contienen, como luego se dirá, modificaciones en el prólogo, el texto y las notas.

11 Un año antes de la publicación de la edición de Valbuena, los profesores Juan Hurtado y Ángel González Palencia editan *El esclavo del demonio*. Se trata de una pésima edición, de la que Miguel Herrero García dice lo siguiente en la reseña que hace de la de Valbuena: "Y la edición reciente de los profesores de Literatura de la Universidad Central está reproducida de un texto tan mendoso, y está hecha con tan ofensivo descuido, que no solamente es inútil para los estudiosos, sino la más a propósito para llevar al ánimo de los lectores vulgares la convicción de que nuestros clásicos son ininteligibles, aburridos y absurdos" (*RFE*, XIII, 1926, pág. 393). El propio don Ángel dice de este trabajo que "suprime muchos versos de la otra edición y acotaciones, y presenta erratas de importancia" (pág. LXXIX). Después de las ediciones de Valbuena, la comedia de Mira de Amescua no volverá a ser editada hasta 1980, año en la que se publica la edición de James A. Castañeda en la editorial Cátedra.

go (69 págs.), una bibliografía, unos criterios editoriales, el texto de la comedia, unas adiciones al prólogo y a las notas al texto, y un útil índice de autores y materias¹². Conviene recordar que además de *El esclavo del demonio* Valbuena también edita en este volumen el auto miramescuano *Pedro Telonario*, del que no me voy a ocupar ahora.

El primer epígrafe del prólogo se consagra a trazar una semblanza biográfica de Mira de Amescua, semblanza en la que se enderezan algunos de los entuertos que sobre su vida existían, principalmente los que tienen que ver con sus ascendientes. El segundo capitulillo trata de situar al comediógrafo guadijeño en el panorama teatral español del siglo XVII, al tiempo que relaciona su obra con la de los grandes dramaturgos barrocos, especialmente Lope y Calderón. Valbuena sitúa a Mira en la órbita de Lope de Vega, pero ve en él, y la crítica contemporánea así lo acepta, algunos rasgos de transición que lo acercan al autor de *La vida es sueño*. Termina este apartado con estas palabras: “No conocido y alabado hasta ahora como se debiera, podemos conjeturar que su fama ha de ser mayor a medida que aumente el número de sus lectores”¹³. A mi modo de ver, estas palabras representan la cifra y razón del trabajo filológico del catedrático barcelonés al estar escritas en 1926, en una época en la que Mira de Amescua no es desde luego un dramaturgo conocido y leído. De ahí el mérito de su estudio y de su edición, que no es otro que el de difundir, el de popularizar en la medida de lo posible la figura casi olvidada de un escritor del Seiscientos, el de reintegrarlo al caudal cultural y literario de España.

En vista de ello, tiene sentido el siguiente epígrafe: *El teatro de Mira de Amescua. Clasificación y análisis*, puesto que en el mismo se intenta ordenar el corpus dramático del guadijeño a partir de una taxonomía clásica, atendiendo a los asuntos: comedias bíblicas, hagiográficas, de historia y leyendas extranjeras, etc. Dos aspectos pueden destacarse de este apartado: en primer lugar, el hecho de que se emitan juicios personales, y no sólo ajenos, fruto de la atenta lectura de las comedias de Mira, y, en segundo lugar, la circunstancia de que Valbuena, a pesar de estudiar con pasión la obra miramescuana, no sacraliza dicha producción teatral, es decir, que no tiene empacho en reconocer los escasos valores de algunas de las piezas de Mira. Así ocurre al hablar de *El conde Alarcos*, de la que dice que es “obra desigual, a ratos vulgar y aun ridícula” (pág. 37).

Acaso lo mejor del prólogo quepa encontrarlo en el detenido y minucioso estudio que hace de *El esclavo del demonio*. A lo largo de más de veinte páginas, Valbuena trata de mostrar al lector interesado los valores literarios y teatrales de este drama religioso.

¹² Este índice sirve, entre otras cosas, para mostrar la gran cantidad de piezas literarias de muy diversos autores que utiliza Valbuena, como testimonios paralelos, en la anotación filológica de la comedia miramescuana.

¹³ Pág. 22. Citaré siempre por la primera edición, la de 1926. Recuérdese que, como se dijo antes, a partir de la aparición en 1942 del texto en Espasa Calpe, Valbuena actualizó la bibliografía y cambió algunas cosas de las que más adelante se dará cuenta.

Para alcanzar su propósito despliega nuestro crítico, y lo hace sin pedantería, una asombrosa erudición y un hondo conocimiento no sólo de la comedia barroca, sino también de la literatura española y extranjera, llegando a citar, por ejemplo, a Schiller o al portugués Eça de Queiroz¹⁴. Buena parte de este epígrafe se consagra al estudio de las fuentes en las que se inspiró Mira de Amescua para componer su pieza, ofreciendo un amplísimo fragmento de una de las fuentes principales: la *Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores* escrita por fray Hernando del Castillo.

Por lo que se refiere a la bibliografía, Valbuena recoge, maneja y cita lo poco que se había escrito sobre Mira hasta 1926. En las ediciones posteriores de la obra, ya en la editorial Espasa Calpe, pone al día la bibliografía al incluir lo que se iba publicando. Se citan estudios anglosajones publicados en importantes revistas (*Modern Languages Notes*, *Romanic Review*), así como artículos franceses aparecidos en la benemérita *Revue Hispanique*¹⁵. Reúne también, obviamente, los estudios españoles, entre los que destaca el de Emilio Cotarelo¹⁶.

Pero mucho más que en el prólogo, me interesa detenerme en la labor de edición y anotación que Valbuena lleva a cabo con *El esclavo del demonio*. El investigador barcelonés sigue para su edición dos impresos del XVII: la *Tercera parte de comedias de Lope de Vega y otros autores* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1613)¹⁷ y la *Parte sexta de comedias varias de diferentes autores* (Madrid, 1649)¹⁸. Quiere decirse, pues, que no maneja la edición príncipe de *El esclavo*, ya que esta comedia ve la luz impresa por primera vez en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612)¹⁹. Valbuena no da razón alguna para explicar por qué no toma como texto la edición príncipe, ni siquiera reseña la presencia de la misma. No creo que desconociera su existencia, lo más probable es que echara mano de M y PS por ser los testimonios que en ese momento pudiera manejar con más comodidad. Sea como fuere lo cierto es que su edición no contiene la lectura original de aquellos versos en los que M y PS se separan de B, pero esta circunstancia nos va a revelar un Valbuena, como más adelante se ejemplificará, con una notable intuición crítico-textual.

14 Miguel Herrero García considera un defecto esta “abundancia de alusiones y comparaciones entre diversas obras teatrales, que en la mente del autor debían estar de seguro más claras que el lector las percibe” (op. cit., págs. 393-394).

15 El único artículo que podía haber citado Valbuena entre los que en aquel momento había y que no cita es el de Otis H. Green, “Mira de Amescua in Italy”, *Modern Languages Notes*, 45, 1930, págs. 317-319. La verdad es que si se compara la bibliografía que recoge Valbuena con la “Bibliografía esencial de estudios sobre el teatro de Mira de Amescua”, hecha por Ignacio Arellano y Agustín de la Granja, publicada en RILCE, 7, 2, 1991, págs. 383-393, se observa sin dificultad que nuestro editor estaba al día de lo que se publicaba sobre el guadijeño.

16 *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1931.

17 Abreviaré el título de esta edición con la letra M.

18 En adelante, PS.

19 En adelante, B.

Por lo que respecta a los criterios editoriales manejados por el autor de la edición debe apuntarse que Valbuena con muy buen juicio mantiene un alto grado de fidelidad al texto, es decir, que, consciente de que un texto literario áureo es una cadena sonora, que el texto, realmente, es la obra creada por el escritor, no su reflejo gráfico, moderniza todo aquello que no tiene relevancia fonética, lo que le lleva a mantener las asimilaciones (“tenello”, “decillo”, “perdella”), las metátesis (“ponelde”, “ataldos”, “asilde”), las vacilaciones de las vocales átonas (“escuridad”), la reducción de los grupos consonánticos cultos (“indinas”, “perfeta”, “afeto”, “efetos”), a aglutinar la preposición con los pronombres (“desta”, “della”), a no alterar el acento cuando el cambio afecta a la rima (“nigromancia”), y a no modernizar los vocablos rústicos (“huego” por “fuego”)²⁰.

Desarrolla, asimismo, las abreviaturas propias de los impresos del XVII, sin embargo, y eso es un grave inconveniente, mantiene la de los personajes (“MARC.”, “LIS.”, “ANG.”, PRÍNC.”). Es un acierto, por otro lado, el dar la numeración corrida de los versos, pero este acierto se empaña al incluir los versos de M suprimidos en PS con una numeración paralela (515a, 855a, etc.).

Creo, sin embargo, que lo más interesante es ver la capacidad de Valbuena para establecer un texto legible e inteligible, su habilidad filológica para coger una obra del XVII y ofrecérsela a los lectores contemporáneos del modo más limpio y claro posible. Lo primero, evidentemente, consiste en corregir las erratas que suelen aparecer en los testimonios antiguos, esos errores de los componedores o cajistas que indudablemente afean la obra e impiden su correcta intelección. Veamos algunos casos:

v. 173 M Eres arco que exercenas
AVP Eres arco que serenas

v. 1137 B, M coronados lantiscos
PS coronados lanriscos
AVP coronados lentiscos

v. 1521 B, M Esta cueva es el osilo
AVP Esta cueva es el asilo

v. 2578 B, M discursamente a los ojos
AVP diversamente a los ojos

²⁰ No deja de ser interesante que Valbuena Prat maneje unos criterios que en los años venideros van a ser tenidos por modélicos. Véase sobre este punto los artículos de Jesús Cañedo e Ignacio Arellano “Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro”, en Jesús Cañedo e Ignacio Arellano (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, 1987, págs. 339-355; y “Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas”, en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotaciones filológicas en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 563-586.

v. 3043 B, M Bien manifiesta, señor ilustre y noble
AVP Bien manifiesta ser ilustre y noble²¹

Lo de corregir las erratas es empresa que no ofrece mayores dificultades y que Valbuena hace sin demasiado esfuerzo, pero cosa distinta es cuando el editor se encuentra con el hecho de que ninguna de las lecturas de los impresos antiguos le vale para establecer su texto, para hacerlo comprensible al lector. Doy a continuación algunos ejemplos en los que el editor catalán enmienda *ope ingenii* la comedia que edita:

vv. 236-239 B, M, PS Son amigos los consejos,
unas amargas lisonjas
que al alma dan dulce vida
y a las orejas ponzoña.

AVP Son, amigo, los consejos
unas amargas lisonjas
que al alma dan dulce vida
y a las orejas ponzoña.

La lectura de AVP tiene más sentido pues Gil se dirige a don Diego en un tono amistoso y admonitorio. Inmediatamente antes Gil le dice a don Diego que quiere verle y hablarle y comienza su parlamento con el imperativo “escucha”.

v. 332 B, M y sobre vasos de agravios
PS y sobre valas de agravios
AVP y sobre basas de agravios

El contexto exige leer *basas* (“Asiento sobre el que se pone la columna o estatua”) ya que el verso siguiente dice: “columnas de amor no pongas”.

v. 556 B, M, PS bajar no que aunque quiera
AVP bajar no puedo aunque quiera

El verso tal y como aparece en los impresos del XVII es hipométrico: un heptasílabo en una tirada de quintillas. Valbuena restituye su correcta medida y sentido.

vv. 957-960 B, M, PS que pudiérades se crea,
según sois bella y discreta
ser necia, y sois tan perfeta
que pudiérades ser fea.

21 Enmienda aquí Valbuena un verso largo, de doce sílabas.

AVP que pudiérades se crea
según sois bella y perfeta
ser necia, y sois tan discreta
que pudiérades ser fea.

La lectura de AVP tiene mucho más sentido y restituye la oposición que hace aquí *Mira de Amescua*: bella-perfeta-necia vs. discreta-fea. No resulta inteligible decir, tal y como hacen los impresos antiguos, que se puede ser necia siendo discreta.

Entre los casos que se están recogiendo aquí hay uno ciertamente curioso, y lo es por el hecho de que Valbuena intuye la lección acertada, que coincide además con la lectura que da B –cuyo texto no ha manejado don Ángel–, pero no la pone en el cuerpo de la edición, sino en una nota entre interrogaciones:

v. 624 B Una voz del mismo infierno
M Una voz del mísero infierno
PS La voz del mísero infierno
AVP La voz del mísero infierno

Valbuena al fijar el texto se encuentra con que la lectura de M es incorrecta por hipermétrica (un eneasílabo en una tirada de quintillas), de ahí que acepte la lectura de PS, formalmente impecable. Pero tiene sus dudas, y en nota se pregunta “¿Será ‘una voz del mismo infierno’?” (pág. 109), que es, precisamente, lo que se lee en la príncipe.

Quiero dar cuenta para cerrar este apartado de una circunstancia bien interesante. La edición de Valbuena de 1926 fue reseñada, como ya se ha señalado, por Miguel Herrero García en el volumen XIII (1926) de la *Revista de Filología Española*. El tenor general de la misma es bien elogioso para el editor, entre otras cosas dice Herrero que “Gracias al Sr. Valbuena podemos leer tan sugestiva producción de las letras clásicas en una edición de confianza” (pág. 393). Con todo, y como es normal en una reseña crítica y no simplemente descriptiva, Herrero García pone sus objeciones y hace sus propuestas. Lo interesante es que cuando Valbuena reedita *El esclavo del demonio* en 1942 recoge estas propuestas, de modo que tenemos aquí un caso bien curioso del efecto de una reseña sobre una obra. Pongo sólo el siguiente ejemplo:

v. 1133 PS ayer en tanto deshecho
AVP1 ayer en tanto deshecho
H ayer, en llanto deshecho
AVP2 ayer, en llanto deshecho

Nótese que en su edición de 1926 (AVP1) Valbuena sigue a PS, pero esta lectura no le convence, con buen criterio, al reseñador Herrero (H) por el contexto. Herrero propone una lectura que es aceptada por Valbuena en su reedición de la comedia (AVP2).

En fin, la tarea de don Ángel Valbuena al editar la comedia miramescuana no sólo consistió en fijar el texto de la misma con la intención de que resultara comprensible y accesible a los lectores del siglo XX, sino que había que explicar ese texto que se ofrecía, había que anotarlo con el propósito de que los lectores contemporáneos pudieran entender las referencias mitológicas, históricas, culturales, los juegos de palabras, el importantísimo trasfondo religioso y teológico en una pieza como *El esclavo del demonio*, en suma todo ese universo intelectual que se encierra en cualquier comedia barroca y que por el paso del tiempo suele escapárseles a quienes ven o leen la pieza muchos siglos después. La colección donde aparece la obra editada, Clásicos Castellanos, exigía del editor una anotación rigurosa y amplia. No bastaba con unas pocas notas para salir del paso, aunque tampoco se trataba de hacer una anotación abundantísima e indigesta. El juego consistía en mantener un sabio equilibrio entre sobriedad y extensión, si bien es verdad que la profundidad y extensión de las notas depende siempre de dos cosas: la colección donde figura la edición y la dificultad de comprensión de ese texto. No es lo mismo, en consecuencia, anotar esta comedia que *El Criticón*.

Habida cuenta de todo ello, cabe señalar que Valbuena realiza una más que aceptable anotación filológica. Esto no quiere decir que no puedan señalarse ausencias, y luego lo haré, pero no es menos verdad que lo anotado se hace la mayoría de las veces con testimonios paralelos que autorizan el uso de lo que se explica. De ahí que Valbuena, profundo conocedor del teatro barroco, se sirva de un buen número de autores (Calderón, Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara) y de piezas dramáticas para anotar la comedia del guadijeño en todos aquellos pasajes que necesitan un comentario especial. Dentro de estos fragmentos que exigen una anotación están aquellos que guardan relación con el contenido religioso y teológico del *Esclavo*, con la religiosidad barroca, y ahí aflora con abundancia, por un lado, el mucho Calderón que don Ángel llevaba dentro y, por otro, ese empeño que siempre tuvo nuestro editor por hermanar literatura y arte barrocos. Estoy pensando en el pasaje (vv. 2710-2729) en el que Gil sale a escena abrazado a lo que él cree ser el cuerpo de Leonor y en realidad es un esqueleto cubierto por un manto. Semejante escena, de hondísimo calado barroco, es anotada amplísimamente con fragmentos de *El mágico prodigioso* y del auto calderoniano *No hay más fortuna que Dios*, para luego señalar Valbuena que esta escena tiene semejanza con el cuadro de Valdés Leal *In ictu oculi* (“En un abrir y cerrar de ojos”) que se conserva en el Hospital de la Caridad de Sevilla fundado por Miguel de Mañara que, según cuenta la leyenda, vivió un episodio análogo al de la visión del esqueleto²².

22 Sobre este punto puede consultarse con provecho el trabajo de F. J. Díez de Revenga “Una silva de Quevedo y un soneto y una empresa de Saavedra Fajardo”, *La Perinola*, 2, 1998, págs. 43-59.

Pocos versos después (vv. 2730-2734) don Ángel vuelve a dar una nueva muestra de sabiduría literaria al desplegar un buen número de testimonios paralelos, literarios y artísticos, para explicar el pasaje en el que Gil afirma que la hermosura es un bien caduco, una “tumba de huesos cubierta/con un paño de brocado”. Como si se tratase de cerezas, al ir tirando de textos van saliendo Calderón, el propio Mira, el libro de Job, Unamuno, de nuevo Valdés Leal y Lope con el soneto XLIII de las *Rimas sacras* (“Esta cabeza cuando viva tuvo”).

Claro está que no sólo Valbuena anota los pasajes de índole religiosa, sino que también explica acertadamente las citas mitológicas y bíblicas, las alusiones a ciudades españolas y extranjeras como Zaragoza, Florencia, Granada, Valencia, etc.

Ahora bien, el difícil arte de anotar tiene la grave inconveniente de que siempre es vulnerable el aparato de notas ofrecido. Por ello me atrevo a señalar unas pocas ausencias, que desde luego no vienen dadas por ignorancia de don Ángel, sino por no ser demasiado prolijo o por dar por sabidas cosas que no lo son. Echo en falta, pues, el haber anotado lo siguiente²³:

vv. 396-398 No era bueno para grulla;
no puedo velar un hora,
que tengo el sueño pesado.

Son palabras de Domingo, lacayo de don Diego, cuando su amo le advierte que permanezca despierto mientras que él está en los aposentos de Lisarda. Esto es lo de menos, lo que creo que tenía que haberse anotado es la referencia a la grulla, símbolo de la vela y arquetipo del centinela desde los textos de la antigüedad clásica, por ejemplo en la *Historia natural* de Plinio, donde se lee: “Tienen [las grullas] de noche sus escuchas o centinelas, y éstas levantan una pedrezuela con el un pie, la cual, soltada con el sueño y cayéndose, las despierte, y arguya de descuidadas”²⁴. Por lo que respecta al Siglo de Oro, las alusiones metafóricas a las grullas son constantes, así como es muy frecuente su presencia en misceláneas o silvas, tal y como ocurre en este texto de Torquemada tomado de su *Jardín de flores curiosas*: “las grullas [...] para poder dormir las noches seguras queda una despierta [...] y para no dormirse tiene alzado el pie y en él una piedra, la cual se le cae si duerme y con el golpe torna a despertar”²⁵.

23 Conviene señalar que en la edición de 1926 Valbuena deja sin anotar tres pasajes que sí que son comentados en las ediciones posteriores tras haber sido apuntados por Miguel Herrero en su reseña. Estos pasajes son: vv. 1002-1003 (“La boda del perro ha sido/esta boda”); v. 1982 (“San Sebastián parezco de azabache”); y v. 3096 (“Triunfo ha salido de Sanchos”).

24 Cayo Plinio, *Historia natural*, Madrid, Visor-Universidad Nacional de México, 1999, pág. 496b. La cita está en el libro X, capítulo 23. He manejado la traducción del escritor del siglo XVI Francisco Hernández.

25 Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, edición de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, pág. 347.

vv. 589-591 Mas ya se van huyendo las Cabrillas
y las ruedas del Carro se han parado,
y el Norte ya no toca su Bocina,
y no sale don Diego...

Tal vez estos versos presenten menos dificultad de intelección para el lector contemporáneo, pero no habría estado de más que Valbuena hubiese explicado que las Cabrillas son siete estrellas que forman la constelación de las Pléyades, las que jura haber visto Sancho cuando iba montado en Clavileño (DQ., II, 41), las que por tener un orto vespertino se retiran al amanecer, de ahí que el criado Domingo diga, puesto que está amaneciendo, que “ya se van huyendo las Cabrillas”.

Con respecto al Carro, cabe señalar que se trata de una de las dos Osas, ya sea la Mayor o a la Menor, pues a ambas se les llamaba en la antigüedad carros, no por similitud a unos carros, sino porque ambas giran en torno al eje de la bóveda celeste alrededor del Polo Ártico²⁶, por eso el lacayo habla en el verso siguiente, en un juego de palabras, del Norte y de la Bocina, es decir, que el Norte o la estrella polar no aparece ya, pues está amaneciendo, en el firmamento, más en concreto, en la Bocina o constelación de la Osa Menor²⁷.

vv. 1535-1536 Si Mongibelos me pones,
por sus llamas pasaré.

Lisarda, para probar su fidelidad y valentía, le espeta estos versos a Gil. Mongibelo es el nombre siciliano del volcán Etna, aunque en la época áurea venía a ser un volcán más, tal y como nos lo muestran estos versos calderonianos de la comedia *Amar después de la muerte*: “¿Qué Etnas, qué Mongibelos,/ qué Vesubios, qué volcanes/ en su vientre concibieron/ los montes que así los paren?”.

26 Sobre estos aspectos astronómicos pueden consultarse con provecho las obras de Arato, *Fenómenos*, y la Gémino, *Introducción a los Fenómenos*, en la excelente edición y traducción de Esteban Calderón Dorda, Madrid, Gredos, 1993.

27 Una de las acepciones de *Bocina* en *Autoridades* es la siguiente: «Constelación celeste en el Hemisferio Septentrional, que consta de cierto número de estrellas, que su postura retorcida forma como una bocina, y así la llaman los marineros, aunque los Astrónomos la conocen por Ossa menor». Entre los textos que autorizan esta voz figuran estos versos de un romance de Góngora:

Conoce muy bien
las siete Cabrillas,
la Bocina, el Carro,
y las tres Marías.

Son los versos 221-224 del romance “Hanme dicho, hermanas”; véase Luis de Góngora, *Romances*, edición de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. I, págs. 421-439.

vv. 2197-2201 Dime, ¿qué Herodes judío,
qué Virginio, qué Darío,
qué Mandio y Bruto romano,
cuales con su propia mano
hicieran tal desvarío?

Don Diego, que entra en escena aherrojado por considerársele el causante de la muerte de Lisarda, responsabiliza a Marcelo de haber sido el instigador del crimen por haberse negado a dársela como esposa, aunque el espectador y el lector de la comedia saben que la joven está viva. El galán en estos versos afirma que el crimen de Marcelo, padre de Lisarda, es superior al cometido por varios personajes de la Historia. Valbuena sólo da cuenta de Mandio²⁸, pero creo que también tendría que haber dicho quién fue Virginio, centurión romano que prefirió matar con sus propias manos a su hija Virginia antes que verla esclava de Apio Claudio.

En fin, estas ausencias en modo alguno empañan el admirable trabajo filológico que en los veinte el joven Valbuena llevó a cabo en la edición de la comedia miramescuana. Con el transcurrir de los años vendrían más libros, más artículos, más ediciones de los clásicos, pero hoy, en este homenaje que la Real Academia Alfonso X el Sabio y la Universidad de Murcia le rinden al que fuera durante más de dos décadas profesor de nuestro primer centro docente, he querido mostrarles a vds. cómo desde sus primeros años investigadores don Ángel supo hacer bien las cosas, con rigor y autoridad filológica, pero también con amor a los clásicos, a esos clásicos a los que Valbuena entregó apasionadamente buena parte de su fecunda vida intelectual.

LISTA DE ABREVIATURAS EMPLEADAS

- B *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612.
- M *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1613.
- PS *Parte sexta de comedias varias de diferentes autores*, Madrid, 1649.
- AVP1 *Mira de Amescua. Teatro I*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, La Lectura, 1926.
- H Reseña de Miguel Herrero García a AVP1 en *RFE*, XIII, 1926, págs. 393-395.
- AVP2 *Mira de Amescua. Teatro I*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa Calpe, 1942.

28 En realidad es Manlio, tal y como señala en nota Valbuena.