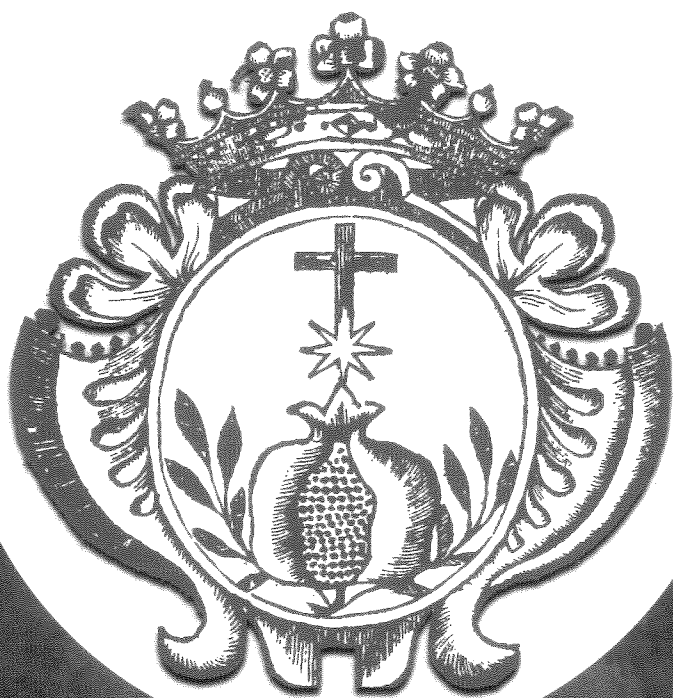
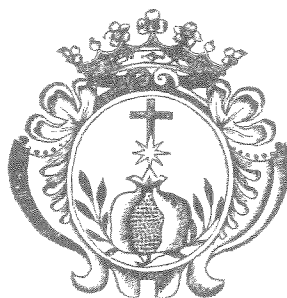


El mejor padre de pobres

tribuida a Pedro Calderón de la Barca

ed. de Eugenio Maggi





9 788437 092478

Con esta edición crítica se rescata un valioso ejemplo de drama hagiográfico barroco, dedicado a Juan de Dios (hacia 1495-1550), carismático fundador de la Orden Hospitalaria. El estudio introductorio, tras abordar la cuestión de la problemática y, en último término, rechazable atribución a Pedro Calderón de la Barca, examina las modalidades de adaptación del hipotexto devoto (la difundida biografía de Antonio de Govea) a una dimensión dramático-espectacular que también debe tener en cuenta el célebre precedente lopesco de *Juan de Dios* y *Antón Martín*. Así, el análisis muestra cómo el retrato heroico y milagrero del santo se ajusta perfectamente a los patrones de la comedia calderoniana. El texto crítico de la pieza se fija a través del cotejo de errores y variantes adiáforas de los testimonios conocidos (además de la edición príncipe de 1661, tres impresiones sueltas posteriores y un manuscrito destinado a la lectura privada).

Darnaseo
colección

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

PUBLICACIONS

PUV

EL MEJOR PADRE DE POBRES

Atribuida a Pedro Calderón de la Barca

Edición crítica de
Eugenio Maggi

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. Cuestiones de autoría: ¿Obra calderoniana auténtica o apócrifo?	10
2. Argumento, estructura y relaciones intertextuales	28
3. Tradición del texto y estema	44
4. Criterios de edición	61
5. Sinopsis métrica	62
EDICIÓN	63
<i>La gran comedia del mejor padre de pobres</i> . De don Pedro Calderón	64
Jornada I	65
Jornada II	95
Jornada III	121
APARATO CRÍTICO	153
NOTAS	163
BIBLIOGRAFÍA	199

INTRODUCCIÓN

1. Cuestiones de autoría: ¿obra calderoniana auténtica o apócrifo?

*El mejor padre de pobres*¹, drama hagiográfico dedicado al santo luso-español Juan de Dios (hacia 1495-1550), fundador de la Fraternidad Hospitalaria, ha despertado en los últimos años cierto interés fundamentalmente por razones relativas a su autoría; lo que no sorprende, ya que durante décadas circuló bajo el nombre de Pedro Calderón de la Barca. El mérito de haber enfocado el tema de forma crítica va a Germán Vega García-Luengos, quien en un artículo de 2003 defendió la efectiva paternidad calderoniana de una pieza hasta la fecha considerada apócrifa (como veremos, con alguna inercia) por la mayoría de los estudiosos. En este capítulo, precisando algunas observaciones ya avanzadas en una nota preparatoria (Maggi 2011) y aportando nuevos datos, presentaré el estado de la cuestión e intentaré sacar algunas conclusiones.

Empecemos por la tradición textual. Hasta la fecha, la edición príncipe de la obra resulta ser la *Parte quince* de las *Escogidas* (Madrid: por Melchor Sánchez, a costa de Juan de San Vicente, 1661), donde el *MPP* ocupa la tercera posición y va atribuido, como en todos los impresos sucesivos, a Calderón de la Barca.

De entrada, esta *Parte* presenta problemas de autoría en al menos cuatro casos. Ante todo, *La fuerza del natural*, atribuida en la tabla y en el texto del libro al solo Moreto, es de Moreto y Cáncer (cf. Alviti 2006: 184). Un caso más extraño es el de *La batalla del honor* del Fénix, que aquí se adscribe a Fernando de Zárate (Antonio Enríquez Gómez). Ramón Valdés, en su exhaustiva historia editorial del texto lopiano (publicado ya en su *Parte sexta*, 1615 y reimpressiones sucesivas), aclara este asunto algo peregrino gracias a una comunicación personal de la estudiosa Constance H. Rose, que reproduzco a mi vez: «El Santo Oficio de Sevilla ya tenía preso a Enríquez Gómez y sabía que él era Fernando de Zárate. Habían confiscado todas las obras teatrales que encontraron en un ‘bufete de nogal’ en su casa. Parece que alguien tomó posesión de esta colección y comenzó a publicar las comedias bajo el nombre de Zárate sin hacer caso de otras posibles atribuciones» (Vega Carpio 2005: 122).

Luego están los problemas relativos a dos títulos calderonianos. El ejemplo del *Conde Lucanor* es el más conocido, ya que el propio don Pedro, en el famoso prólogo a su *Cuarta parte*, mencionó la versión de la *Parte quince* como muestra de las deturpaciones que a menudo sufría su producción teatral: «aquí entra la citada prueba de que aun las [comedias] mías no lo son, pues hallará el que tuviere curiosidad de cotejarla con la que anda en la *Parte quince*, que a pocos versos míos prosigue con los de otros; si buenos o malos, remítome al cotejo» (1672: ¶¶4). Y precisamente en la *Cuarta parte* se publicó un texto del drama

1.— A partir de ahora, utilizaré la sigla *MPP*.

que, a pesar de sus muchos defectos², por lo menos no debería conllevar dudas sobre su autoría. Tras comparar las dos versiones, Ashcom (1973: 159-160) llegó a estas conclusiones tajantes: «L₂ [la versión de la *Parte quince*] is clearly by some hack, a dull play that stumbles from one L₁ [la calderoniana] episode to another [...]. The memory of L₁ haunts him; he catches its echoes and smothers them in turgid verse. Some of Calderón's vocabulary impresses him, and he misuses it. His characterizations are inconsistent. His efforts smell of the lamp. Calderón wrote a pleasant and amusing play. The author of L₂ wrote a bore».

Las sospechas sobre la fiabilidad de la *Parte quince* aumentan aún más cuando, al recorrer su tabla, encontramos la siguiente indicación sobre *Los empeños de un plumaje y origen de los Guevaras*, atribuida en el tomo a Calderón: «Esta comedia, aunque dice 'de don Pedro Calderón', es de otro ingenio de esta corte». Y, en efecto, quedó incluida en las listas de las piezas apócrifas redactadas por el propio Calderón (1672: ¶¶3; 1674: ¶2) y Vera Tassis (Calderón de la Barca 1682: ¶¶¶¶4). Es evidente, por tanto, que quien juntó la docena de varias publicada en 1661 manejó, al menos en parte, materiales de origen incontrolado y calidad textual dudosa.

Considerado este cuadro, tampoco sorprende encontrar *El mejor padre de pobres* en los elencos de espurias que acabo de citar (Calderón de la Barca 1672: ¶¶2; 1674: ¶2; 1682: ¶¶¶¶4). En realidad, la situación se hace más enmarañada porque Calderón menciona otro título, *San Juan de Dios*, y esto, como subraya Vega (2003: 893), «deja un margen de duda. No nos consta que la presente comedia recibiese este título y la lista suele llamarlas por el que lleva la copia: hasta el punto de negar alguna auténtica con el nombre cambiado». No es fácil conjeturar por qué Calderón, si es que de verdad se refería al *MPP*, le cambió nombre. Entre la *Parte quince* y el prólogo calderoniano median unos once años, y se advierte que en su lista Calderón no sigue el orden de publicación de la *Parte quince*³; así pues, no me parece del todo aventurado suponer que la redactara sin tener a mano un ejemplar de las *Escogidas*, quizá utilizando unas notas previas; y puede que apuntase no el título de la comedia, sino el nombre del santo al que iba dedicada⁴. ¿Hubo testimonios, hoy perdidos, que llevaban el título *San*

2.— Remito al reciente estudio de Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo (2011), que concluye que Calderón no revisó la *Cuarta parte* de 1672 ni su segunda edición de 1674.

3.— Sí lo hará, en cambio, Vera Tassis: cf. el esquema en Reichenberger (1979-2009: III, 43) y, sobre todo, las observaciones de Coenen (2009a: 43-44).

4.— Como es sabido, en la lista de comedias auténticas dirigida al Duque de Veragua Calderón indicó también *San Francisco de Borja*, que hasta la fecha se considera perdida. La existencia de una pieza titulada *El Gran Duque de Gandía* nada puede aportar a nuestro razonamiento, ya que no es suya sino del jesuita Pedro de Fomperosa (cf. Wooldridge 1981a e Iglesias Feijoo 1983). Sin embargo, tampoco se puede excluir que *San Francisco de Borja* indique el argumento y no el título exacto de la comedia calderoniana (cf. Iglesias Feijoo 1983: 480).

Juan de Dios? La tradición textual (a la que voy a dedicar el tercer capítulo de esta introducción) parece negarlo: *San Juan de Dios* se documenta en un catálogo dieciochesco (el de Fajardo), como título alternativo⁵, y en el lomo de la encuadernación de su único manuscrito conocido (no ya en su texto; *vid. infra*, p. 46); pero todos los testimonios conservados, desde la *princeps* a los más tardíos, se titulan *El mejor padre de pobres*. Basándome en estos datos, opino, con Wilson (1962: 100) y Coenen (2009a: 48), que *San Juan de Dios* y *MPP* coinciden⁶.

Resumiendo, Calderón se queja de que hay una pieza dedicada a Juan de Dios que circula bajo su nombre, pero no deja más comentarios, ni autoriza, para desterrar del mercado una mediocre refundición, una versión legítima, como en el caso del *Conde Lucanor*. La explicación más económica, por tanto, es que el *MPP* es en efecto espurio. Parece confirmarlo una prueba 'por vía negativa': Calderón no incluyó ningún título de inspiración juandediana en sus elencos de obras auténticas, es decir los dirigidos a Carlos II (hacia finales de 1679-principios de 1680) y al Duque de Veragua (julio de 1680). Aun admitiendo que «dichas listas crean más problemas de los que resuelven» (Reichenberger 1979-2009: III, 23) y que pudo tratarse de omisiones por descuido, queda otra cuestión que me parece insoslayable: si admitiéramos que el *MPP* es de Calderón, tendríamos ante nosotros un texto de un dramaturgo ya aclamado (pues tiene que ser posterior a *La vida es sueño*, de la que revisita el arranque), compuesto casi con seguridad por encargo de los Hospitalarios (verosímilmente, apunta Vega García-Luengos 2003: 896, «al calor de las celebraciones» de la beatificación de Juan de Dios, proclamada en 1630). Y considerada la fama de Calderón, cuesta creer que su labor no haya dejado huella en documentos, relaciones o hagiografías posteriores (que también daban cuenta de la literatura inspirada en el santo), y que la propia orden, que siempre recordó con especial cariño el *Juan de Dios* y *Antón Martín* de Lope, se haya olvidado por completo de una dramatización igual de prestigiosa. Tampoco constan, a lo que se me

5.— En cuanto a Fajardo, la entrada de su catálogo, desarrollando las abreviaturas, vendría a ser la siguiente: «*Mejor padre de pobres* de Calderón, suelta y Parte [de] Varios donde dice de un ingenio y suelta en Valencia; o *San Juan de Dios* en Madrid [en la librería de] León» (1717: f. 35r). El dato «donde dice de un ingenio» no corresponde a ninguna edición conocida; es de sumo interés, además, que en este caso Fajardo no explicita que la parte en cuestión es la xv, lo que sí hace para todos los demás títulos del tomo (solo con *La fuerza del natural* se equivoca, e indica la xvi). Puede que el autor repita por error la aclaración relativa a *Los empeños de un plumaje* que he mencionado arriba. Sobre los problemas relativos a las entradas de Fajardo, cf. también Iglesias Feijoo (1983: 486).

6.— Cabe añadir (aunque la relevancia del dato pueda ser mínima) que existe una pieza homónima, compuesta por el portugués Rodrigo Pacheco y dedicada a san Francisco de Asís; se conserva en un manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional de España, fechado 1642 (cf. Profeti 1976: 468 y Cruz Casado 2003). Por su parte, Símini (1995: 287) recuerda que *San Juan limosnero, el gran padre de los pobres*, comedia perdida de Antonio Fajardo Acevedo, no tiene nada que ver con Juan de Dios (hipótesis que llegó a avanzar también Dixon en Wilson-Cruikshank 1980: 163).

alcanza, contactos directos entre don Pedro y los Hospitalarios, aunque sí sabemos que entre finales de 1638 y 1639 su hermano José, por aquellas fechas capitán, fue tratado en el Hospital de Antón Martín por una llaga no curada⁷.

Antes de pasar a un examen más detenido de la obra, también hay que dar cuenta brevemente de sus atribuciones alternativas. La más afortunada, tanto que aún hoy sigue repitiéndose en muchos catálogos de bibliotecas en línea, es la que adscribe el *MPP* a Juan Pérez de Montalbán. Por lo que sabemos, esta idea surgió en el s. XVIII, ya que su primera aparición conocida se encuentra, como indicó Vega García-Luengos (2003: 892), en el catálogo de Medel publicado en 1735 (1929: 210, bajo el título *El mejor padre de los pobres*). A partir de entonces (y por mera inercia, como subraya puntualmente Vega) esa autoría queda registrada, acabando por convertirse en *vulgata*, en varios repertorios, catálogos y estudios; se pueden mencionar, sin ánimo de exhaustividad, los de García de la Huerta (1785: 115), La Barrera (1860: 268 y 693), Salvá (1872: I, 623), Schaeffer (1890: I, 444; [1898]: 17), Restori (1893: 88 y 1903: 43), Bacon (1912: 444), Cotarelo (1931-1932: 447), Paz (1934: 351), Simón Díaz (1950-1971: VII, 177) y Miazzi Chiari (1983: 613).

Ahora bien, en su monumental bibliografía crítica de Montalbán, Maria Grazia Profeti comentaba: «[El del *MPP*] costituisce uno dei tanti casi nei quali le informazioni di seconda mano ed i 'si dice' costituiscono il motivo conduttore di tutta la storia critica [...]. [Q]uando si vogliono concretizzare le prove su cui basare una tale ascrizione, esse si vanificano completamente: nessuno cita stampe o manoscritti che rechino l'attribuzione a Montalbán, nessuno fornisce testimonianze dirette che esulino dai rimandi alla tradizione critica ed ai giudizi mediati» (1976: 468)⁸. Pocos años después, Victor Dixon, refiriéndose a una de las sueltas del *MPP*, tampoco se mostraba partidario de la paternidad de Montalbán: «[The *suelta*] may have been the play attributed to Montalbán; but if so, there is little reason to think that the attribution was correct. Nothing in its style, construction or characterization suggests that Montalbán was the author» (Wilson-Cruikshank 1980: 163-164).

La segunda autoría alternativa —ya señalada en breve por Celsa Carmen García Valdés (1985: 18)— se encuentra en la parte XVI de la colección facticia

7.— Cf. la declaración de padre fray Matías de Quintanilla, cirujano mayor de dicho hospital, recogida en Sliwa (2008: 88).

8.— Profeti prosigue luego con estas afirmaciones, de las que discrepo por las razones que expongo en este capítulo: «Allo stato attuale della documentazione la commedia deve essere considerata di Calderón, a cui fu attribuita in raccolte e *suelette*; a lui riportano anche certe caratteristiche di stile (si pensi per esempio all'esordio, così simile a quello della *Vida es sueño*). Né costituisce prova in contrario l'averla il Vera Tasis inserita tra le commedie 'supuestas, que andan debaxo de su nombre en el juego de Varias', dal momento che troppe volte gli elenchi da lui curati presentano errori vistosi» (1976: 468).

Jardín ameno, ejemplar TI/120, vol. xvi de la Biblioteca Nacional de España. El tomo presenta un índice genérico (impreso), donde los títulos de las comedias fueron posteriormente añadidos a mano. Antes y después de ellos, el mismo copista anotó también «181» y «192», es decir, los números de serie extremos de las sueltas allí adocenadas. Pues bien, la atribución del índice no corresponde a la del impreso en dos casos. El primero concierne al *Tercero de su afrenta* (quinto drama del tomo), que el índice dice ser «de Rojas» y la suelta «de don Antonio Martínez». Visto el interés del dato, copio a continuación la ficha de la reciente *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* relativa al título:

Este título, coincidente con el de una de las más conocidas piezas de Antonio Martínez de Meneses, publicada en la *Parte 15 de nuevas escogidas* (Madrid, Melchor Sánchez, 1661), es citado en dos ocasiones por Fajardo (1716): una a nombre de Martínez de Meneses y otra a Rojas, cuya atribución constaría en una suelta que se vendía en la librería madrileña de León. La doble atribución se repite en Medel (1735) y otras listas sucesivas (González Cañal-Cerezo Rubio-Vega García-Luengos 2007: 393).

Sabemos que la librería madrileña de los Herederos de Gabriel de León no solo vendía muchas de las sueltas que confluyeron en el *Jardín ameno*, sino que es la principal sospechosa de la entera operación editorial (cf. Reichenberger 1989: 292-294). Tal vez Fajardo pudo encontrar allí una suelta (hoy desconocida) atribuida a Rojas, o ver un tomo del *Jardín ameno* (cuya portada lleva la fecha de 1704) con la misma indicación del ejemplar que acabo de citar.

Pasemos al segundo caso, que es el que nos interesa directamente. El índice declara que el *MPP* (undécimo título del volumen) es «de Quirós». García Valdés, experta en la obra de Francisco Bernardo de Quirós, ni se detuvo a examinar esta posibilidad (1985: 18). Es probable que en eso influyera la atribución a Calderón en la *Parte quince*, pero, sea como sea, si leemos la única pieza hagiográfica en el limitado repertorio del autor (cuatro comedias conocidas), vemos que a la estudiosa no le faltaron razones. Más allá de la común inspiración devota, *La Luna de la Sagra. Vida y muerte de santa Juana de la Cruz*, refundición del ciclo tirsiano⁹, no guarda ningún parecido (estilístico, léxico, estructural, etc.) realmente significativo con el *MPP*¹⁰. Tampoco se conocen composiciones de circunstancia que demuestren algún interés de Quirós por Juan de Dios o los Hospitalarios (cf. García Valdés 1985: 50-53). Así y todo, queda obviamente un

9.— Precisamente, de las dos primeras partes, impresas en el quinto tomo de sus comedias (1636).

10.— Apunto de paso que no me parece significativa la presencia de un verso como «Pues no lo dejéis por eso» (*MPP*, v. 1288) en *La Luna de la Sagra* (Bernardo de Quirós 1665: f. 63r), ya que se encuentra idéntico también en Montalbán (*El valiente Nazareno*, apud TESO, 1.589) y en el anónimo *Entremés del nigromántico* (apud CORDE).

interrogante: ¿quién (y por qué) ha atribuido, contra toda lógica comercial, una pieza que llevaba el nombre de Calderón a un ingenio de segunda fila, conocido sobre todo por su producción cómica?

Volvamos ahora a la hipótesis calderoniana. En el artículo preparatorio de la presente edición (Maggi 2011) avancé algunas dudas con respecto a los argumentos de Vega García-Luengos, que como he adelantado arriba apuesta por una efectiva autoría calderoniana (2003: 895; conclusiones reiteradas, sin aportar nuevos datos, en 2006: 1053 y 2011: 239, y al parecer aceptadas por Coenen 2009b: 131). En los apartados siguientes, intentaré precisar de forma más articulada y sistemática mis discrepancias con los resultados de Vega.

El análisis del estudioso se basa, de hecho, en los veinte primeros versos del *MPP*, que reescriben 'a lo hagiográfico' el celeberrimo íncipit de *La vida es sueño*. Después de recordar los episodios de descabalgamientos, harto frecuentes y simbólicos en la dramaturgia calderoniana¹¹, y subrayar los notables parecidos de las dos secuencias iniciales de *Vida* y *MPP* en términos de *dispositio*, Vega pasa a ilustrar «las estrechísimas e inequívocas relaciones que otros términos del parlamento de San Juan no presentes en *Vida* establecen con otras obras de Calderón (y sólo con ellas, en lo que se alcanza)» (2003: 894), relaciones que demostrarían por tanto la implicación directa de don Pedro en el *MPP*. El examen se funda en los datos que aportan *TESO*, *CORDE* y *NT-LLE*, con resultados que parecen a primera vista muy significativos, o incluso probatorios. En mi opinión, sin embargo, ulteriores pesquisas permiten poner en entredicho la validez de tales conclusiones. El problema fundamental, que planteaba como observación general en mi artículo (Maggi 2011: 130), es que los *corpora* en cuestión, beneméritos y utilísimos para nuestras investigaciones, distan de estar completos. *TESO*, en particular, adolece de la ausencia total de dramaturgos de indiscutible importancia (es el caso de Vélez de Guevara, cuyo repertorio, como veremos a continuación, aporta dos citas muy relevantes), por no hablar de segundones o ingenios semidesconocidos, que serían fundamentales a la hora de estudiar problemas de autoría, epígonos, refundiciones etc.¹² El riesgo concreto es que de las búsquedas salgan resultados poco fiables en términos estadísticos, ya que, por razones obvias, los *corpora* de los grandes nombres acaban por asumir una preeminencia abrumadora en el cuadro global de las ocurrencias¹³. A este respecto, voy a comentar ahora los lugares paralelos identificados por Vega:

11.— El propio Vega volverá sobre el tema en su artículo de 2011.

12.— Coincido en este sentido con las invitaciones a la prudencia de Coenen (2009b: 111-112).

13.— Pongo un ejemplo con que me topé durante un trabajo de edición anterior: «funesta sepultura» en *TESO* es una exclusividad calderoniana (2 casos, en *El mágico prodigioso* y *La Sibila del Oriente*), pero se encuentra también en *El Mínimo calabrés* del casi desconocido Pedro Melgarejo (cf.

– La primera acotación del *MPP* presenta el sintagma «eminencia de un risco», que, argumenta Vega (2003: 894), en *TESO* se encuentra una sola vez en *La Aurora en Copacabana* (1.717)¹⁴. Este es el pasaje:

Señor, pues este favor
tan anticipado premia
el deseo de arbolar
vuestra militar bandera
entre estos bárbaros donde
vuestra fe plantada crezca,
en vuestro nombre subiendo
a este *risco*, en su *eminencia*
la fijaré.

Además de señalar la asociación de los dos términos, Vega observa que *eminencia(s)* es un vocablo muy frecuente en Calderón, y que se usa con la acepción de ‘cúspide física’ (frente a la de ‘preeminencia moral’) en este autor y «en contadas ocasiones en Diamante, Matos y Zamora». En realidad, hay varios ejemplos en *CORDE* de este uso culto a lo largo del siglo; por citar algunos¹⁵:

[...] y descubriendo la jente de Aníbal a los romanos le dixerón viniese a una eminencia que allí estava y vería el mayor número de jente que se podía ver [...] (Cristóbal de Rojas, *Sumario de la milicia antigua y moderna*, 1607)

[...] fuimos subiendo por una senda derecha que llamaban Dificultad, hasta llegar a lo alto de un monte, desde cuya eminencia se veían muy bien los palacios y casas del Engaño (Juan de Palafox y Mendoza, *El pastor de nochebuena*, 1644 y 1661)

Error plausible, desacierto acreditado, fue aquel tan celebrado llanto de Xerxes quando, subido en una eminencia desde donde pudo dar vista a sus innumerables huestes que agotando los ríos inundavan las campañas, quando otro no pudiera contener el gozo, él no pudo reprimir el llanto (Baltasar Gracián, *El Criticón*, tercera parte, 1657).

Maggi 2008: 250, v. 2129). Lo que conlleva otro problema metodológico: ¿cómo interpretar un dato como este? ¿Se trata de imitación directa de un sintagma poco frecuente, o poligénesis casual?

14.– Cito siempre los pasajes sacados de *TESO*, como lo hace Vega, utilizando el sistema de localización del propio repertorio (jornada.número de líneas). Modernizo la grafía y puntúo con los mismos criterios empleados para la edición del *MPP*.

15.– Aquí me limito a citar los pasajes sin mencionar las ediciones utilizadas por los autores de *CORDE* ni las relativas páginas, que por supuesto quedan debidamente registradas en el sitio web.

Añádase también el v. 264 del *Polifemo* gongorino («que la eminencia abriga de un escollo»)¹⁶. Creo que se puede afirmar con cierta seguridad que el uso culto del término pertenece al lenguaje literario del s. XVII, sin que marque a un autor concreto. Esto, a mi juicio, quita también relevancia a la asociación con «risco(s)», de por sí bastante inmediata en términos semánticos y por tanto posible por poligénesis. Citaré a este respecto unos versos del auto sacramental de Gadea y Oviedo *La imagen del Sacramento, san Juan de Dios* (1691), donde encontramos los dos vocablos en el mismo pasaje:

Este feliz lusitano
a quien el obscuro nido
poner su Autor misterioso
sobre la *eminencia* quiso,
pues siendo su patria Monte
Mayor, Ciudad su apellido,
ciudad sobre el monte puesta
se vio desde el principio:
ese, que del patrio monte
eco resonando activo
empezó a escucharlo imagen
de la palabra el oído,
para que del Sacro Verbo
saliese a ser eco vivo,
si otro Juan salió a ser voz
de entre los natales *riscos*,
dígalo, ¡ay triste!, el estruendo
de las campanas festivo

[...] (Gadea y Oviedo 1692: 297; cursivas mías).

Como última observación sobre este sintagma, señalo que en el corpus tir-siano, mientras no se registra, en efecto, *eminencia* con el sentido de 'cúspide física', sí aparece un «risco eminente» (*Los lagos de san Vicente*, 3.985), donde el adjetivo tiene acepción material.

– Uso de «corcel» (v. 1) y «polaco» (v. 5). Vega (2003: 894-895) descubre en *TESO* tres asociaciones de los dos vocablos, exclusivas de Calderón. Sin duda *polaco*, referido a una raza equina, es un término poco frecuente, y Vega, ampliando la búsqueda a *CORDE*, solo encuentra otros ejemplos en Balbuena (dos ocurrencias en *El Bernardo*) y Góngora (una en el romance *Desde San-sueña a París*), juzgando además como «prueba contundente» de su rareza su

16.– El pasaje en cuestión, subraya Carreira (Góngora 1993: 186), es ambiguo; pero no caben dudas sobre la acepción material de «eminencia».

ausencia de *NTLE*. Creo que en este caso se manifiestan todos los límites de los repertorios utilizados (beneméritos, insisto). Actualmente, *CORDE* señala dos citas de Vélez de Guevara que sin duda no estaban presentes cuando Vega redactó su artículo, ni cuando yo entregué el mío, y que nos obligan a reconsiderar el valor probatorio de *polaco*. La primera y más significativa viene de *La serrana de la Vera*, vv. 986-998:

En el valor, que nunca fue cobarde,
del jubenil ardor, del marzial fuego
el príncipe alentado, en el alarde
quiso salir, honrando mi persona
y dexando inmortal vuestra corona,
sobre un polaco de villana raza,
de hermosa vista y de faiciones toscas;
que a corbetas las nubes amenaza,
entre la cola y clin hecho mil roscas,
la piel de la color de la linaza
nebada a trechos de unas blancas moscas,
al parezer tan vivas, y a la espuela,
que le han dado las alas con que buela.

(Vélez de Guevara 2001: 163-164)

Como se deduce del contexto, se trata de un paralelo casi perfecto con el pasaje del *MPP* (un corcel polaco que 'volando' acabará por arrojar de la silla a su jinete). Aclara Piedad Bolaños en su nota al verso 991 de *La serrana de la Vera*: «Parece ser que [estos caballos] eran conocidos por un brío excesivo»¹⁷. Vélez, aficionado a los tecnicismos ecuestres y famoso, al par de Calderón, por sus descripciones de caballos¹⁸, volverá a utilizar el vocablo en una comedia sucesiva, *El Rey en su imaginación*:

[DIANA]	[...] Dadme un caballo.
ENRICO	Aquí está el Cierzo.
DIANA	No venga
	sino el Polaco.
ENRICO	Aquí está.
DIANA	Al fin, el Tigre es ya fiera
	del agua.

17.- Lo mismo hace Profeti («razza di cavalli che si considerava molto vivace», Vélez de Guevara 2010: 220), mientras que las notas de Manson y Peale (Vélez de Guevara 1997: 205 y 2002b: 207) traen una cita de *Los Benavides* de Lope que no viene al cuento.

18.- Cf. Vega García-Luengos (2011: 247-248).

ENRICO

Él se despeñó
por castigar su soberbia.

(Vélez de Guevara 2002a: 105, vv. 467-472)

Otro factor significativo es que los textos en cuestión son anteriores a los tres dramas de Calderón en que aparece el término (y, claro está, al propio *MPP*, que como ya he apuntado es sucesivo a *La vida es sueño*): *La serrana de la Vera* es de 1613 (Vélez de Guevara 2010: 11) y *El Rey en su imaginación* fue compuesto entre febrero de 1624 y agosto de 1625 (Vélez de Guevara 2002a: 39). Por este motivo, podemos suponer que Calderón, lejos de proponer algo original, estaba retomando una idea compartida y descodificable sin mayores dificultades por los espectadores contemporáneos. Vendría a confirmar esta hipótesis una definición muy posterior, presente en un diccionario especializado de la segunda mitad del s. XIX, ajeno a cualquier influjo literario: «También se admira [el caballo polaco] por ser muy bien formado; tiene gracioso aire y arrogantes movimientos, pero por lo común son falsos y traidores» (DEQ: 55), lo que corresponde en todo al contexto de *La serrana de la Vera*, de dos de las citas calderonianas mencionadas por Vega (*Puente*, 1.173 y *Hado*, 2.569) y del *MPP*. Por estas razones, no me parece aventurado suponer que, aun admitiendo que es poco usual, el término no era tan esotérico para el público antiguo. Por lo que se refiere a la proximidad de «corcel», repito el razonamiento hecho a propósito de «eminencia» y «risco»: en mi opinión, la contigüidad semántica de los términos hace que las ocurrencias conjuntas en Calderón sean menos significativas. De todas formas, el de *polaco/corcel* sigue pareciéndome el argumento más sólido a favor de la autoría calderoniana.

– «sañuda fiera» (v. 1). Vega (2003: 895) señala en el corpus de *TESO* ocho casos, todos calderonianos, en que el sintagma se presenta tal cual. Por esas fechas *CORDE*, en cambio, no registraba ocurrencias, mientras que en el momento en que escribo (junio de 2013) sí trae una, aunque muy tardía (Angela Grassi, *El copo de nieve*, 1876). Sin embargo, se pueden añadir algunas citas más significativas. La primera viene de los *Cantos a Cintia* del malogrado Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), gran amigo de Vera Tassis, quien cuidó, como es sabido, la edición póstuma de sus obras:

Ven, oh Cupido, y no sañuda fiera
tire rugiente el carro luminoso
[...] (Salazar y Torres 1681: 13)

La segunda se puede leer en una elegía de Sor Juana compuesta por José Miguel de Torres y publicada en *Fama y obras póstumas* (1700):

Advierta, sañuda fiera,
la grandeza de quien buscas
[...] (cit. en Schons 2006: 150)

Otro ejemplo, más tardío, aparece en un texto menor, la *Vida del gran Thebandro español* de Antonio de Estrada Nava y Bustamante (1741: 49): «[...] no sé lo que vi, porque aun dudaba si era persona viviente, o un árido y flaco esqueleto, más negro que el atezado etíope, y más cubierto de pelo que la más sañuda fiera».

Hacia finales del s. XVIII vuelve a aparecer el sintagma en la *Parodia de Guzmán el Bueno* de Félix María de Samaniego (publicada por primera vez en 1866):

[...] Mi pañuelo,
mi arrojo, mi destreza con mis bríos
se burlarán de la sañuda fiera.

(Samaniego 2001: 577)

Y, para terminar, a finales del s. XIX, además de Angela Grassi, lo usó Víctor Suárez Capalleja en su traducción de la *Atalia* de Racine: «Ven a ver cómo caen a tus plantas / tus enemigos. La sañuda fiera, / que en tu misma niñez te ha perseguido, / acude a asesinarte presurosa» (versos publicados en *La Ilustración Católica* 6, 31 de marzo de 1892, p. 92)¹⁹.

Así pues, al lado de la hipótesis de relación directa entre el *MPP* y el corpus calderoniano, debemos contemplar la posibilidad de una imitación (podría ser el caso de Salazar y Torres) o de una poligénesis del sintagma. Desde luego, esto no quita que las ocurrencias calderonianas, por su particular abundancia, sigan siendo significativas.

No obstante, y sin salir de momento del ámbito léxico, hay algunas peculiaridades del *MPP* (contadas, porque su lengua coincide en buena medida con el idioma literario común del s. XVII) que no encajan con el corpus de Calderón digitalizado en *TESO*. Veamos:

– *cauteloso* (v. 1365): la búsqueda en Calderón (con la opción *cautelos**) arroja 70 ocurrencias, siempre con la acepción de ‘taimado, astuto’, incompatible con el pasaje del *MPP*;

– *abono*: como apunto en la nota correspondiente, en el *MPP* se repite cinco veces. En Calderón, se dan 43 ocurrencias en total: por lo común, lo usa una vez en cada pieza, aunque hay seis casos en que el vocablo se repite

19.– Se trata de una traducción bastante libre, ya que el original (acto V, escena IV, vv. 1694-1696) reza así: «Venez voir à vos pieds tomber vos ennemis. / Celle dont la fureur poursuivit votre enfance / Vers ces lieux à grands pas pour vous perdre s'avance» (Racine 1999: 1079).

dos veces, y en uno (*Apolo y Climene*) tres. Nunca llega a recurrir cinco veces en una sola obra;

– *charco* (v. 965): en Calderón se da una sola ocurrencia (*El alcaide de sí mismo*, 1.804), y no tiene la acepción de ‘mar’;

– *soberana protectora* (vv. 1785 y 2956) / *protectora* (v. 845), referidos a la Virgen: el sintagma no se encuentra en Calderón, ni, por otra parte, en el resto de *TESO*, a pesar de ser un apelativo mariano bastante común (y un octosílabo perfecto). En el corpus calderoniano, el vocablo *protectora* figura una sola vez en *La hija del aire, Segunda parte*, 3.54;

– añádanse algunos otros sintagmas no particularmente usuales que están ausentes de la producción de Calderón (cf. las notas a los vv. 4, 783, 1872 y 2161).

Todos estos elementos podrían levantar alguna sospecha sobre la paternidad calderoniana, pero admito que de por sí demuestran poco o nada y caen en el mismo problema metodológico del uso de repertorios, búsqueda de lugares paralelos etc. Dicho esto, se pueden aducir algunas razones más que, en la medida de lo posible, se acerquen a los añorados ‘criterios objetivos’²⁰ que habría que utilizar a la hora de discutir una autoría problemática. Creo que en el caso concreto del *MPP* se puede conjeturar un *usus scribendi* no calderoniano analizando sus características métricas, tanto en el silabeo como en el uso de las estrofas.

Vega (2003: 896) afirma que la versificación de la comedia es congruente con el cuadro del repertorio del dramaturgo madrileño entre 1631 y 1632, según la clasificación de Hilborn. Este dato, como ya he recordado arriba, lo lleva a conjeturar que el *MPP* fue «encargad[o] y compuest[o] al calor de las celebraciones» de la beatificación de Juan de Dios (finales de septiembre de 1630). La hipótesis es del todo razonable, pero algunas características métricas del *MPP* la hacen menos sólida. Veamos:

– silvas. El *MPP* presenta tres tiradas de pareados, por un total de 196 versos. En el conjunto, hay diez sueltos, es decir, adoptando el esquema de Hilborn (1943), rima el 94,89% de los versos. El cuadro de versos rimados dividido por secuencias es el siguiente:

I secuencia (vv. 1-143): 138 sobre 143 - 96,50%

II secuencia (vv. 148-183): 32 sobre 36 - 88,88%

III secuencia (vv. 1646-1662): 16 sobre 17 - 94,11%

20.– Arellano habla a este respecto de «rasgos inconscientes (uso de conjunciones, ciertos esquemas sintácticos, usos adverbiales, partículas gramaticales...)» (Calderón de la Barca 2010: 77). Véase también el análisis muy convincente de McGrady (2009), basado en métrica y ortología.

Hay que adelantar que la fiabilidad de los cómputos hilbornianos con respecto a las silvas es una cuestión especialmente delicada. Salvo en contados casos, Hilborn manejó como base la edición de Hartzenbusch²¹, consciente de que esto conllevaba problemas de interpolaciones, lagunas etc. pero también convencido de que «even with the inaccuracies that will arise therefrom it is not very probable that the value of the analysis will be very seriously impaired for the purpose for which it will be employed» (1935: vi)²². Si este criterio puede ser válido en términos generales, resulta más discutible cuando nos encontramos con versos sueltos, dado que, como observaron ya Rodríguez y Tordera (Calderón de la Barca 1982: 76-77 y 114), Hartzenbusch (como el propio Vera Tassis) tendía a la 'restauración' arbitraria de pareados. Conste de entrada, por tanto, que los utilísimos cuadros de Hilborn deben tomarse *cum grano salis*.

Dicho esto, la forma de las silvas del período 1631-1632 parece muy regular: pertenecen todas al que Hilborn (1943: 122) denomina «tipo 4» («long and short lines mixed irregularly, all rimed in pairs»), que es el mismo del *MPP*. El número de versos sueltos dentro de las tiradas es muy bajo: Hilborn señala dos casos en *No hay burlas con el amor* (yo he contado tres) y uno en la jornada del *Monstruo de la fortuna* compuesta por Calderón. Aun extendiendo el análisis al entero corpus de las comedias, la situación no varía mucho: la discrepancia más significativa es la de *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), con 4 sueltos y el 90% de versos rimados en la secuencia relativa. El resumen final (Hilborn 1943: 143) muestra cómo en el período 1628-1632, dominado por el tipo 4, el porcentaje de versos rimados es del 99,6%. El propio Hilborn llega a estas conclusiones: «Beginning in 1628, we discover a sudden turn in favor of pure Type 4. There are very few cases of unrimed lines - so few that their authenticity becomes decidedly suspect» (1943: 144), afirmación esta última muy discutible pero indicativa de la tendencia general.

Frente a estos datos, cabe preguntarse si en el *MPP* se detectan corrupciones (lagunas o versos interpolados) que invaliden la representatividad de sus silvas. La respuesta es que estas funcionan perfectamente tal como están, y solo en contadas ocasiones se podrían suprimir los sueltos sin dañar el texto (tal vez en los vv. 179 y 1658; en el v. 68 habría que eliminar solo la intervención de la Virgen, juntando lo que queda del verso con el siguiente para formar un endecasílabo). Tampoco parece razonable conjeturar la caída de diez versos rimados, tanto más ante una *princeps* que no presenta lagunas evidentes.

21.- Solo a partir de un artículo sucesivo el hispanista americano empezó a usar la edición de Keil (Lipsia, 1827-1830) «in which the text is usually more complete than in Hartzenbusch's edition» (1948: 302).

22.- Como no he podido consultar la edición impresa de la tesis doctoral (1938), cito por la copia mecanografiada original.

Otra conclusión de Hilborn relativa a las silvas es que los endecasílabos empiezan a ser más numerosos que los heptasílabos en el período 1633-1636, mientras que los dramas de 1628-1632 muestran cierta regularidad en la distribución (1935: 40 y 55). En el *MPP*, en cambio, los heptasílabos son 76 en un conjunto de 196 versos.

– Romance. Como se puede ver en la sinopsis métrica, en cada jornada del *MPP* se suceden dos tiradas en romance con un cambio de asonancia. Esto no ocurre nunca en las piezas calderonianas que Hilborn coloca en el período 1631-1632, donde el romance alterna siempre con metros distintos (décimas, redondillas, silvas, etc.). El cuadro de Wooldridge para la misma época (1981b: 163) coincide solo en parte (cuatro títulos) con el de Hilborn, e incluye una pieza, *Amigo, amante y leal* (fecha «c. 1629-36 [31?]») que sí tiene dos pasajes asonantados seguidos²³. La única obra en que se dan en total tres casos de dos secuencias consecutivas en romance es *La estatua de Prometeo* (que Wooldridge fecha en 1669), donde, sin embargo, «the 3 examples of 2 consecutive romance passages (1 in Act II and 2 in Act III) are actually separated by fairly lengthy passages that are sung» (Wooldridge 1981b: 173), uso que no corresponde al del *MPP* (donde, además, los versos de romance cantados —1943-1946, 3037-3040— no producen cambios métricos en los respectivos pasajes, todos de base octosílabo). Tampoco se da en nuestra comedia el caso de «dos monólogos largos seguidos» que, como subraya Coenen, es habitual cuando en Calderón se suceden dos romances (Calderón de la Barca 2011: 119).

– Quintillas. Su frecuencia en el período calderoniano 1631-1632 no es muy regular: el porcentaje en el conjunto de un drama varía del 6,4 (*La banda y la flor*) al 0,5 (*Mejor está que estaba*), con un caso, menos representativo por ser de una sola jornada (la primera del *Monstruo de la fortuna*), en que el metro no se utiliza en absoluto (Hilborn 1948: 302). Sin embargo, no me parece del todo ocioso observar que en el *MPP* esta estrofa no aparece (algo que también ocurrió en algunas fases de la producción calderoniana, pero posteriores).

– Cómputo silábico. Adelanto que es el argumento más discutible, ya que se basa en unas enmiendas que propongo en mi propio texto crítico, relativas al vocablo «espíritu(s)». En dos versos (26 y 435), este es cuadrisílabo; en dos (406 y 3031) es cuadrisílabo, pero también a final de verso; en fin, cinco versos que lo contienen (172, 394, 1359, 1836, 2871) son hipermétricos en la *princeps* y requieren por tanto alguna enmienda. Mi propuesta consiste en utilizar la variante *espiritu(s)*, bien documentada en la lengua coeva y desde el punto de vista

23.— El mismo estudioso, en un trabajo anterior, contaba 29 piezas con dos pasajes consecutivos en romance, concluyendo que estadísticamente estos «are far from the rule» (1981a: 403).

ecdótico más conservativa que la sustitución por *ánimo(s)* (que, por otra parte, resultaría poco adecuada para los vv. 172 y 2871)²⁴.

Ahora bien, *TESO* registra 401 ocurrencias de *espíritu(s)* en el texto de las comedias de Calderón²⁵; así, aun quitando las pocas que no tienen relevancia métrica (por pertenecer a pasajes en prosa, como cartas etc.), queda un repertorio nada desdeñable. El único caso de verso hipermétrico con *espíritu* es el de un octosílabo de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*: «un noble espíritu seguir» (2.569). Tanto Hartzenbusch (ed. BAE) como Valbuena Briones (*Obras completas*, Aguilar) presentan la enmienda «un noble ánimo seguir», pero también podría conjeturarse «espirtu». En realidad, en su reciente edición basada en el manuscrito autógrafo (Biblioteca Nacional de España, Res. 87), Cruickshank despeja cualquier duda: el verso original era «noble espíritu seguir» (Calderón de la Barca 2007: 80)²⁶. Podemos afirmar así que Calderón siempre usó *espíritu(s)* como un normal quadrisílabo, mientras que quien compuso el *MPP* (siempre y cuando mi hipótesis sea correcta) admitía una alternancia entre las dos formas *espíritu(s)/espirtu(s)* según las exigencias de la versificación.

En resumen, creo que faltan características realmente probatorias para atribuir el *MPP* al autor de *La vida es sueño*. Tampoco se hallan en su texto elementos que permitan conjeturar una datación más precisa que el período entre finales de los años 20 (composición de *La vida es sueño*) y 1661 (*editio princeps* del *MPP*). En cuanto a las referencias externas, la única que he podido encontrar es la del título *El mejor padre de pobres* en el *Romance del Rey sin reino* publicado por Restori:

El mejor padre de pobres
a Montalegre llamad,
pues es letrado del cielo
si a los Infiernos no va.

(Restori 1903: 43, vv. 121-124)

24.— Otra enmienda posible consistiría en suprimir un monosílabo, por ejemplo un artículo; pero esto no es viable en el v. 1836, lo que me hace optar decididamente por *espirtu(s)*.

25.— «Espirtu» aparece en un romance heptasílabo del *Jardín de Falderina* [*sic*] (2.448), pero se trata de una errata evidente de la edición que se incorporó a *TESO*: «Y cuando echares menos / tu *espirtu* la lid, / también sabré batallas / en el aire fingir [...]».

26.— En efecto, observa Cruickshank en su estudio introductorio: «La Biblioteca Nacional conserva el autógrafo original de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (Res. 87). Este manuscrito nos proporciona el texto base para la actual edición; además de mostrar con toda claridad lo corrupto de la versión de la *Tercera parte*, y cómo la ingenuidad y el celo excesivo de Vera Tassis dieron como resultado correcciones muy acertadas en unas ocasiones e innecesarias en otras» (Calderón de la Barca 2007: xxx).

Sin embargo, este romance debe de ser posterior a la *princeps* (Restori 1903: 38 conjetura una fecha entre 1667 y 1675) y de todas formas tampoco es posible excluir que el anónimo autor esté mencionando la pieza de Rodrigo Pacheco (aunque su falta de tradición impresa hace menos probable esta hipótesis).

Se puede conjeturar algo, en cambio, sobre el contexto de la representación, ya que unas incongruencias en los versos del *MPP* podrían apuntar a un ambiente madrileño. Esto no deja de ser problemático, ya que las varias referencias a sitios y edificios granadinos (la Carrera del Genil, Santo Domingo, la Cartuja, Santa Paula, el propio hospital de Juan de Dios), son precisas. Veamos los pasajes que, en cambio, resultan sospechosos. En la primera jornada, vv. 346-351, el gracioso Pepino comenta con su amo don Martín el desastroso cortejo de dos mujeres encubiertas (doña Inés y su criada Zarandaja, como teme el mismo lacayo):

[...] Pues yo
sospecho otra causa, y fue
conocer las dos, en fin,
que por tratos exquisitos,
sin perderse en Leganitos,
daban en Antón Martín.

Ahora bien, el contexto permite aclarar en parte los versos (nada transparentes) de Pepino: las damas se han alejado enfadadas o porque son dos prostitutas que nada han sacado del encuentro (vv. 342-343), o bien porque son las propias Inés y Zarandaja, a las que incautamente Martín y Pepino han tildado de busconas (vv. 295 y 310). El campo semántico del pasaje, pues, es el de la promiscuidad sexual urbana, más o menos prostibularia, tópico de mucha literatura aurisecular. Los elementos incongruentes son dos: la mención de Leganitos, que no era un sitio granadino, y de «Antón Martín» (que en la ficción dramática es el nombre religioso de Martín Antonio, pero solo a partir de los vv. 1747-1748). Los versos de Pepino, sin embargo, cobrarían perfecto sentido para un público madrileño: el Prado Nuevo de Leganitos era uno de los sitios favoritos para encuentros amorosos²⁷, mientras que en la Corte Antón Martín era, por antonomasia, el Hospital del Amor de Dios, fundado en 1552 por el propio discípulo de Juan de Dios y especializado en la cura de las enfermedades venéreas. El pasaje, por tanto, se podría interpretar así: 'estas mujeres, sin pasar siquiera por Leganitos, se toparon con (el hospital de) Antón Martín'. Un ejemplo parecido lo encontramos en *El Criticón*: «Atended también por dónde entráis, que va non poco en esto; porque los más entran por Santa Bárbara y

27.- Arellano y Serralta aducen varias citas en Calderón de la Barca/Solís y Rivadeneyra (1996: 61). Cf. también Herrero García (1963: 264-268).

los menos por la calle de Toledo; algunos refinos, por la Puente; entran otros y otras por la Puerta del Sol y paran en Antón Martín [...]» (Gracián 1984: 210).

Si esta interpretación no es equivocada, cabe reconsiderar también un pasaje inmediatamente anterior, en que Pepino anuncia a su amo la cita fijada por Inés:

Leyole con gozo y risa,
y la respuesta que da
es decir que te verá
yendo a la Vitoria a misa.

(vv. 220-223)

noticia a la que Martín reacciona con estas palabras:

[...] ya que la dicha mía
en la Vitoria ha de ser,
vamos a su plaza a ver
dos soles allí en un día.

(vv. 232-235)

Pues bien, en la Granada de los siglos *xvi* y *xvii* había, en la cuesta del Chapiz, un convento de la Victoria; justo allí, en la capilla de la familia Pisa, se sepultó en 1550 el cuerpo de Juan de Dios. La iglesia del convento fue desamortizada y luego demolida en 1842, y el espacio de su antiguo solar lo ocupó la actual plaza pública (cf. Benavides Vázquez 2009: 123); pero en el *s. xvii* consta que solo existía una plazoleta frente al edificio. Tampoco he podido documentar que la Victoria de Granada fuera sitio favorito para encuentros entre damas y galanes. La iglesia que sí tenía esa fama era la madrileña, mencionada como lugar de citas en un sinfín de textos auriseculares (cf. Deleito y Piñuela 1942: 203-204 y Herrero García 1963: 150, 175 y 177). El convento de los Mínimos de Madrid se encontraba junto a la Puerta del Sol, con lo cual la frase de Martín podría implicar este retruécano: 'vamos a ver dos soles: el de la Puerta, y la propia dama'²⁸. Claro está que cabe otra explicación menos alambicada ('vamos a ver un imposible: dos soles [los ojos de la dama] en un día'), pero la mención de la Victoria me parece demasiado tópica para pasarla por alto.

Si fueran en verdad guiños al público madrileño (desde luego anatópicos y anacrónicos, lo que, por otra parte, tampoco sorprendería en una representación barroca), estos pasajes permitirían colocar la procedencia del apógrafo de la *princeps* en el férvido ambiente teatral de la Corte. Quedaría entonces por evaluar la calidad textual de los versos en cuestión, es decir, su origen de autor o su posible naturaleza de añadiduras o reescrituras ajenas. De hecho,

28.- Cf. también los vv. 508-509: «[Inés] sola / es el sol [...]».

lo único que se puede destacar en la *princeps* es que dos de las intervenciones arriba mencionadas (vv. 220-223 y 232-235) son frases que coinciden con unas estrofas, y también en el tercer caso (vv. 348-351) las referencias a ambientes de la Corte se concentran en dos versos de una redondilla. Aunque no bastan estas observaciones para determinar que el original de imprenta de la *princeps* era un texto manipulado, la hipótesis no me parece totalmente peregrina. La otra posibilidad es que los diálogos del *MPP* naciesen ya híbridos, para satisfacer dos exigencias: celebración del ambiente granadino del santo y localismo del público madrileño.