

EL MEJOR PADRE DE POBRES. ATRIBUIDA A PEDRO CALDERÓN DE LA
BARCA. EDICIÓN DE EUGENIO MAGGI, VALENCIA: PRENSAS DE LA
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (2013)

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

(Universidad de La Coruña)

El problema de las comedias atribuidas a los tres autores mayores del teatro del Siglo de Oro, Lope, Tirso y Calderón, es una de las controversias centrales de la historia literaria española. El caso de Calderón, que parecía poco problemático en función de su célebre carta al Duque de Veragua, ha vuelto a retomarse, sobre todo a partir de algunas observaciones recientes de Germán Vega García-Luengos, que ha propuesto posibles lapsus de memoria calderonianos y, en consecuencia, ha sugerido que podrían ser obras suyas algunas de las comedias impresas a su nombre. Es el caso de *El mejor padre de pobres*, que además de Calderón ha tenido otras candidaturas alternativas como Juan Pérez de Montalbán o Francisco Bernardo de Quirós. La edición de esta obra, a cargo de Eugenio Maggi, profesor de la universidad de Bolonia, asume,

con argumentos muy consistentes, que la obra no es de Calderón. Dado que la metodología de análisis de atribuciones dudosas está pasando por una fase de reconsideración crítica y teórica, esta edición resulta ser una aportación notable, que va más allá del mero rescate de una comedia de santos nada desdeñable, que podemos fechar dentro del período 1625-50 y seguramente, con más precisión, en el quinquenio 1630-35. Las evidencias que avalan esta fecha para la redacción de la comedia son tres: la publicación en 1624 de la *Vida y muerte del bendito padre Juan de Dios*, de Antonio de Govea; la beatificación del futuro santo en 1630 y el período de 1630-35 en que se escribe, representa y edita *La vida es sueño*. De todo ello se ocupa Maggi en su edición. A ello hay que sumar la concordancia de la forma estructural de la comedia en lo que atañe a su esquema métrico: más del 60% de romances, más del 15% de décimas y algo menos de redondillas y un uso repetido de la silva pareada, que corresponden al período 1630-1640. Y conviene, ante todo, insistir en el hecho, evidente para un lector atento, de que estamos ante una muy interesante comedia que resiste de forma airosa la comparación con la obra de Lope de Vega *Juan de Dios y Antón Martín*. Una obra cuyo rescate es ya en sí una buena noticia, pero que además añade a ello el interés que guarda para profundizar en los problemas teóricos de las atribuciones en el Siglo de Oro.

Vale la pena detenerse en el análisis que hace Maggi de la propuesta de Germán Vega, ya que su planteamiento incide sobre el problema central de por qué se siguen defendiendo atribuciones a Lope, Tirso y Calderón en el caso de obras para las que es más consistente una atribución alternativa. Apunta Maggi que el argumento central de Vega para defender la autoría de Calderón está en el uso de dos vocablos presentes en los cinco primeros versos: “corcel” y “polaco”, este referido al susodicho corcel, vocablos de los que “Vega (2003:894-895) descubre en *TESO* tres asociaciones exclusivas de Calderón” (p. 17), para a continuación observar que “actualmente el *CORDE* señala dos citas de Vélez de Guevara que sin duda no estaban presentes cuando Vega redactó su artículo”. Las citas de Vélez comienzan con una obra tan conocida como *La serrana de la Vera*. Por otra parte, como afirma atinadamente el editor “los textos en cuestión son anteriores a los tres dramas de Calderón” (p. 19). Esto sería ya suficiente para invalidar o atenuar el argumento central de Vega; sin embargo creo que aquí hay material importante que podemos añadir a las observaciones de Maggi, material que afecta a la metodología y a las precauciones o filtros que conviene tener en cuenta a la hora de aquilatar la validez de índices léxicos o

sintagmáticos. La comedia (*MPP* en abreviatura) tiene un comienzo con una escena de 184 versos que responde a un modelo estético sin duda procedente de *La vida es sueño*; por eso los estudiosos tienen tendencia a avalar la atribución de la *Parte Quince* y de las *sueñas* derivadas de ella, que repiten el nombre de Calderón. Esto lleva implícito un error de método, que consiste precisamente en partir de la hipótesis no demostrada (atribución calderoniana) yendo a encontrar en *MPP* lo que sabemos que hay en la ingente obra de Calderón, sin atender a las fechas de composición de sus comedias. El procedimiento sensato y metodológicamente solvente debe ser el contrario: partir del texto y sus índices y verificar si la aparición en obras de Calderón es o no es relevante, cotejándola con obras de otros autores coetáneos. Y procediendo de esta forma el aval calderoniano se puede refutar fácilmente.

Comenzaré por el sintagma “sañuda fiera”, presente ya en el verso inicial de la obra. La crítica de Maggi sobre este punto es en realidad discutible, aunque seguramente sea también certera: apunta a que el sintagma, que aparece en el *TESO* en 8 obras calderonianas, aunque no aparecía en el *CORDE*, se puede verificar en obras de Ángela Grassi, de Sor Juana y de Agustín de Salazar y Torres. Esto es cierto y rebaja la importancia del uso calderoniano del sintagma, pero creo que hay un

argumento mucho más sólido para oponerse a considerar este sintagma como un índice autoral. Por un lado “sañuda fiera” no aparece en ninguna obra del período 1625-1650, al menos en el *CORDE*. Los ejemplos de Grassi, Sor Juan y Salazar son posteriores, todos ellos del período 1650-1699. Pero el problema no está en esta observación, que atenúa la validez del índice, sino en el procedimiento *aislacionista* que utiliza Vega García-Luengos. Se aísla un breve conjunto de índices y se estudia su uso en obras de Calderón. Se busca en Calderón lo que sabemos que está en Calderón. El cotejo de varios sintagmas del tipo N+ADJ en ese pasaje inicial de la obra, y el filtro temporal 1625-1650, completado por un segundo filtro de ‘uso en un máximo de 5 autores’, nos ofrece este otro perfil autoral:

Índice 1: ‘curso veloz’. Aparece en 5 autores con un total de 6 ocurrencias. El único dramaturgo que lo usa repetido (2 veces) es Castillo Solórzano. No lo usan Calderón ni Gómez Tejada.

Índice 2: ‘nieve fría’. Aparece en 5 autores, con un total de 7 ocurrencias. Lo usa Cosme Gómez Tejada. No lo usa Calderón.

Índice 3: ‘esfera luminosa’. Aparece en 3 autores. Lo usa Cosme Gómez Tejada. No lo usa Calderón.

Índice 4: ‘humano pecho’. Aparece en 2 autores, Calderón y Mira de Amescua. No lo usa Gómez Tejada.

Índice 5: ‘piadosos ojos’. Aparece en 3 autores. Lo usa Cosme Gómez Tejada. No lo usa Calderón.

Índice 6: ‘puerto deseado’. Aparece en 5 autores. Lo usa, 2 veces, Cosme Gómez Tejada. No lo usa Calderón.

Índice 7: ‘estrella hermosa’. Los usan 2 autores. Uno de ellos Quevedo y el otro Gabriel del Corral (2 veces).

El resultado parece contundente, sobre todo si se compara la cantidad de obras de Calderón incluidas en el *CORDE* para ese período frente a una tan solo de Gómez Tejada. Lo que es precisamente llamativo es la ausencia de uso por parte de Calderón de sintagmas que son típicos del autor de esta obra. En el pasaje inicial, único que se puede relacionar con el estilo calderoniano en cuanto al contenido dramático, sobre un total de 7 índices significativos, hay 5 autores que usan tan solo uno de los 7 índices: Calderón, Mira de Amescua, Castillo Solórzano, Quevedo y

Gabriel del Corral. Y otro autor, Cosme Gómez Tejada, que usa 4 índices. Parece significativo. Usar a manera de hipótesis la probable atribución de *MPP* a Cosme Gómez Tejada y verificar otros índices a partir del texto de la obra nos confirma que se trata del único autor que desde el punto de vista de la estadística léxica responde al perfil estilístico de la comedia. Dado que estamos hablando de una obra que eminentes críticos como Germán Vega o María Grazia Profeti no dudan en atribuir a Calderón, tal vez no sea aventurado sostener que una comedia que se considera digna del Calderón de madurez ha de ser una comedia de un notable nivel estético. Y que la atribución a Gómez Tejada abre la vía para indagar en otras atribuciones dudosas que afectan tanto a Calderón como a Rojas Zorrilla, a Castillo Solórzano o a Enríquez Gómez. Dejo esto para un estudio posterior y me limito ahora a señalar algunos detalles de la edición de esta obra cuya consideración crítica debería poder mejorar el texto editado por Maggi.

La primera observación atañe a la secuencia de versos 149-151, en la que encontramos un verso 150 “bien el mío, informado”, entre un pareado ‘guía/confía’ y otro pareado ‘miraba/adoraba’. Está claro que en un pasaje de silva pareada, hay aquí una pérdida de un endecasílabo en ‘-

ado’. Eso debería anotarse así: [.....-ado] y computar el verso para obtener un número par, obligado en silvas pareadas, en el pasaje completo.

El verso 193 ‘una brava redomota’, carece de nota explicativa, que sería muy de desear para aclarar al lector que se trata del aumentativo de ‘redoma’, en contraste con el diminutivo del verso anterior ‘santica’. El contraste aumentativo/diminutivo es un interesante efecto de estilo cómico para fijar el papel del gracioso Pepino.

El verso 196 se edita conforma a B “de esta líquedo almidón”, enmendando la lección de A “de esta le quedó almidón”. Lo cierto es que ‘ésta’ parece tener como referente natural el sustantivo ‘la botica’, del verso anterior. Y el sintagma ‘líquido almidón’, como supuesta variante de ‘líquedo’ no se documenta en ningún autor en el *CORDE*.

El término ‘pan floreado’, en el verso 2011 (“porque el pan floreado/ del cielo parece ha sido”) se deja también sin anotar, con lo que el lector se queda sin información y debe acudir a Covarrubias, donde se nos aclara este misterio filológico: “Pan floreado, el que sale con la corteza roxa, que ni está amarilla de mal cozido, ni parda de muy tostado” (Cov. 601:60). Además del interés filológico, ya de por sí valioso, estamos en un índice que afecta a la autoría, ya que ‘pan floreado’ tan sólo

está recogido en el *CORDE* 4 veces, una de ellas, precisamente en Cosme Gómez Tejada: “el amor de los casados, mientras comen el pan floreado de la boda”.

El verso 635 “que me ahoga, que me *malca*” lleva una anotación muy ingeniosa y sin duda correcta, en donde se propone que ‘malca’ puede ser un neologismo a partir del soldado Malco, al que San Pedro le cortó una oreja. Esta interpretación es, sin duda, atinada y brillante, pero tendría que haber servido para modificar la propuesta del verso anterior. Me explico. Los versos 634-5 dicen así: “¡Ay, Jesús! ¡Que me sampedra, / que me ahoga, que me malca!”. Y en la nota al verso 634 el editor apunta que ‘*sampedra*’ es “neologismo de Pepino, ‘apedreado de golpes’ (nota en p. 172). *Sampedra* es un neologismo, en efecto, pero que no se refiere al apedreamiento, sino a que Zarandaja, que está aporreando (pegando, según la acotación escénica) a Pepino, cumpliendo así el papel de San Pedro en el huerto de Getsemaní, en furia contra el soldado Malco, al que corta una oreja. Ambos neologismos son brillantes y coherentes, reforzados además por la expresión habitual “¡Ay, Jesús!”, que en este contexto adquiere una elegante sutileza.

Hay algunas otras minucias sobre las que no creo necesario detenerme. Creo haber dejado claro que la edición de esta obra va mucho más allá de lo que supone el rescate de una muy buena comedia de santos que combina la calidad técnica del dramaturgo avezado, crecido en el modelo de Lope y puesto al día por las innovaciones calderonianas, con la propuesta metodológica en lo que atañe a un problema central de la dramaturgia del Siglo de Oro: el anquilosamiento crítico en torno a las atribuciones a Lope, Tirso y Calderón de obras que sin duda proceden de otros autores muy desatendidos por la crítica académica. Una edición, según ello, muy necesaria y valiosa.