



**Judaísmo y criptojudasmo  
en la comedia española**

---

XXXV Jornadas de teatro clásico

*Almagro, 5, 6, y 7 de julio de 2012*



*Edición cuidada por*  
**Felipe B. Pedraza Jiménez**  
**Rafael González Cañal**  
**y Elena E. Marcello**



# *Judaísmo y criptojudaismo en la comedia española*

**XXXV Jornadas de teatro clásico**

**Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012**

Edición cuidada por

Felipe B. Pedraza Jiménez,

Rafael González Cañal

y

Elena E. Marcello



2014



# *Un antes y un después en Felipe Godínez: las comedias de doble versión*<sup>1</sup>

Germán Vega García-Luengos

---

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

## 1. LOS DOS TIEMPOS DE FELIPE GODÍNEZ

La trayectoria vital y literaria de Godínez tiene como gozne transcendental que separa los dos tiempos marcados en el título de estas páginas el proceso inquisitorial que culminó con su comparecencia en el auto de fe sevillano del 24 de noviembre de 1624<sup>2</sup>. Los cargos leídos entonces, tal como se consignan en las relaciones noticieras elaboradas sobre el evento, apuntan que habría llegado a una armonización de sus antiguas creencias judaicas familiares con las ideas iluministas rebrotadas en la Sevilla de esos años. La confiscación de los bienes familiares y la inhabilitación para el desempeño del sacerdocio

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el subproyecto de investigación *Edición crítica y estudio de las comedias de mayor tradición textual de Felipe Godínez*, que es uno de los tres que conforman el proyecto coordinado *Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez*, financiado por el Plan Nacional I+D (FFI2011-29669-C03-03) del Ministerio de Economía y Competitividad, y los Fondos Feder. Igualmente, forma parte del proyecto *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación* (TC/12), que cuenta con el apoyo financiero del programa Consolider-Ingenio 2010 (CSD 2009-00033), dentro del Plan Nacional de Investigación I+D+i.

<sup>2</sup> Sobre la trayectoria vital de Felipe Godínez pueden consultarse los trabajos de Menéndez Onrubia [1977], Bolaños [1983] y Vega [1986]. En la actualidad, Francisco Javier Sánchez-Cid lleva a cabo una investigación exhaustiva sobre el personaje y su entorno familiar, particularmente centrada en la etapa andaluza, de la que ya ha dado a conocer algunos trabajos con datos e interpretaciones de interés [2009 y 2011].

a los que fue condenado acarrearían consecuencias graves en su economía. Por otra parte, el destierro que comportaba también el castigo supuso un cambio drástico en su geografía vital, al tener que abandonar su Andalucía natal por el Madrid capitalino, en el que se instaló en compañía de su madre y hermanas. Su «delito» y condición no podían pasar desapercibidos en el nuevo territorio, habitado por una turbamulta de escritores que tenían por la sátira una afición ineludible, y entre los testimonios contamos con algunos procedentes de los más encumbrados del momento, con el ferviente antijudío Quevedo [1859: 467] a la cabeza: «Y como que todo lo ha escrito bien el Godínez —se lee, entre otras alusiones, en *La Perinola*—, ha salido en algunos autos mucho, y es más señalado por los autos que todos».

El mejor conocimiento de los círculos de poder de los que formaba parte su familia que han aportado los trabajos recientes de Javier Sánchez-Cid [2009 y 2011] afianza la idea de que la elección de Madrid vendría motivada por la posibilidad de contar allí con apoyos de personas influyentes que le ayudaran en la adversidad. Pero, sin duda, en ello también pesó la oportunidad de explotar sus contrastadas dotes de dramaturgo en el gran mercado teatral en que se había convertido la capital indiscutible del género: en esos años que van de 1625 al final de la década siguiente Madrid es el marco principal del periodo más glorioso de la Comedia Nueva, en el que confluyeron con plena actividad dramaturgos de la edad de Lope con otros de la de Calderón. Entre ambas se encuentra la de Godínez, que es la misma de Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina o Ruiz de Alarcón. De los inicios de su etapa madrileña es la mayor parte de las obras que se conservan, lo que puede tomarse como un indicio de ese aumento en la dedicación. En esos momentos de cambio radical de vida, Godínez necesitaría los ingresos que podía comportarle la venta de sus textos a las compañías, pero también el cauce que estos le proporcionaban de comunicación de ideas que consideraba sustanciales para que sus contemporáneos entendieran y asumieran su situación.

Esta segunda parte de su biografía dispone de más testimonios documentales y literarios, correspondientes no solo a su acrecentada producción dramática sino también al ejercicio sacerdotal reactivado tras una pronta rehabilitación, a la que seguro que contribuyó la mediación de valedores. Las noticias de sus actividades como sacerdote y predicador parecen traslucir el afán por marcar su transformación vital, que se da la mano con las propuestas de las obras dramáticas de esos años, en las que abundan personajes cuyos actos y palabras proclaman que el cambio de vida es posible, así como la importancia de la misericordia divina y del perdón. Hay señales claras de su integración en la vida cultural de aquel Madrid en plena ebullición literaria; y aunque, como se apuntó, no faltan alusiones satíricas hacia su flanco más vulnerable por parte de sus contemporáneos, superan en número las que elogian sus labores religiosas y teatrales.

## 2. LA PRIMACÍA VETEROTESTAMENTARIA

Felipe Godínez presenta un perfil singular dentro de la lista de dramaturgos áureos con los que compartió tiempo y espacio, impresionante en número y renombre de algunos. Determinativo del mismo es su dedicación prioritaria al teatro religioso, aspecto que no dejaron de subrayar los propios colegas; valgan como testimonio los versos de Lope en su *Égloga Antonia* (1629): «Compré comedias famosas/ de Montalbán y de Mescua;/ diome divinas Godínez,/ Luis Vélez, escanderbecas» [Machado, 1924: 472]; o las palabras que le dedicó Pérez de Montalbán [1632: f. 358r] en el *Para todos*: «El doctor Godínez tiene grandísima facilidad, conocimiento y sutileza para este género de poesía, particularmente en las comedias divinas; porque entonces tiene más lugar de valerse de su ciencia, erudición y doctrina». Y dentro de esta parcela su gran especialidad fueron las comedias de Antiguo Testamento, y aquí sí que su repertorio no encuentra competencia entre los conocidos de los poetas dramáticos contemporáneos, tanto por lo que se refiere a las cifras, absolutas y relativas, como a otras facetas significativas de su dedicación a la materia, como son las propuestas de doble versión de las que aquí se tratará.

Recientemente, han visto la luz los trabajos de Valladares [2012] y Vega [2013], que por separado y con ciertas intenciones de exhaustividad ofrecen sendos registros de comedias que bajo la fórmula del Arte Nuevo dramatizan episodios del Viejo Testamento. Las 68 que alcanza el primero, el más nutrido de ambos<sup>3</sup>, componen un panorama que no es tan halagüeño como cabría esperar, si, por ejemplo, tenemos en cuenta la importancia que el teatro religioso tuvo durante todo el desarrollo del teatro barroco, o lo comparamos con el número de piezas que alcanzan otros tipos, como el de las mitológicas. También extraña desde una perspectiva puramente dramática, dada la abundancia en la Biblia de pasajes y personajes cuya teatralidad es evidente, y de los que estaban muy necesitados unos escritores ávidos de atender la enorme demanda de textos, al tiempo que capaces de convertir en teatro materiales mucho más complejos, como los que daban soporte a los autos sacramentales. La hipótesis que he apuntado para explicarlo considera dos tipos de recelos por parte de los poetas [Vega, 2013: 71-72]: el de enfrentarse a una materia muy sensible, susceptible de ser censurada, tal como había ocurrido en tantas ocasiones a lo largo de la Modernidad hispana; y el de sus asociaciones judaicas. De hecho, entre los cultivadores de este tipo de comedias

<sup>3</sup> El de A. Valladares [2012] es producto de una muy completa labor de localización tanto de comedias del Antiguo Testamento como del Nuevo, que permite alistar 68 títulos de piezas conservadas correspondientes al primero de los conjuntos. Supera en 11 el número de los que alcanza mi estudio [Vega, 2013], que aporta los títulos de otras 11 piezas de las que se tiene noticia sin que se hayan localizado sus textos.

descuellan los dramaturgos más conocidos de ascendencia hebrea: Felipe Godínez y Antonio Enríquez Gómez.

Es el de Moguer, con siete, el dominador claro en cuanto a número de comedias distintas que pueden imputársele. Cinco con suficiente garantía: *La reina Ester*, *Amán y Mardoqueo*, *Los trabajos de Job*, *Las lágrimas de David* y *El primer condenado* (sobre Caín); y dos con un margen razonable: *La milagrosa elección* (sobre Moisés) y *La paciencia de Job*. Con ellas se sitúa por encima de los dos dramaturgos más renombrados, Lope y Calderón, que son además los de mayor número total de conservadas<sup>4</sup>. Al primero son solo cuatro las que se pueden atribuir con seguridad: *Los trabajos de Jacob*, *El robo de Dina*, *La historia de Tobías*, *La hermosa Ester*<sup>5</sup>. Mientras que son tres las imputables a Calderón: *Los cabellos de Absalón*, *La sibila de Oriente y gran reina de Sabá*, y *Judas Macabeo*<sup>6</sup>.

Por otra parte, noticias de sus contemporáneos nos hablan de la responsabilidad de Godínez sobre algunas otras piezas bíblicas que hoy no aparecen. Es el caso de la mencionada como *La arpa de David* entre los cargos del auto de 1624, que no puede identificarse con *Las lágrimas de David* ni con la del mismo título de Mira de Amescua. También se ha perdido la que trataba sobre Jacob y Raquel, encomiada por Pérez de Montalbán en su *Para todos* (1632). Hay otros dos títulos de obras desconocidas que se le atribuyen en documentos de la segunda mitad del siglo XVII: *Judit y Holofernes* y *La mejor espigadera* [Vega, 1986: 112-114 y 120-122]<sup>7</sup>.

La decantación hacia el teatro veterotestamentario de Godínez es aún más clara si además de las cifras absolutas tenemos en cuenta las relativas. Sus siete comedias suponen un tercio del conjunto de las obras atribuibles conservadas, que puede cifrarse en 21. Mientras que las de Lope supondrían el 1,25% de un conjunto aproximado de 320; y las de Calderón, el 2,5% de unas 120.

También el teatro bíblico del escritor moguereno se significaría como el que mayor difusión impresa alcanzó durante la trayectoria de la imprenta antigua [Vega, 2013: 69-70]. Hay tres comedias suyas entre la docena con mayor número de ediciones conservadas: *Las Lágrimas de David* (13 ediciones), *Amán y Mardoqueo* (12) y *Los*

---

<sup>4</sup> En el recuento final por dramaturgos del trabajo de Valladares [2012: 266-267] aparece Lope con 8 títulos y Calderón con 4. Como advierte al comienzo el responsable, no ha querido plantearse el problema de las atribuciones y ha respetado las que figuran en las copias. Es evidente que este criterio distorsiona las cifras, y especialmente las de estos dos escritores, cuyo gancho comercial les hizo presa de adjudicaciones espurias de obras de todo tipo.

<sup>5</sup> La atribución de las cuatro restantes que aparecen en la lista de Valladares plantean serios problemas de autenticidad: *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, *El arca de Noé o El mundo al revés*, *La corona derribada* y *Vara de Moisés*, y *David perseguido y Montes de Gelboé*.

<sup>6</sup> Ningún viso de ser suya tiene la cuarta del listado de Valladares, *Los triunfos de Joseph*, que se le atribuye en diversas ediciones sueltas.

<sup>7</sup> En el caso de este segundo título podría tratarse de una confusión con la obra de Tirso de Molina.



*trabajos de Job* (9); precisamente las tres implicadas en operaciones de doble versión seguras o posibles.

Como un baremo más para medir el renombre adquirido por Godínez en esta parcela, se aprecia que habría sido objeto de manipulaciones semejantes a las que sufrieron Lope y Calderón para todo tipo de obras, la imputación falsa de comedias veterotestamentarias de otros poetas. Es posible que eso haya ocurrido con algunas copias de *La mejor espigadera* o *La venganza de Tamar*, ambas de Tirso de Molina; también con una suelta de una comedia titulada *El arca de Noé*, que tenía la librería de Herederos de Gabriel de León [Moll, 1982: 309], y que podría corresponder a una pieza desconocida, o bien a la anónima que lleva además el título de *El mundo al revés*, conservada en un manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona<sup>8</sup>, o, con más probabilidad, a la atribuida a Cáncer, Martínez de Meneses y Rosete, repetidamente publicada en los siglos XVII y XVIII.

Por otra parte, ningún otro poeta dramático de los conocidos habría explotado el Antiguo Testamento con tanta variedad de enfoques e intenciones, como pone especialmente de manifiesto la práctica del doble tratamiento dramático de los mismos episodios en que podría haber incurrido en al menos tres ocasiones, según los textos e indicios existentes.

### 3. LAS COMEDIAS DE DOBLE VERSIÓN

De uno de estos tres posibles dobletes, el protagonizado por el rey David, solo conservamos la segunda pieza, que es la titulada *Las lágrimas de David*, la más veces reeditada de Felipe Godínez, con 14 sueltas conservadas; sin que sepamos qué fue de la primera, denominada *El arpa de David* en las relaciones del auto de fe. Aunque los estudios tradicionales sobre el autor han identificado ambas piezas, un análisis interno de la comedia conservada muestra con meridiana claridad que corresponde a los años treinta, por lo que no podría estar escrita en 1624 [Vega, 1986: 107-111].

La existencia de dos obras de Godínez sobre Job depende de que aceptemos como suya *La paciencia de Job*, que ha llegado hasta nosotros en una copia única atribuida a Calderón, pero con abundantes señales que apuntan al escritor moguerense y a una fecha previa a la del auto de fe, aspectos en los que me he detenido en otro momento [Vega, 1998: 21-25]; la segunda comedia del supuesto par sería la denominada con el título de *Los trabajos de Job*, principalmente, pero también con los de *El provecho para el*

<sup>8</sup> Hay edición moderna de Aurelio Valladares, quien se la atribuye, con interrogantes, a Lope de Vega [2013].

*hombre y la honra para Dios* y *La paciencia en los trabajos*, y cuya atribución a Godínez no plantea problemas; tampoco determinar su escritura en la etapa madrileña.

El caso más claro es el de las comedias *La reina Ester* y *Amán y Mardoqueo*, con textos atribuidos convenientemente y localizados desde el comienzo de los estudios literarios: el primero en un manuscrito fechado en 1613, que custodia la Biblioteca Nacional de España [Ms. 17120], y el segundo en una docena de ediciones en partes y sueltas antiguas [Profeti, 1982: 33-38]. Esto no ha impedido que con frecuencia se haya creído que se trataba de la misma obra.

Así pues, hay bastantes indicios o pruebas fehacientes de que *Las lágrimas de David*, *Los trabajos de Job* y *Amán y Mardoqueo*, las tres comedias más difundidas de Godínez, tuvieron otras previas sobre los mismos episodios, escritas con anterioridad al proceso inquisitorial. Es evidente que los dos casos de doble versión en que se han conservado los textos ofrecen una oportunidad ideal para apreciar su evolución humana y literaria, al igual que la del propio género dramático. En esta ocasión nos detendremos en las protagonizadas por Ester<sup>9</sup>, y quedará para otra el análisis exhaustivo de las comedias sobre Job, aunque un adelanto del mismo, desarrollado con cierta minuciosidad, ya se ofreció en el trabajo apuntado más arriba, dado que uno de sus objetivos principales era mostrar la estrechez de su relación como prueba para apoyar una autoría común.

#### 4. LAS DOS PROPUESTAS DRAMÁTICAS SOBRE EL *LIBRO DE ESTER*

Son abundantes las diferencias que se aprecian entre las dos piezas protagonizadas por la heroína judía. Mucho ha cambiado de una a otra la forma de explotar el libro bíblico y de transmitirlo a los espectadores.

En *La reina Ester* es palpable la impronta filojudía, el conocimiento de los textos bíblicos y de sus exégesis, las señales ideológicas y sociológicas de la militancia de su autor entre los conversos<sup>10</sup>. Pero se aprecia, asimismo, el alejamiento sistemático de la fuente, las expansiones imaginativas, la acumulación de acontecimientos y personajes, que tienen que ver con un Godínez que se siente con una libertad de creación que ya no podrá experimentar a partir de 1624<sup>11</sup>. Algunos de estos rasgos también se explican por su localización en una fase de la comedia nueva en la que la linealidad de la acción, la profusión de episodios y personajes eran pauta común, a

---

<sup>9</sup> Al análisis de estas dos comedias ha dedicado buena parte de un artículo reciente Piedad Bolaños [2012], que he conocido con posterioridad a la realización del presente trabajo.

<sup>10</sup> Lo ha apuntado con acierto Fine [2011].

<sup>11</sup> En un estudio anterior [Vega, 1981] analicé con detalle *La reina Ester* y su relación con *La hermosa Ester* de Lope de Vega.

diferencia de la contención y mayor trabazón de los elementos que caracterizarían a las comedias de las décadas posteriores<sup>12</sup>.

*Amán y Mardoqueo* no puede considerarse en ningún momento una refundición de *La reina Ester*, de la que apenas reutiliza una veintena de versos, no todos idénticos, correspondientes a una de sus secuencias, como luego habrá oportunidad de contemplar. Se trata de una nueva dramatización de la misma fuente principal llevada a cabo por un escritor cuyos hábitos artísticos han evolucionado y cuyas intenciones dramáticas y preocupaciones vitales han cambiado.

Uno de los primeros aspectos que llaman la atención es la tarea reductora operada en esta nueva versión dramática en relación con la primera. Ocurre tanto con los episodios como con los personajes<sup>13</sup>, que ahora se manifiestan más fieles a la fuente bíblica y más fuertemente enlazados.

La contracción también le llega de forma drástica al número de versos y de estrofas utilizados, al tiempo que estas se acomodan porcentual y funcionalmente a los usos que imponen las tendencias métricas de la época. De los 3.462 versos y 9 estrofas diferentes de *La reina Ester* (redondillas [59%], quintillas [26,4%], romance [4,5%], silva [3,3%], seguidilla [2,5%], tercetos [2,3%], endecasílabos sueltos [1,8%], cuarteta [0,1%]) se pasa a los 2.226 versos y 6 estrofas de *Amán y Mardoqueo* (romance [46,5%], redondillas [29,6%], quintillas [8,9%], romancillo [8,2%], décimas [4,9%], silva [1,8%])<sup>14</sup>.

Por contra, la lengua se complica con un sello culterano que deja su huella en los recursos retóricos e imaginativos.

En cuanto al contenido, uno de los rasgos más llamativos de la reorientación de la historia bíblica llevada a cabo por el reconciliado dramaturgo es su decidida proyección neotestamentaria, en la que también implica otros libros del Viejo Testamento (Daniel, Jeremías, etc.), que sus conocimientos bíblicos le permiten traer a colación.

---

<sup>12</sup> Esta y otras cuestiones principales del desarrollo del teatro barroco español las ha expuesto Profeti [1983 y 1997] en diferentes trabajos.

<sup>13</sup> Obviamente, ambas coinciden en la participación y denominación de los personajes principales: Ester, Asuero, Mardoqueo y Amán. También se llaman de igual manera otros no tan sustanciales, como Zarés, la esposa repudiada del rey persa, y Egeo, su criado. Son otros diez los personajes individualizados de la primera de las obras: Fileno, Hipólita, Pirro, Ciro, Daniel, el rey David, la sibila Cumea, el ángel san Gabriel, Simón y Casandra; aparte de los nombrados genéricamente como «dos criados» y «dos músicos». Mientras que *Amán y Mardoqueo* son solo otros seis: Valda, Atac, Alfajad, Cambises, Darío y Estela; y el genérico «Damas».

<sup>14</sup> Los datos métricos de ambas comedias están tomados de Bolaños [1983: 279-280 y 295].

## 5. ESTER Y MARÍA

Es esta una de las cuestiones fundamentales de la lectura del *Libro de Ester* desde la óptica cristiana, la relación de su protagonista con la Virgen María. Aunque estaba bien clara en la comedia de 1613, su capacidad de prefiguración se refuerza y recibe una mayor concreción en *Amán y Mardoqueo*, tanto por lo que se refiere a lo que los espectadores oyen como a lo que ven. El punto culminante de esa conexión está tomado de aquella y consiste en emular el pasaje en el que el arcángel san Gabriel anuncia a la Virgen María que ha sido elegida por Dios para ser la madre del Mesías. Y para que no quede ninguna duda de lo que se quiere evocar, en la segunda pieza existe una explícita potenciación de lo visual, que no se daba en la primera. Las didascalias implícitas y explícitas buscan que la escena logre una similitud inequívoca con las representaciones plásticas de la época. Así, uno de los personajes dirá con antelación a ese momento: «vila asomar de blanco y azul» (vv. 302-303)<sup>15</sup> y la acotación que va al inicio del pasaje que se reproduce más abajo especifica los objetos (atril, libro) y posturas (arrodillados) que presentan en las pinturas y bajorrelieves de la Anunciación. Es evidente el interés en obtener este efecto; algo, por otro lado, habitual en el teatro barroco, que gusta remedar en el tablado las artes figurativas, especialmente cuando se trata de escenas y personajes religiosos, para lo que frecuentemente los dramaturgos hacen constar en sus acotaciones los recurrentes «como se pinta», «como la pintan», etc. [Ruano, 2000: 230-21].

Se incluyen a continuación los pasajes de ambas comedias, señalando con negrita los versos idénticos o muy próximos:

*LA REINA ESTHER*

*Entra Egeo, y vuelve a salir, y descubra una cortina donde esté Ester en oración y quédese Mardoqueo.*

[...]

EGEO. ¿Si por ventura está aquí?  
Mas ¿qué es esto? ¿Dónde voy,  
que me parece que estoy  
en la gloria, aunque sin mí?  
La luz los ojos me ofusca.

*Hinca la rodilla.*

*AMÁN Y MARDOQUEO*

MARDOQ. Vedla y admiradla, Egeo,  
que no hay verla y no admirarla.  
Que estando aquí, aunque es tan bella,  
no parece ella en rigor,  
sino otra mucho mejor  
que se representa en ella.

*Aparece a un lado del tablado una capilla con un atril y misal, y bincada de rodillas Ester, como elevada. Descubre la cortina Mardoqueo, y Egeo hinca la rodilla a modo de la salutación del Ángel.*

---

<sup>15</sup> Las citas de esta comedia se hacen por la edición crítica que preparo, y que es uno de los objetivos del proyecto de investigación al que alude la primera nota. En breve, el texto fijado estará disponible en la biblioteca de autor dedicada a Felipe Godínez en la Cervantes Virtual: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe\\_godinez/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/). Las citas de *La reina Ester* se hacen por Vega [1986: 179-311], aunque modernizo la ortografía.

ESTER. ¿Qué lugar es este, cielo?  
 ¿Tal belleza hay en el suelo?  
 ¡Válgame Dios! ¿Quién me busca?

EGEO. Dios te salve, hermosa Ester.  
 Contigo es Dios, y serás,  
 entre todas las demás,  
 la más dichosa mujer.  
 Eres agradable, honesta,  
 humilde, santa y hermosa.  
 Dios te salve, Ester graciosa.

ESTER. ¿Qué salutación es esta?

Egeo. No temas, divina Ester;  
 gracia en el rey has de hallar;  
 y así, te puedo afirmar  
 que su esposa te ha de hacer;  
 porque si a la más hermosa  
 quiere el rey que se le dé  
 la corona, bien se ve  
 que serás reina y su esposa.

ESTER. ¿Eso cómo puede ser?

EGEO. Si el Rey no me ha conocido,  
 ¿cómo agradarle he podido?

Tienes mil gracias, Ester.  
 Dios, pues, que tantas te dio,  
 hace digna tu persona  
 del rey y de su corona;  
 y así te lo anuncio yo.

ESTER. **Disponga a su voluntad  
 el rey mi señor de mí.**  
 Su esclava soy. Veísmela aquí.

EGEO. ¡Qué soberana humildad!  
 ¡Qué peregrina hermosura!

*Entra Mardoqueo.*

MARDOQ. Seas, gran Dios, glorificado;  
**que aquí se ha representado  
 una sombra, una figura  
 de cuando vengán a dar  
 aquella alegre embajada  
 a la doncella sagrada  
 en quien Dios ha de encarnar.**  
 (vv. 705-748)

EGEO. Dios te salve, hermosa Ester.  
 Contigo es Dios, y serás  
 entre todas las demás  
 la más dichosa mujer.  
 Eres agradable, honesta,  
 humilde, santa y hermosa.  
 Dios te salve, Ester graciosa.

ESTER. ¿Qué salutación es esta?

EGEO. No temas, divina Ester,  
 que hallaste en el rey la gracia  
 que perdió en él la desgracia  
 de la primera mujer.  
 Tu hermosura es prodigiosa  
 y tu honestidad más bella,  
 no temas, que eres aquella  
 que elige el rey por esposa.

ESTER. ¿Eso cómo puede ser?

EGEO. Si el Rey no me ha conocido,  
 ¿cómo agradarle he podido?

ESTER. Todo eso y más ha de hacer  
 espíritu soberano,  
 cuya virtud te hará sombra.  
 Ya el rey tu esposo se nombra,  
 y solo espera tu mano.  
 No te parezca increíble,  
 que si amor es quien lo hace,  
 fruto de lo estéril nace,  
 porque nada es imposible  
 a la mayor majestad  
 por quien hablándote estoy.

ESTER. **Una esclava del rey soy:  
 haga en mí su voluntad.**  
 A Egeo hablé, y hasta agora  
 pensé que era Ángel.

EGEO. No sé  
 qué vi en Ester, que la hablé  
 como a mi reina y señora.  
 Postreme a tanta hermosura.

MARDOQ. Agora hablo yo, y no yo.  
**Aquí se representó  
 una sombra, una figura  
 de cuando vengán a dar  
 aquella alegre embajada  
 a la doncella sagrada  
 en quien Dios ha de encarnar.** (vv. 737-786)

Precisamente, la recuperación de esta escena de 1613 permite apreciar ese mayor empeño de la segunda versión por relacionar a las dos mujeres del Antiguo y Nuevo Testamento. Entre los muchos versos repetidos en esta propuesta se han añadido otros con esa función. En sentido literal, la «primera mujer» del v. 754 debe identificarse con Vastí, a la que Asuero repudió por desobediente, pero es claro, en el contexto en que se encuentra, que alude traslaticiamamente a Eva, cuya «desgracia» vino a remediar María. A esta se refiere cuando dice: «Todo eso y más ha de hacer/ espíritu soberano/ cuya virtud te hará sombra» (vv. 762-764), así como los versos siguientes que apuntan hacia la omnipotencia divina, gracias a la cual «fruto de lo estéril nace» (v. 769). Para remachar, Ester precisa que le ha parecido que hablaba con un «Ángel» (v. 776).

Pero ya antes de este remedo de Anunciación, la comedia segunda había remarcado los elementos prefigurativos. Una de las oportunidades en que esto ocurre es cuando Egeo recibe el encargo de Asuero de buscarle esposa y siente de inmediato la significación trascendente que ello tiene:

- REY. Egeo, vos sois prudente:  
calzad alas diligente,  
ministro desta embajada.  
Mi paraninfo os he hecho.  
Anunciadlo a la dichosa  
que ha de ser reina y mi esposa.
- EGEO. No sé qué siento en el pecho, *Aparte*  
que sueño, aunque en forma humana,  
que soy paraninfo alado  
y paraninfo enviado  
a reina más soberana.  
Reina —digo— a cuyos pies  
de suprema jerarquía  
me envía un gran rey... Me envía  
quien por si mismo es lo que es.  
Y por ser la majestad  
que repudió la arrogancia,  
hallará menos distancia  
en la mayor humildad.
- REY. Egeo, ¿en qué os suspendéis?
- EGEO. En una sagrada idea  
quedé elevado.
- REY. Tal sea  
la reina, que os elevéis;

pues gracia en mi mente halló  
 aun antes que se declare,  
 porque una mujer repare  
 lo que una mujer perdió. (vv. 174-200)

En refuerzo de la identificación de Egeo con san Gabriel incurre también el villano y gracioso Alfajad, quien en un momento dado se refiere a él como «Angeo» (v. 808), deformando jocosamente su nombre.

Y hay más personajes que refuerzan la asociación de Ester y María. La propia protagonista incurre en ella al declarar su deseo mientras medita sobre los libros sagrados: «¡Oh, Virgen, quién mereciera/ ser sombra tuya siquiera!» (vv. 488-489). Y el mismísimo Amán contribuye también, muy a pesar suyo, a densificar esta relación en un aparte: «¡Cielos! ¿Si es la mujer esta,/ que como dragón soberbio/ me ha de quebrar la cabeza?» (vv. 552-554). Su sospecha se confirmará, y la imagen del dragón será traída de nuevo a colación en el pasaje en que las palabras de Ester ante Asuero están a punto de conseguir desbaratar la amenaza del valido:

... Miro en siglos de oro  
 feliz redención. Pues siendo  
 original misterioso  
 esta figura en mi idea,  
 fue tan soberano estorbo,  
 que llevó tras sí la lengua,  
 y tras la lengua los ojos.  
 Cuando el Querub arrogante  
 sobre el zafiro piropo  
 del monte del Testamento  
 quiso colocar su solio;  
 cuando en el eje crujiendo  
 cargados —no sé si rotos—  
 el peso de una culpa,  
 once incorruptibles globos;  
 y a un «¿Quién como Dios?», parece  
 que, estremecidos los polos,  
 por arrojar de sí el peso  
 se sacudieron los hombros;  
 y el Querub culebreando  
 en círculos tortuosos  
 —o rayo o sierpe de fuego—

bajó al abismo más hondo:  
intentó la envidia deste  
que pereciésemos todos.  
No será así; que al dragón  
con pies siempre victoriosos  
hollará una mujer fuerte,  
y a Dios quitará el enojo;  
que no quiso Dios sin ella  
reformular daños y odios.  
Esta mujer, sin la culpa  
en que incurrimos nosotros,  
porque mirándola dijo:  
«Yo, que con el verbo formo  
el cielo, el aire, la tierra,  
por reina de nueve coros  
la elijo, y madre del verbo.  
Y aunque soy dueño de todo,  
si nada formo sin él,  
nada sin ella reformo».  
Desta mujer, rey Asuero,  
soy un bosquejo, aunque toscos;  
que cotejada conmigo,  
cuando más virtudes logro,  
soy una humilde pintura,  
y pintura en quien conozco  
que si en ella hay algo bueno,  
son sombras y yo soy polvo.  
Si Dios por una mujer  
ha de reformarlo todo,  
otra mujer, sombra suya,  
te ha menester generoso. (vv. 2129-2181)

Ante la pregunta del rey —«¿Quién fue, con veneno oculto,/ dragón tan presuntuoso,/ que osó a la reina?»—, Ester señala inequívocamente al culpable: «Este Amán/ a quien diste el sello de oro/ en tu real anillo. Él es/ quien te engañó cauteloso/ y a mi pueblo ha condenado» (vv. 2194-2201).



6. LOS RIESGOS INMACULISTAS DE FELIPE GODÍNEZ

Otro momento especialmente mariológico se produce en la segunda jornada, cuando Ester intenta ver a su esposo Asuero para interceder por los judíos, víctimas del edicto promulgado a instancias de Amán, pese a la prohibición de que nadie pueda ir ante su presencia, que también el malévolo ministro ha obtenido del rey:

- AMÁN. ¡Cayó en la culpa!
- REY. ¡Eso no!  
Siempre esté en pie, que al caer  
le di yo la mano a Ester,  
y por eso no cayó.
- ESTER. Aquí he sido sombra yo [*Aparte.*]  
de efecto más soberano.  
Virgen, si el linaje humano  
cayó en la culpa de Adán,  
vos no, que Dios fue el galán  
que al caer os dio la mano.
- REY. Atendamos, pues, los dos,  
que, aunque es general la ley,  
vos sois esposa del rey  
y no se entiende con vos.
- ESTER. Eso mismo dirá Dios: [*Aparte.*]  
que aunque a todos toque el mal  
de la culpa original  
que fue nuestra perdición,  
su madre será excepción  
de regla tan general. (vv. 1415-1434)

En efecto, se trata de una decidida proclama en favor de la inmaculada concepción de la Virgen, que merece la pena comentar. No deja de sorprender su presencia en esta comedia posterior al auto de fe, sabedores de que otra defensa de lo que no será dogma católico hasta 1854 en *La reina Ester* supone el único punto de su producción teatral que se especifica entre los cargos que nos han llegado de su proceso inquisitorial [Vega, 1986: 34]:

Y como tan aficionado a esta ley hizo algunas obras en verso de historias del Testamento Viejo como la comedia de *La reyna Esther* y *La harpa de David*, en las

quales se habían notado algunas proposiciones, en particular que el ángel san Gabriel había aparecido a la reyna Esther y le había dicho que del linage de Israel había de nacer el hijo de Dios y tener madre sin pecado original.

Tal reincidencia parece avenirse mal con las señales que nos llegan de su comportamiento prudente en lo religioso con posterioridad a 1624. La explicación primera que se me ocurrió fue que lo censurado entonces no había sido tanto el posicionamiento sobre una cuestión muy debatida en la España áurea, contrariando la opinión de los dominicos, tan presentes en los órganos del Santo Oficio, como el haberse valido para ello de un personaje sagrado, el arcángel san Gabriel, quien se le aparece a Ester en una de las escenas de la tercera jornada para exhortarla a que interceda por los judíos ante su esposo el monarca [Vega, 1986: 78-79]:

Sabrás, pues, que a una doncella  
que ha de llamarse María  
hará Dios su madre bella.  
Y yo, en allegándose el día,  
he de anunciárselo a ella.  
No tocará a Virgen tal  
el pecado original,  
que con la esposa del rey  
no ha de entenderse la ley,  
aunque sea general.  
Entra a impedir el castigo  
con este ejemplo dichoso.  
Entra, Ester, haz lo que digo,  
porque la ley de tu esposo  
no ha de entenderse contigo. (vv. 2883-2897)

Pero esta teoría sufrió un serio contratiempo cuando hace unos pocos años apareció *Ha de ser lo que Dios quiera*, una de las comedias atribuidas a Godínez de la que solo se conocía el título<sup>16</sup>, el cual figura también entre las representaciones que hizo en palacio la compañía de Antonio de Prado a fines de 1629 o principios de 1630 [Shergold y Varey, 1963: 227]. Su escritura no debe de estar lejos de esa fecha, si se tienen en cuenta además las dataciones de otras comedias con las que guarda evidente parentesco, como *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile* y *De buen moro, buen cristiano*. Las tres pregonan la posibilidad de la conversión a la santidad de los

---

<sup>16</sup> Noticias sobre su localización y un estudio de la obra pueden verse en Vega [1998: 26-33 y 2001: 61-65].

respectivos protagonistas por obra de la gracia de Dios, de un Dios misericordioso. Con la primera de ellas la una también la exaltación del espíritu franciscano, que conlleva incluso la presencia como personajes de los santos más notables de la orden: san Francisco de Asís en *O el fraile ha de ser ladrón* y san Antonio de Padua en *Ha de ser lo que Dios quiera*. Pero lo que singulariza a la nueva comedia es su extensa e intensa defensa de la Concepción Inmaculada de la Virgen, cuyos testimonios se encuentran por todas partes sin escatimar medios, desde las expresiones de exaltado lirismo a las más arduas argumentaciones teológicas, como las desplegadas en el largo sermón inmaculista que ocupa una buena porción de su tercera jornada. Y en esta propuesta Godínez llega mucho más lejos que en *La reina Ester* a la hora de valerse de la comparecencia de figuras de prestigio de la religión católica para proclamarla. En la segunda jornada se le aparecen al protagonista Ludovico nada más y nada menos que san Antonio de Padua, san Juan Bautista y el mismísimo Jesucristo, que llega a decir:

Reservé a mi madre pura  
antes de poder pecar,  
como el médico que cura  
en salud por preservar  
de la enfermedad futura.  
Tiempo vendrá que en el suelo  
hagan fiesta sin recelo  
a esta purísima aurora,  
pero celébranla agora  
los ángeles en el cielo.      (vv. 1478-1487)

Aunque la cuestión de la Inmaculada Concepción pueda desconcertar un tanto, hay en *Amán y Mardoqueo* muestras claras de ese afán, que parece dominante en los testimonios de vida y teatro que nos han llegado de los años madrileños, por hacer ver que es un hombre nuevo, por publicar su postura ortodoxa. Como ha señalado Menéndez Onrubia [1977: 98-99], los cargos del proceso delatarían su militancia en una suerte de iluminismo, nada raro, por otra parte, entre los conversos. Con esta idea como fondo, tal vez se pueda entender lo que dice Asuero cuando en una noche de insomnio se dispone a que le lean el libro donde constan los servicios que le han hecho los súbditos y cómo los ha premiado: «Dar muchos premios deseo/ donde es con obras la fe» (vv. 1619-1620). Palabras que no vienen muy a cuento de la historia y sí del interés del escritor por dejar clara su separación de posturas heréticas.

## 7. PERDÓN Y MISERICORDIA

Pero todavía es más claro que habla *pro domo sua* cuando atribuye a Mardoqueo algo que ni está en la historia bíblica ni es coherente con la situación dramática: la petición del perdón de Dios por unas culpas que en ningún momento se han visto (él es un hombre proverbialmente justo), y la proclamación de la misericordia divina, que es lo que verdaderamente le interesa destacar:

Gran Dios, mucho os ofendí,  
mas redimidme, Señor,  
que para ser redentor  
no habéis menester de mí  
mis bienes, mis males sí.  
Porque si os queréis mostrar  
médico tan singular  
para glorias inmortales,  
sufrid, gran Dios, que haya males,  
o no tendréis qué curar. (vv. 1843-1852)

La argumentación es retorcida: Dios necesita de los males, de los pecados de los hombres para poder desplegar sus atributos. No es la única vez que incurre en una reflexión de estas características, en línea con el «O felix culpa» que san Agustín aplica al pecado de Adán y Eva. Un pasaje semejante, aún más ligado al pensamiento agustiniano, se encuentra en *De buen moro, buen cristiano* [Vega, 2009: 22]:

Para dar a Dios no hay modo;  
que aunque tengamos amor,  
no ha menester el Señor  
bienes nuestros, suyo es todo.  
Pero en la culpa quizá  
le dimos algo, que es hombre  
por ella, y así su nombre  
es más conocido ya.  
David lo dijo: «Yo sé  
que eres Dios, porque no tienes  
necesidad de mis bienes».  
Mas si necesario fue  
para ser entre mortales

mortal, haberle ofendido,  
digo que Dios ha tenido  
necesidad de mis males.

La misericordia divina es atributo fundamental en el que insiste una y otra vez en sus obras madrileñas. Y, obviamente, no desaprovechará la oportunidad de proclamarla cuando la propia historia bíblica lo facilita. Así ocurre en el momento en que Ester intercede por su pueblo ante Asuero:

Supuesto que el reino debes  
al rey que es rey por sí solo  
y está en el trono supremo  
representando tu solio,  
a este rey imita, rey.  
Esta idea te propongo,  
que cuando gran rey te pinto,  
de tanto ejemplar te copio.  
Misericordioso es Dios  
y justiciero. Mas noto  
que nunca fue justiciero  
sin ser misericordioso.  
Pues hasta los condenados  
que ve con ira y con odio,  
aun menos de lo debido  
le pagan en lo forzoso. (vv. 2096-2111)

Godínez, suave y cautelosamente, habla por sus heridas y de sus heridas. La comedia insiste en el arrepentimiento y el perdón. Subraya la supremacía de la misericordia sobre la justicia en Dios, lo que el rey, que es su representación terrena, debe imitar. Es el mismo empeño que tiene en otras de las grandes comedias de esos años madrileños, como *Las lágrimas de David* y *O el fraile ha de ser ladrón*. Constituye una especie de obsesión, cuyas causas no son difíciles de entender, dispuesta a surgir incluso en ocasiones en que la oportunidad no es tan clara. Lo es en relación con los protagonistas de las obras que se acaban de citar, pero no lo parece tanto por lo que respecta a las culpas de Mardoqueo.

## 8. DE LAS ENSEÑANZAS RELIGIOSAS A LAS SOCIALES

No todo es religión en *Amán y Mardoqueo*. Otro de los motivos repetidos en su teatro madrileño, que también está presente aquí, es la puesta en entredicho del valor del linaje, del honor heredado por sangre, frente al que cada individuo se fragua con su esfuerzo virtuoso personal [Vega, 1986: 40-41]. Esto se ve con nitidez en la escena en que Ester, ya reina, pone en su sitio a la arrogante Zarés, pretendiente descartada por Asuero primero y mujer de Amán después, que alega su prosapia. A Godínez le interesa dar esta lección pensando en la importancia de tales valores entre sus contemporáneos, aunque para ello tenga que inventarse totalmente el episodio y contradecir los rasgos de dulzura y humildad con que ha caracterizado a su protagonista<sup>17</sup>:

ESTER.           ¿De qué estás triste, Zarés?  
                  Llégate a mí, que conmigo  
                  te quiero siempre tener  
                  como el rey tiene a tu Amán.

ZARÉS.           ¿Eso a quién le está más bien  
                  que a ti?

ESTER                   Pues por eso mismo  
                  te quiero favorecer:  
                  porque te está bien a ti.

ZARÉS           Y a ti te estará más bien  
                  que a mí.

ESTER                   ¿Qué respuesta es esa?

ZARÉS           Del gran Nembrot, que a Babel  
                  fabricó para asaltar  
                  a la gran Jerusalén  
                  —como el Nabuco el zafir  
                  de esa ciudad, de esa piel  
                  que para mayor defensa  
                  su autor debió de extender—  
                  desciendo yo. ¿Tú quién eres?  
                  ¿Qué corona, qué laurel,  
                  qué timbre hay en tu linaje?  
                  Antes nos das a entender  
                  —como allá entre los hebreos  
                  desciende Melquisedec—

---

<sup>17</sup> Sobre su humildad se insiste en repetidas ocasiones (vv. 192, 320, 461, 546, 748, 915, 2174).

ESTER. que eres sin genealogía.  
Soberbia tan descortés,  
envidia tan arrogante,  
aunque puede proceder  
de que estás loca, conviene  
castigarla, aunque lo estés.  
Reina soy, a pesar tuyo;  
y así, porque adoro al rey,  
no a mí, a la reina su esposa  
debo yo satisfacer.

*Hácela la reina arrodillar, y luego la levanta en los brazos.*

Llega no a mis brazos, llega  
donde postrada has de ver,  
hollándote mi chapín,  
que no llegas a mi pie.  
Llega a mis brazos agora;  
que aquel descuido, Zarés,  
que te castigó la reina,  
te le ha perdonado Ester. (vv. 1012-1052)

La integración social de las personas en los reinos hispanos del siglo XVII pende de un concepto de honra ligado a la raza, que tanto perjudicaba a quienes eran como el dramaturgo. Lo mismo ocurría en la Persia de Asuero, como ponen de manifiesto estas palabras cruzadas entre Alfajad y Mardoqueo, en las que declarar el linaje de Ester habría supuesto ir «contra la honra ajena»:

MARDOQUEO. Tú eres muy hombre de bien,  
y nunca habrás dicho nada  
contra honra ajena.

ALFAJAD. Eso fue  
cuando yo estaba en mi aldea  
y era labrador. Después  
que soy cortesano, digo  
lo que sé y no sé también.  
Mas por Ester lo he callado. (vv. 862-869)

La dimensión política del honor es la lealtad. En la fábula dramatizada el pueblo judío se mantiene fiel en el reino de Asuero, mientras que se muestran las insidias envidiosas y traidoras de otros personajes cortesanos de la nobleza persa, como Cambises y Darío, tenidos por honorables y que siguen al lado de rey a pesar de haber intentado matarlo, porque han conseguido eliminar las pruebas. Es fácil sacar lecciones políticas de esta historia.

No faltan guiños más o menos claros hacia el monarca de los Austrias, quien desde los inicios de su reinado, quizá ya desde 1623, es celebrado como el «rey planeta», el cuarto planeta, al igual que él es el cuarto de su nombre, es decir el sol [Elliott, 1998: 210]. El concepto se extendió rápidamente, incorporado en multitud de obras literarias y artísticas en general. No creo que pueda desvincularse de ese fenómeno la reflexión que en *Amán y Mardoqueo* se hace sobre lo que debería significar ser rey sol:

AMÁN.     Judío, salte allí fuera,  
              que tan míseros esclavos  
              no han de estar en la presencia  
              del rey, que es sol, y se ofende  
              que a mirar su luz se atreven  
              sino las águilas reales.

MARDOQ. El sol alumbra y calienta  
              a todos, y el sol es rey.     (vv. 520-527)

También parece querer precisar desde la España de los Austrias otro asunto principal del *Libro de Ester*: las razones de la animadversión contra los judíos. En el texto bíblico los motivos que Amán alega ante el rey para acabar con ellos son [*Biblia, Ester, cap. 3*]:

8. Amán dijo al rey Asuero: «Hay un pueblo disperso y diseminado entre los pueblos de todas las provincias de tu reino, con sus leyes, distintas de las de todos los pueblos, y que no cumplen las leyes reales. No conviene al rey dejarlos en paz.

9. Si el rey juzga conveniente publicar un decreto para exterminarlos, yo haré que se entreguen 10.000 talentos de plata a los intendentes, para que los ingresen en la cámara del tesoro.»

10. El rey sacó el anillo de su dedo, se lo entregó a Amán, hijo de Hamdatá, de Agag, enemigo de los judíos.

Pero poco antes se ha referido una causa más concreta de índole personal que el agagita no le declara a Asuero [*Biblia, Ester, cap. 2*]:



5. Vio Amán que Mardoqueo no doblaba la rodilla ni se postraba ante él, y se llenó de ira.

6. Y cuando le notificaron a qué pueblo pertenecía Mardoqueo, no contentándose con poner la mano sobre él solo, intentó exterminar, junto con él, a todos los judíos de todo el reino de Asuero.

En *Amán y Mardoqueo*, las razones que aduce el valido son las del tiempo de Felipe IV: religiosas, que tanto pesan en una sociedad sacralizada y radicalizada como la de aquella España; y económicas, el poder de control que les da el dinero manejado con usura<sup>18</sup>:

Que demás que con usuras  
adquieren tantas haciendas,  
siguen religión contraria,  
y es oprobio de la nuestra  
que no adoren nuestros dioses (vv. 571-575)

También la comedia apunta, por boca de Asuero, la confiscación de los bienes de los judíos que habría resultado de llevarse a cabo su represión: «Ya es vuestro todo el tesoro/ que se confiscase. Haced/ lo que os pareciere, Amán» (vv. 973-975). Otro tanto les sucedía a las familias penitenciadas por el Santo Oficio en la España de Felipe Godínez. Y la suya lo tenía fresco.

#### BIBLIOGRAFÍA

*Biblia de Jerusalén* [1985]: Bilbao, Desclée de Broewer.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad [1983]: *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Diputación Provincial.

— [2012]: «El reflejo de la Biblia (Antiguo Testamento) en el teatro de Felipe Godínez», en *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Fundación San Millán de la Cogolla / Academia del Hispanismo, pp. 527-546.

<sup>18</sup> Entre los múltiples motivos de las críticas antijudaicas en la España áurea (fisonomía, alimentación, espera del Mesías, su asesinato, etc.), no es el de la avaricia o la usura el que más aparece en las referencias satíricas [Glaser, 1954], por lo que resulta curioso comprobar la incidencia en el mismo por parte de Felipe Godínez, ya sea en serio, como en el pasaje visto, ya de forma jocosa, como se aprecia en la comedia de esos años titulada *Basta intentarlo*: «Lope: Son parientes él y ella/ del profeta Daniel./ Clara: Luego ¿alguna raza tienen?/ Lope: Sí, por Dios, de Daniel vienen,/ que si ella no da, ni él...».

- ELLIOTT, John H. [1998]: *El conde-duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- FINE, Ruth [2011]: «Siendo yo hebrea, señor»: una lectura de *La reina Ester* de Felipe Godínez en clave conversata, en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.): *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 3, pp. 1495-1503.
- GLASER, Edward [1954]: «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, pp. 39-62.
- MACHADO, Manuel [1924]: «La *Égloga Antonia*. Una obra inédita de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1, pp. 458-492.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen [1977]: «Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez», *Segismundo*, 25-26, pp. 89-130.
- MOLL, Jaime [1982]: «Comedias sueltas no identificadas», en *Anexo I de Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios, t. I*, Madrid, Instituto Bibliográfico Hispánico, pp. 289-329.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan [1632]: *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Alonso Pérez.
- PROFETI, Maria Grazia [1982]: *Per una bibliografia di Felipe Godínez*, Verona, Univ. degli Studi di Padova.
- [1983]: «Da Lope a Calderón: codificazione teatrale e destinatari», *Quaderni del Circolo Filologico linguistico Padovano. Atti del IX Convegno interuniversitario «Retorica e classi sociali» (Bressanone, 11-13 luglio 1981)*, 13, pp. 109-118.
- [1997]: «El último Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-39.
- QUEVEDO, Francisco de [1859]: *La Perinola*, en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, M. Rivadeneyra, t. 2, BAE, 48, 2, pp. 463-478.
- RUANO DE LA HAZA, José M. [2000]: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ-CID, Francisco Javier [2009]: «Libros y lecturas de Felipe Godínez», *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura de Moguer, pp. 40-54.
- [2011]: «Nacimiento y orígenes familiares de Felipe Godínez», en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (eds.): *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-*

- XVII. *Actas de las XXVI Jornadas de teatro del Siglo de Oro. Del 28 al 31 de marzo de 2009. Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 281-300.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY [1963]: «Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays», *Bulletin of Spanish Studies*, 40, pp. 212-244.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio [2012]: «Panorama de las comedias bíblicas en el Siglo de Oro», en *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Fundación San Millán de la Cogolla/Academia del Hispanismo, pp. 255-264.
- VEGA CARPIO, Lope de [2013]: *El arca de Noé o El mundo al revés*, ed. Aurelio Valladares, s. l., Musa a las 9. Edición digital.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1981]: «El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez», *Castilla*, 2-3, pp. 209-245.
- [1986]: *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas*, Valladolid, Universidad de Valladolid C.A. y M. P. de Salamanca.
- [1998]: «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón* 72 (ejemplar dedicado a *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. M. Vitse), pp. 11-34.
- [2009]: «Sobre la singularidad vital y dramática de Felipe Godínez», *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura de Moguer, pp. 17-25.
- [2013]: «Comedia Nueva y Antiguo Testamento», en Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna (eds.): *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO. Universidad de Laval, Quebec, 5 al 8 de octubre de 2011*, Puebla / Montreal / Québec, El Colegio de Puebla A. C. / McGill University / Université Laval, pp. 53-75.





Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

ISBN: 978-84-9044-079-7 20 €



9 788490 440797

<http://publicaciones.uclm.es>