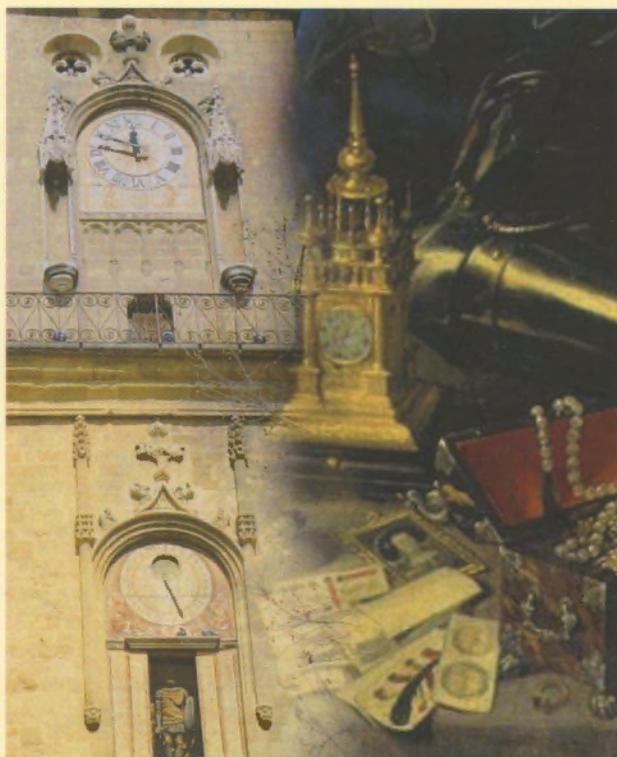


dirigido por  
Isabelle Rouane Soupault  
& Philippe Meunier

Tiempo e historia  
en el teatro  
del Siglo de Oro



TEXTUELLES





Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dir.)

## Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro Actas selectas del XVI Congreso Internacional

Presses universitaires de Provence

---

# La historia de francia fabulada por Felipe Godínez: Ludovico el Piadoso

Germán Vega García-Luengos

---

Editor: Presses universitaires de Provence  
Lugar de edición: Aix-en-Provence  
Año de edición: 2015  
Publicación en OpenEdition Books: 17 julio  
2015  
Colección: Textuelles

**Edición impresa**  
Fecha de publicación: 1 junio 2015

Este documento es traído a usted por Aix  
Marseille Université



<http://books.openedition.org>



### Referencia electrónica

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. *La historia de francia fabulada por Felipe Godínez: Ludovico el Piadoso*  
In: *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional* [en línea].  
Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015 (generado el 20 julio 2015). Disponible en  
Internet: <<http://books.openedition.org/pup/4695>>. ISBN: 9782821858695.

---

Este documento fue generado automáticamente el 20 julio 2015.

---

# La historia de francia fabulada por Felipe Godínez: Ludovico el Piadoso

Germán Vega García-Luengos

---

## NOTA DEL AUTOR

El presente trabajo se enmarca dentro del 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.

*Ludovico el Piadoso* es la única comedia que puede considerarse como «histórica» dentro del repertorio dramático conservado de Felipe Godínez, constituido por otras quince de autoría segura (y cinco más con problemas de atribución), tres autos sacramentales y otro navideño<sup>1</sup>. Es la alta Edad Media francesa la elegida para esta única incursión conocida en un subgénero tan habitual entre sus contemporáneos. La obra dramatiza las peripecias, libre e interesadamente recreadas, del personaje que le da título: Louis I, rey de Aquitania (781-814) y emperador de Occidente (814-840), hijo y sucesor de Carlomagno, conocido en Francia como Louis le Pieux o le Débonnaire; y, en España, como Ludovico Pío o el Piadoso.

Se ha transmitido en un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de España [Ms. 17.076], sobre el que llevé a cabo hace años su edición (Vega, 1986: 313-421)<sup>2</sup>. En el estudio introductorio se aportan datos sobre el contacto que en los inicios de su vida escénica debió de mantener con *La reina Ester*, comedia conservada también en un manuscrito único de la BNE [Ms. 17.120], y que se puede identificar con la que se cita entre los cargos

del proceso inquisitorial abierto al dramaturgo en 1624. Pues bien, las características compartidas de la escritura y el hecho de que en esta segunda comedia conste un reparto me permitieron entonces apuntar que ambas fueron representadas en Sevilla en 1613 – fecha que aparece en ambos manuscritos–, a cargo de la compañía de Diego de Santiago<sup>3</sup>.

Conocemos mal la primera fase del teatro de Felipe Godínez, cuyos primeros pasos atestiguados fehacientemente los marcan estas dos comedias en 1613 y que finalizaría en 1624 con el cumplimiento de las penas impuestas tras el proceso inquisitorial, que supuso un cambio de vida drástico en lo profesional, al tener que renunciar al ejercicio del sacerdocio, hasta su rehabilitación posterior; y en lo geográfico, ante la obligación de abandonar Sevilla impuesta por la pena de destierro para recalar en Madrid; sin olvidarnos de lo que quizá fue más duro: la repercusión que la notoriedad de su caso produciría en la convivencia con sus contemporáneos en esa España de hipersensibilidad antijudaica.

En estos problemas estriba probablemente la escasez de referencias que tenemos sobre sus pasos y sus obras de la etapa andaluza. Aparte de estas dos obras seguras, hay otras tres que podría haber escrito esos años. Es una de ellas *El soldado del cielo*, sobre San Sebastián, conservada en otro manuscrito de la BNE, fechado en 1613, donde aparece el nombre del escritor<sup>4</sup>. Las otras dos, *La milagrosa elección* y *La paciencia de Job*, se han transmitido en ejemplares únicos –un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, atribuido a Lope de Vega, en el primer caso, y una suelta conservada en la BNE, a nombre de Calderón, en el segundo; en ambas piezas son sus características internas las que hacen pensar en la posibilidad de que Godínez sea su autor (Vega, 1987: 166-171; 1998: 21-26). Tanto las seguras como las probables son obras que se caracterizan por la libertad en el tratamiento de las fuentes y el riesgo con que se plantean las cuestiones religiosas o sociales, incluso políticas.

La que ahora nos ocupa es la única de esa primera fase que no es religiosa, materia que domina claramente en el conjunto del repertorio conservado y que avala la especialización como poeta de comedias «divinas» de la que se hacen eco sus contemporáneos; particularmente veterotestamentarias, en las que descuella por el número de las conservadas, tanto en términos relativos como absolutos. A ello se refieren desde las alusiones satíricas de Quevedo a las elogiosas de Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Ulloa Pereira, Enríquez Gómez o Bances Candamo. Solo hay otras cuatro en la segunda fase que no lo son, ninguna de las cuales –como se adelantó– es de carácter histórico, pudiendo caracterizarse, a falta de otra etiqueta más convincente, como comedias serias de ambiente palaciego.

*Ludovico el Piadoso* ofrece una fábula de pasiones descontroladas, sexo, ambición, infidelidades y tiranía (y de lo contrario: amor, lealtad, caridad y misericordia), tejida sobre los hechos históricos de las disputas sucesorias entre Ludovico Pío, Luis I, y sus hijos, degeneradas en una guerra civil que causará el rápido declive del imperio carolingio. Una parte de sus personajes son trasunto de los históricos, con sus mismos nombres (Ludovico, y sus hijos Lotario y Ludovico) o diferentes (Enrico por Carlos el Calvo); otros son inventados, como la princesa de Inglaterra y la condesa de Flandes, esposas respectivamente de Enrico y Lotario, que causarán en primer término las desavenencias entre los hermanos. También es personaje sin referente histórico claro Roberto, jefe de un ejército de normandos que invade los territorios franceses, y al que finalmente se le concederá la provincia que se llamará Normandía. Aunque, en efecto, uno

de los focos conflictivos de ese periodo lo constituyeron los vikingos con sus ataques en la parte septentrional del imperio.

Una síntesis argumental permitirá conocer cómo se desarrolla la acción y cuáles son sus temas y motivos principales.

*Jornada I. Cuadro 1º* (v. 1-435): El comienzo nos sitúa en París, donde Enrico, el hijo menor y más amado del rey Ludovico, se acaba de casar con la princesa de Inglaterra, mientras que Lotario, su hermano mayor, lo ha hecho por poderes con la condesa de Flandes, a quien el otro hermano, Ludovico, está trayendo a París en esos momentos. Durante la misma fiesta de bodas, se enamora perdidamente de ella a la vista de su retrato, y dejándose llevar por su carácter caprichoso e incontrolado, del que tantas muestras tendremos a lo largo de la obra, le propone a Lotario trocar las mujeres. Al negarse este, la discusión degenera en pelea. El rey les sorprende, y aunque es consciente de la culpa de Enrico, el desmedido amor que le tiene hace que mande a Lotario fuera de París para que vaya al encuentro de su esposa, y para complacer a Enrico accede a firmarle dos cartas en blanco. Este escribirá en una de ellas la orden de matar a Lotario y en la otra, donde hará figurar a Bernardo del Carpio como destinatario, explicará el plan de matar a sus hijos y nombrarle a él heredero. *Cuadro 2º* (v. 436-786): Ludovico, que acompaña desde Flandes a la condesa, ante la llegada de la noche, decide acampar, para manifestar en seguida su deseo irrefrenable de gozarla. A ese mismo punto, pero sin verse, han llegado Lotario, su criado y los dos hombres a los que Enrico ha encomendado que ejecuten la supuesta orden del rey declarada en la carta, que le hacen conocer, así como su decisión de irse sin llevarla a cabo. Amparado en la oscuridad, Ludovico intenta forzar a la condesa y Lotario lo impide poniéndole en fuga sin reconocerle. Cuando ambos están a punto de confesarse quiénes son, la llegada de los normandos le obliga a marcharse. Será apresado por ellos, aunque de inmediato simpatizará con su jefe, Roberto, al que decide servir, con la condición de que no se conozca su identidad y de que no sea contra su patria. *Cuadro 3º* (v. 787-1096): Ludovico llega a París con la condesa de Flandes y Enrico le enseña la carta dirigida a Bernardo del Carpio: Lotario está muerto –así lo cree– y ellos deben derrocar a su padre. La condesa se percató de la pasión insana que provoca en su cuñado y, aconsejada por el rey, marcha de París para encontrarse con su marido Lotario.

*Jornada II. Cuadro 1º* (v. 1097-1317): En París, Enrico y su hermano han logrado que el rey firme su renuncia y se recluya en el monasterio de San Denis. Ante el sentimiento que el viejo rey sigue suscitando entre los que han sido sus súbditos, deciden ir allí para acabar con su vida. *Cuadro 2º* (v. 1318-1498): En el campamento normando, dos soldados traen presa ante Roberto y Lotario a la condesa de Flandes, que decide ocultar su identidad para que no aumente el rescate. Roberto se la concede a Lotario, quien, cuando pretende gozarla, se entera de que es la dama a la que salvó de una violación en el campo, y decide vencerse a sí mismo. *Cuadro 3º* (v. 1499-1773): Enrico y su hermano Ludovico acuden al monasterio de San Denis para envenenar a su padre, pero el Secretario le avisa de la intención y el Piadoso decide huir al campo normando, haciéndose pasar por un soldado desertor. Enterados los hijos de su intención, escriben a Roberto para advertirle de que se trata de un espía. *Cuadro 4º* (v. 1774-2068): Al poco de la llegada de Ludovico al campamento normando, se quiebra la buena acogida primera al conocerse la carta de delación que ha traído hasta allí el Secretario. El general normando lo condena a la hoguera, pero cuando se lo llevan, aparece Lotario, quien descubre su identidad. El viejo rey se ofrece a mediar con sus hermanos para concertar la paz y el reparto de territorios.

*Jornada III. Cuadro 1º* (v. 2069-2403): El Piadoso llega solo al palacio de París, donde oye quejarse de sus nuevos mandatarios a los soldados, lo que le provoca un desfallecimiento y que sea puesto por ellos en el trono; allí lo sorprende Enrico, que lo tacha de traición. A través de él se enteran los hermanos de que Lotario está vivo. Cada uno por su cuenta decide entenderse con él y acabar con el otro. *Cuadro 2º* (v. 2404-2442): Al campo normando Enrico ha enviado un criado para que se haga pasar por padre de la condesa de Flandes, pague su rescate y se la lleve de vuelta a París. Lotario se la entrega sin pedir nada a cambio. *Cuadro 3º* (v. 2443-2617): En París, los hermanos están pendientes de llegar a un acuerdo con Lotario para traicionarse mutuamente, cuando llega la condesa, que rechaza de nuevo las pretensiones de Enrico. *Cuadro 4º* (v. 2618-2733): En el campamento de Roberto, Lotario recibe los correos con los ofrecimientos de sus hermanos. También ha llegado hasta allí la princesa de Inglaterra, que casada con Enrico ha tenido que sufrir sus continuos desprecios, y le informa de que su esposa la condesa de Flandes, a quien liberó sin reconocerla, está expuesta a sus alocadas pretensiones y que su padre ha sido apresado. Lotario reenvía trocadas las cartas a sus hermanos para que se percaten de sus recíprocas deslealtades. *Cuadro 5º* (v. 2734-2829): En San Denis, la condesa visita en prisión al rey, que le informa de quién es su marido. Cuando llega el encargado de darle muerte, le convencen de que espere a ver cuál es el resultado de la batalla que van a librar Enrico y Ludovico contra Roberto y Lotario, porque el estar vivo pudiera ser su salvaguarda si la suerte cae del lado de estos últimos. *Cuadro 6º* (v. 2830-2998): En París, ante la evidencia de la jugada de Lotario, sus hermanos se vuelven a asociar para enfrentarse a él. La desertión de muchos de los soldados franceses, que se pasan al bando enemigo, les hace temer la derrota, por lo que deciden hacerse fuertes en Campienna. *Cuadro 7º* (v. 2999-3186): Los normandos la asedian y Lotario está dispuesto a acabar con sus hermanos, cuando aparece vivo su padre. Por él los perdona y le cede el poder. El viejo Ludovico divide el reino: la mitad será para Lotario y de la otra saldrán tres partes, que recaerán en Enrico, Ludovico y Roberto. Este casará con la infanta Égila, y el territorio que le ha correspondido pasará a llamarse Normandía.

Pese a ser una de las primeras piezas del autor, no denota impericia en el manejo de una acción bastante complicada, como ha podido apreciarse, con episodios que dan continuos saltos en el tiempo y el espacio, sobre todo, en la tercera jornada. En líneas generales, mantiene bien el interés del espectador a través del largo y complejo camino de encuentros y separaciones, de equívocos y reconocimientos, entre unos personajes de perfiles suficientemente definidos. Aunque el asunto de *Ludovico el Piadoso* diverge bastante de los del resto de comedias conservadas de la primera etapa, la une a ellas la libertad imaginativa en el manejo de los hechos sobre los que se basa.

La presencia de Francia en el teatro español del Siglo de Oro está pidiendo un estudio conjunto en profundidad, que delimite periodos, tipos y sentidos. Conocemos episodios muy interesantes de cómo el tratamiento de los asuntos galos está muy mediatizado por la política y por la faceta de esta que se encarga de las relaciones internacionales, la diplomacia<sup>5</sup>. A lo largo de los siglos XVI y XVII, Francia y España, se han portado como buenos vecinos, es decir, se han llevado mal, aunque a veces no lo pareciera. Sus dirigentes han competido por la supremacía con las armas, la diplomacia y la literatura. En esta se podrían ver reflejadas las distintas fases. Y pocos géneros literarios son más adecuados para analizarlo que el teatro, dada, por una parte, la amplitud de su recepción, si lo que interesa es difundir ideas en los distintos sectores sociales; y por otra, su

capacidad de incidir particularmente en los círculos del poder, como componente inexcusable de la fiesta cortesana.

Godínez conoce a través de los libros lo referente a hombres, lugares y hechos de la herencia de Carlomagno. Desde el reinado de Carlos V, y acrecentado en el de Felipe II, existía un interés en reivindicar el entronque de los monarcas españoles con el emperador de Occidente<sup>6</sup>. Son bastantes los datos que aprovecha, pero en absoluto se siente encorsetado por ellos. Antes bien, procede a una profunda adecuación de los mismos a las ideas e inquietudes de su sociedad y de su persona. Libérrimamente, nuestro autor modifica la secuencia de los hechos, la función que sus protagonistas tuvieron en el desarrollo de los mismos, y hasta sus nombres. Es evidente que la comedia española de asunto histórico no pretendió sin más servir a la historia, sino servirse de ella. No intentó ser objetiva en la búsqueda de la verdad de los hechos sino manipularla para apoyar intereses propios del dramaturgo, de sus patrones o de su público.

Seguro que en la elección de ese punto de la historia francesa pesaron distintos factores de la realidad del momento, que a nosotros se nos pueden pasar desapercibidos. A los espectadores contemporáneos no les resultaría inocua la materia dramatizada en la comedia de Godínez, que desde el propio título ya evocaba personajes y asuntos de actualidad en distintas direcciones. No les sería difícil asociar ese rey piadoso con su homónimo y compatriota San Luis, cuya devoción se había ido asentando en España al ritmo que crecían los intereses por relacionar las dinastías española y francesa. Más fácil le sería al común de las gentes conectarlo con el vigente monarca de dicho país, Luis XIII, a punto de casarse con la infanta española Ana de Austria. Al tiempo, reconocería en su sobrenombre el mismo que estaba empezando a aplicarse al monarca español: Felipe III el Piadoso.

Efectivamente, la escritura y primera exhibición de la obra hacia 1613 se enmarcan en un momento muy especial de los asuntos hispano-franceses. En abril de 1611 se había firmado el tratado de Fontainebleau, que suponía un doble acuerdo matrimonial por ambas casas reales: la unión del Príncipe de Asturias Felipe IV con Isabel de Borbón, y la de sus hermanos, la infanta española Ana de Austria con el rey Luis XIII de Francia; todos ellos menores de edad en esa fecha. Las capitulaciones matrimoniales, es decir los acuerdos económicos de dichas bodas, se firmaron en agosto de 1612. Estas, por fin, se celebraron en noviembre de 1615. Son abundantes los ecos de las distintas fases de estas uniones en las relaciones de sucesos y obras de distinto tipo.

Es curioso constatar cómo los enlaces matrimoniales concertados por poderes tienen cierta relevancia en el devenir de los hechos dramatizados, aunque en principio no se aprecie que se derive de su tratamiento ningún sentido especial con respecto a los conciertos regios de la vida real. Sí se diría que hay intención en el cambio experimentado en el nombre de uno de los personajes fundamentales, el tiránico y desalmado hijo menor del piadoso y paciente Ludovico, que pasa de llamarse Carlos (el Calvo), que es el de su referente en la historia carolingia, a Enrico. No parece injustificado pensar que se le ha querido asociar con el monarca francés Enrique IV, padre de Luis XIII, asesinado en 1610. Contra su nombramiento, por ser protestante, luchó Felipe II, y una parte de los nobles franceses que se opusieron estaban exiliados en España. Tampoco sería fortuita la introducción en la fábula como esposas de Enrico y Lotario, a la princesa de Inglaterra y a la condesa de Flandes, en representación de dos de los polos que más atención requerían de la política internacional de la Monarquía Hispánica en el tiempo en que se escribió la obra.

Uno de los elementos añadidos a la historia más determinantes lo establecen los normandos. Su papel es muy importante para la acción, al constituir uno de los dos bandos en conflicto, cuyo espacio dramático alterna con el de los francos. Su existencia permite el desarrollo de los conflictos surgidos en el seno de estos últimos, con idas y venidas, pactos y desavenencias de unos personajes y otros. Pero además de su función dramática, los normandos podrían tener un relevante cometido en relación con la pedagogía que el dramaturgo se planteó para su obra. Lejos de estar marcados negativamente, de acuerdo con los patrones habituales y su condición foránea y belicosa, son leales y generosos, y se comportan como un pueblo guiado providencialmente en busca de su tierra prometida. Así lo hace saber su líder Roberto al presentarse a Lotario:

Por orden de las estrellas  
salimos de Dinamarca.  
Esta tierra es nuestro origen  
y los normandos nos llaman.  
Un astrólogo famoso,  
al fin, por los astros halla  
que de Francia ocuparemos  
una provincia bizarra.  
Y porque somos normandos,  
dice que será llamada  
esta tierra Normandía.  
Esto profetiza y canta. (v. 735-746)

No solo no perjudican el país en el que se han adentrado, sino que lo benefician salvaguardando su poder legítimo, por lo que al final de la obra reciben como recompensa, con todo énfasis y merecimiento, el territorio vaticinado. No parece descabellado considerarlo como parábola para favorecer el respeto hacia quienes por razones de su condición, como el propio Godínez, sufren problemas de integración en la sociedad española del momento. Pero por otra parte, también se explicita que esos salvadores de Francia están entroncados con los godos que se asentaron en España y que dan lustre a su monarquía. Es de nuevo Roberto quien lo proclama:

Roberto soy, general  
de diez mil hombres que bastan  
a conquistar todo el orbe,  
a fuerza de sus hazañas.  
Fáltanos la policía,  
pero cada cual retrata  
un Tamorlán, que aunque tosco,  
tuvo invencible arrogancia,  
un portugués Viriato,  
famoso aunque guardó vacas,  
y al fin, Aníbal, que a Roma,  
aunque bárbaro, asombraba.  
Somos de la raza misma  
de los godos que en España  
dieron nobleza a sus reyes,  
y a su nombre inmortal fama. (v. 719-734)

No es la única alusión directa a España que se produce en esta historia francesa, sino que se detectan varias más, menos favorables, como corresponde por coherencia interna al hecho de estar puestas en boca de personajes franceses y reflejar la rivalidad que han mantenido ambas naciones en cualquier tiempo (aunque, obviamente, el que interesa es el del espectador). Varias de ellas tienen que ver con las menciones que se hacen al

personaje de Bernardo del Carpio, a quien, según la traición que se inventa el pérfido Enrico para perjudicar a su padre, este entregaría el reino de Francia tras matar a sus hijos. La reacción de uno de los súbditos ante la falsa noticia es bien expresiva:

¡Mandarnos un español  
como a vasallos...! Primero  
en su armada por farol  
trairá el infame extranjero  
el mismo carro del sol. (v. 968-971)

En otro momento, el Secretario del reino expresa el esplendor que han tenido las celebraciones en Saint-Denis por la llegada de Enrico y Ludovico para comer con su padre con aviesas intenciones: «Hoy se han visto en San Dionís / las riquezas de París» (v. 1500-1501). A lo que, de pasada y sin que venga muy a cuento –señal clara de que el espíritu de competencia entre ambos países está siempre latente–, responde un soldado del ejército francés: «Han sido envidia de España» (v. 1502).

Por otra parte, en *Ludovico el Piadoso* hay una serie de ideas y motivos que son recurrentes en el teatro del autor, tanto de una etapa como de otra, y que en parte se explican desde esa situación personal a la que le abocó su condición judaica. Godínez, buen predicador, según los testimonios de sus contemporáneos, no solo utilizó los sermones para adoctrinar, también lo hizo con su teatro. Los puntos sobre los que insistía le interesaban tanto desde un punto de vista religioso como vital, porque se habría tratado, en el fondo, de reconducir las creencias de sus conciudadanos sobre aspectos que no facilitaban su integración.

Es el caso del honor. Al escritor le importaba destacar la primacía del que se gana el individuo con sus méritos propios sobre el adquirido por razón de sangre. Es curioso constatar que la idea no falta en ninguna de sus otras comedias profanas, todas de la segunda etapa: *La traición contra su dueño*, *Cautelas son amistades*, *Basta intentarlo* y *Aun de noche alumbra el sol*. Pero también está en muchas de las bíblicas y hagiográficas, como *O el fraile ha de ser ladrón* o *el ladrón ha de ser fraile*, *La virgen de Guadalupe* o *Las lágrimas de David*. De esos testimonios he dado cuenta en otros lugares (Vega, 2009: 23-25). En nuestra comedia, anterior a todas las citadas, la alusión es más escueta, pero deja clara la conciencia de que existen esas dos formas de honor. Se encuentra en las palabras que dirige la condesa a Lotario, ignorantes ambos de su condición de esposos:

Que sin duda en esta hazaña  
habéis mostrado nobleza  
tan propia como heredada... (v. 636-638)

La caridad con los pobres está muy presente en las comedias sobre Job de las dos etapas, es tal vez el principal elemento añadido sobre la historia bíblica y sobre las interpretaciones de dicho libro por parte de sus contemporáneos (Vega, 1998: 17-26). Esa caridad es encomendada por Ludovico a sus hijos cuando su abdicación:

La religión os encargo  
lo primero. Y lo segundo,  
que estén muy a vuestro cargo  
los pobres, pues en el mundo  
no caben con ser tan largo.  
No os llevéis de la codicia.  
Sosegad cualquier discordia.  
Y aunque irrite la malicia  
tal vez, la misericordia  
tenga el brazo a la justicia. (v. 1253-1262)

La incidencia en la misericordia del final de la cita, que también asoma en otras obras de la primera fase, está adelantando la insistencia obsesiva con que Godínez la destacará sobre las otras cualidades divinas en las piezas posteriores al auto de fe (Vega, 2009: 21-22). Sin embargo, en *Ludovico el Piadoso* se pone el énfasis sobre todo en la caridad:

Adiós, pues, vasallos caros.  
Solo siento no ser rey  
porque no tengo qué daros (v. 1290-1292)

Pues apenas me he venido  
a un convento, cuando veo  
que dar limosna deseo  
a un pobre y no la he tenido. (v. 1563-1566)

Antes veo la razón  
con que amó Dios la pobreza. (v. 1609-1610)

Esta insistencia puede servir de apoyo de la autoría de Godínez con respecto a *La paciencia de Job*. Pero hay más rasgos en la personalidad de Ludovico que nos remiten al Job bíblico y al de la obra citada. Sobre él no paran de llover infortunios, que, sin embargo, afronta con el mejor carácter. Así interpreta los desprecios de sus hijos, que ni siquiera le despiden cuando va a San Denis:

Pues fue buena su intención.  
Piedad fue bien advertida.  
Porque tristes de mirarme,  
y tiernos con mi partida,  
fue mayor piedad dejarme  
que ver esta despedida. (v. 1277-1282)

Otra de las ideas recurrentes en el teatro de esa etapa inicial, que también asoma en la segunda, es la censura de los vicios de la corte. La que sigue se pone en boca del derrocado Ludovico cuando regresa a ella de incógnito:

El alma traigo afligida.  
Todo es ya mormuración.  
¡Ah, palacio! ¡Ah, confusión! (v. 2139-2141)

La crítica de las costumbres cortesanas destaca en *La reina Ester*, donde se incluye un largo pasaje en el que la protagonista, ya casada con Asuero, intenta limpiar el palacio de personas ociosas o de malas costumbres. En particular incide sobre el engaño: «Que es que es la mentira un extraño / monstruo que la corte cría» (Vega, 1986: 179-311, v. 1691-1692). También la corte es objeto de diferentes recriminaciones por parte del personaje principal de *La paciencia de Job*, lo que supone un nuevo indicio para la dilucidación de su autoría:

Que en esta mísera edad  
que sólo sus gustos mira,  
se tiene por calidad  
que coma bien la mentira  
y que ayune la verdad. (A3v, col. izq., v. 383-387)<sup>7</sup>

En *Ludovico el Piadoso*, pues, confluyen los factores políticos propios del contexto histórico en que se escribió con las cualidades artísticas y los intereses personales del autor. Merecerá la pena dedicarle más espacio del aquí disponible.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑOS DONOSO Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez* (Trayectoria de un dramaturgo marginado), Sevilla, Diputación Provincial, 1983.
- FERRER VALLS Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Edition Reichenberger, 2008, DVD-ROM.
- GODÍNEZ Felipe, *El soldado del cielo, San Sebastián*, ed. M. R. Álvarez Gastón y R. Fernández Cartes, Moguer, Archivo Histórico Provincial de Moguer, 2006.
- MENÉNDEZ ONRUBIA Carmen, «Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez», *Segismundo*, 25-26 (1977), p. 89-130.
- MONTCHER Fabián, *La historiografía real en el contexto de la interacción hispano-francesa* (c. 1598-1635), Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 2013. <http://eprints.ucm.es/23112/1/T34811.pdf>.
- SÁNCHEZ-ARJONA José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898. Ed. fac. M. los Reyes y P. Bolaños, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, *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, 1986.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, «La corona derribada: Los problemas de autoría de una comedia atribuida a Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63 (1987), p. 157-171.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón. Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*. Ed. M. Vitse, 72 (1998), p. 11-34.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, «Presencias de Europa en el teatro español del siglo XVII», en *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, p. 33-52.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, «Comedia Nueva y Antiguo Testamento», en *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, eds. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas de Luna, Puebla / Montreal / Québec, El Colegio de Puebla A. C. / McGill University / Université Laval, 2013, p. 53-75.

## NOTAS

1. He incluido un panorama bibliográfico completo y actualizado sobre el dramaturgo en la sección correspondiente de la biblioteca de autor que se le dedica en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe\\_godinez/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/) (01/2014).
2. Hoy es también accesible desde la citada biblioteca de autor dedicada a Godínez en la BVMC; donde, por cierto, también puede encontrarse una copia facsímil del manuscrito. Me propongo

llevar a cabo una nueva edición de la obra, de acuerdo con criterios que hoy considero más adecuados. La de 1986 respondió a los últimos coletazos de las ediciones paleográficas, en un tiempo en que aún se consideraba importante mantener las características ortográficas de los testimonios antiguos para que pudieran servir a especialistas de distintas ramas. Los planteamientos cambiaron no mucho después, cuando empezaron a proponerse los grandes proyectos de ediciones críticas de las obras del Siglo de Oro y se celebraron diversas reuniones específicas sobre el particular, entre las que cabe destacar el I Congreso de la Asociación de Investigadores del Siglo de Oro (Madrid-Córdoba, 1987). La teoría y la práctica de esos años fijaron las pautas que hoy se siguen generalmente y que estiman prioritario facilitar la comprensión de los textos al lector actual (el del pasado ya no lo necesita) modernizando la ortografía siempre que no comporte diferencias fonológicas. De hecho, las citas de la obra en el presente estudio se harán por la edición de 1986, con las grafías acomodadas a los usos actuales.

3. Y no la de Domingo Balbín, como había señalado Sánchez Arjona (1898), de donde pasó a Menéndez Onrubia (1977) y Bolaños (1983), hasta llegar a Ferrer (2008). Precisamente, gracias a este imprescindible recurso del *DICAT* se puede comprobar que, salvo el nombre de Osorio, ninguno de la lista corresponde a los integrantes de la compañía de Balbín, que conocemos por otras fuentes. Ambos grupos compitieron en el Corpus sevillano de ese año.

4. Figura en la portada, pero escrito de mano diferente a las del resto. Mis dudas sobre su autoría las expuse en Vega, 1986: 133-144. Hay edición moderna de la obra a cargo de María Rosario Álvarez Gastón y Rosario Fernández Cartes, quienes no se plantean problemas sobre la atribución a Godínez (Godínez, 2006).

5. De algunos casos en que están involucradas comedias de Lope de Vega y Calderón de la Barca he dado cuenta en otro lugar (Vega, 2012:43-49).

6. Ver Fabián Montcher, especialmente el apartado «Esteban de Garibay frente a Felipe II: las ascendencias francesas del rey» (2013: 84-91).

7. Cito, modernizando la ortografía y la puntuación, por el único ejemplar localizado de la comedia, correspondiente a una edición suelta sin datos de imprenta que se custodia en la BNE (T-55310/10).

---

AUTOR

**GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS**

Universidad de Valladolid, España