

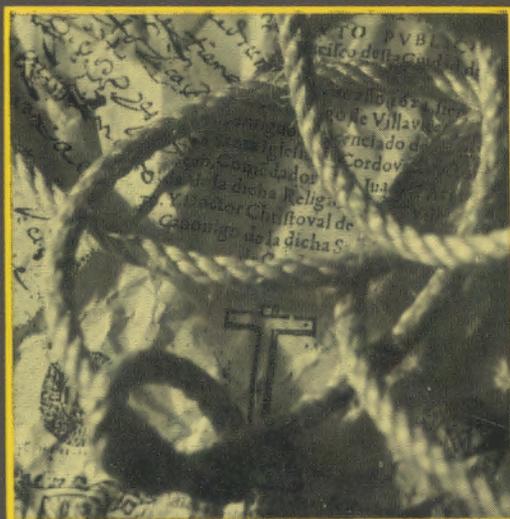
Germán Vega García-Luengos

---

**Problemas  
de un dramaturgo  
del Siglo de Oro.  
Estudios sobre  
Felipe Godínez**

---

**Con dos comedias inéditas**



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID  
CAJA DE AHORROS Y M. P. DE SALAMANCA



PROBLEMAS  
DE UN DRAMATURGO  
DEL SIGLO DE ORO.  
ESTUDIOS SOBRE  
FELIPE GODINEZ

CON DOS COMEDIAS INEDITAS:

*La Reina Ester*  
*Ludovico el Piadoso*

**Serie: LITERATURA, N.º 4**

GERMAN VEGA GARCIA-LUENGOS

PROBLEMAS  
DE UN DRAMATURGO  
DEL SIGLO DE ORO.  
ESTUDIOS SOBRE  
FELIPE GODINEZ

CON DOS COMEDIAS INEDITAS:

*La Reina Ester*  
*Ludovico el Piadoso*



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID  
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES



CAJA DE AHORROS Y  
MONTE DE PIEDAD DE SALAMANCA

© Germán Vega García-Luengos, Valladolid 1986  
Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid  
Facultad de Medicina. Teléf. (923) 25 04 58, Ext. 45

Fotografía de cubierta de J. I. Montequí

I.S.B.N. 84-86192-72-2  
Depósito Legal: S, 420 - 1986

Imprenta «KADMOS» S.C.L. — Compañía, 5 — Teléfono 21 98 13 — 37008 Salamanca 1986

Este libro es una parte, debidamente reelaborada, de la Tesis Doctoral que, con el título *El teatro de Felipe Godínez. Estudio y edición*, presenté en la Universidad de Valladolid durante el Curso 1983-1984.

Agradezco sus opiniones y sugerencias a los Doctores D. José Simón Díaz, D. José Fradejas Lebrero, D. César Hernández Alonso, Dña. Irene Vallejo González y D. Lorenzo Rubio González, miembros del Tribunal que la juzgó y tuvo a bien concederle la máxima calificación.

Quiero manifestar mi agradecimiento muy especialmente a D. José Fradejas Lebrero, cordial director del trabajo.



## SUMARIO



PRÓLOGO ... ..	13
APUNTES BIOGRAFICOS ... ..	21
Historia de una biografía ... ..	23
Una familia de judeoconversos portugueses ... ..	33
Los apellidos de un judeoconverso ... ..	38
La fecha y el lugar de nacimiento de Felipe Godínez ... ..	41
La etapa andaluza del autor ... ..	43
La vida madrileña de Felipe Godínez ... ..	49
HACIA LA DELIMITACION DEL REPERTORIO DRAMATICO DE FELIPE GODINEZ. Análisis crítico de las atribuciones antiguas y modernas ...	61
<i>Adquirir para reinar</i> . Una posible comedia perdida de Felipe Godínez ... ..	69
<i>Amán y Mardoqueo</i>	
I. Una confluencia errónea de dos comedias y de tres títulos diferentes: <i>La Reyna Ester, Amán y Mardoqueo</i> y <i>La horca para su dueño</i> ...	70
II. La atribución de las dos versiones dramáticas del Libro de Ester que figuran a nombre de Godínez. Un conflicto de autoría con Antonio Enríquez Gómez ... ..	77
III. Los errores de catalogación de Palau. La inexistencia de ediciones de <i>Amán y Mardoqueo</i> y de otras comedias de Felipe Godínez a nombre de Agustín Moreto ... ..	87
<i>Aun de noche alumbra el sol</i> . Algunos errores de atribución de una obra inequívocamente godinista ... ..	89
<i>Cautelas son amistades</i> . El conflicto de autoría entre Felipe Godínez y Agustín Moreto	
1. Los diferentes títulos y atribuciones ... ..	90
2. El rechazo de la autoría de Moreto ... ..	91
3. La aceptabilidad de la autoría de Godínez ... ..	95
<i>Celos son bien y ventura</i> . Una comedia anómala en el corpus dramático de Felipe Godínez	
1. Las diferentes atribuciones del título ... ..	98
2. Objeciones a la autoría de Godínez ... ..	100
3. Los rasgos godinistas de la comedia ... ..	103
<i>La Godina</i> . La alusión oscura de Lope a una obra de Felipe Godínez ... ..	104
<i>Ha de ser lo que Dios quiere</i> . Otra comedia ilocalizable de Felipe Godínez	105
<i>La harpa de David</i> . Una posible comedia desconocida de Felipe Godínez diferente de <i>Las lágrimas de David</i> ... ..	107
Una obra perdida de Godínez sobre Jacob y Raquel ... ..	111
<i>Judit y Holofernes</i> . La atribución a Godínez de una comedia con este título en la segunda mitad del siglo XVII ... ..	112
<i>Las lágrimas de David</i>	
I. La triple atribución del título en lo antiguo ... ..	114

II. Un replanteamiento actual de la autoría en favor de Tirso de Molina	115
<i>La mejor espigadera</i> . El título de una presunta obra perdida de Godínez en conflicto con Tirso de Molina	120
<i>La milagrosa elección</i> . Una posible comedia de Godínez atribuida con otro título a Lope de Vega	122
<i>O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle</i> . La existencia de ejemplares de la comedia a nombre de Calderón	125
<i>El primer condenado</i> . Una comedia desconocida de Godínez	129
<i>El provecho para el hombre</i> . Otra obra perdida del autor	131
<i>El soberbio calabrés</i> . Otra comedia ilocalizable atribuida a Godínez	132
<i>El soldado del Cielo</i> . Una comedia dudosa de Godínez tenida siempre por auténtica	133
<i>El tener o no tener</i> . Un título erróneamente atribuido a Felipe Godínez	144
<i>Los toros del alma</i> . Un auto sacramental de atribución dudosa	145
<i>Los trabajos de Job</i>	
I. La disparidad de atribuciones y títulos	146
II. Un auto anónimo con el mismo título e idéntico asunto	148
III. Una refundición dieciochesca de la comedia de Felipe Godínez	150
<i>Los trabajos de Tobías</i> . Un conflicto inexistente entre Rojas Zorrilla y Godínez	152
<i>La traición contra su dueño</i>	154
<i>La venganza de Tamar</i> . La existencia de una suelta de la obra con el nombre de Felipe Godínez.	
1. La tragedia bíblica atribuida a Tirso de Molina	154
2. <i>La venganza de Tamar</i> atribuida a Felipe Godínez	159
3. Relación de los dos textos	161
4. La posible mano de Felipe Godínez en la refundición	168
5. Conclusión y una hipótesis sobre la historia de la refundición	169
<i>La Virgen de Guadalupe</i> . Los problemas de clasificación y atribución de una obra de Felipe Godínez	171
DOS SONETOS DECONOCIDOS DE FELIPE GODINEZ	173
“LA REYNA ESTER”	
Introducción	179
1. El manuscrito	183
— Las características de la escritura	189
2. ¿Quién y cuándo representó <i>La Reyna Ester</i> ?	191
3. Criterios de esta edición	195
Acto primero	199
Acto segundo	235
Acto tercero	277
“LUDOVICO EL PIADOSO”	
Introducción	313
1. El manuscrito	316
— Las características de la escritura	317
2. Una hipótesis sobre la puesta en escena de <i>Ludovico el Piadoso</i>	320
3. Nuestra edición	321
Acto primero	323
Acto segundo	357
Acto tercero	387
INDICE DE NOMBRES Y OBRAS	423

## PROLOGO



Nuestra dedicación al estudio de la obra de Felipe Godínez comenzó a gestarse hace algo más de seis años, como producto de la sugestión que ésta, y la propia figura del dramaturgo, operaban sobre nosotros. Estaban ahí las palabras de La Barrera y su eco en otros trabajos generales sobre teatro español: "La memoria de este notable escritor ha sufrido una suerte común a muchos otros muy estimables de su época en España. Conocidos y celebrados extremadamente en su tiempo, no merecieron, sin embargo, ni aun ligera mención de bibliógrafos e historiadores coetáneos suyos, ni la han merecido de otros modernos"<sup>1</sup> Aserción, esta última, que en poco cabía modificar, a pesar del tiempo transcurrido. Estaban igualmente ahí las inquietantes noticias de Adolfo de Castro, que nos presentaban al "notable escritor" como un hombre de vida difícil en la España dorada: "Es el único autor dramático español penitenciado en persona por el Santo Oficio"<sup>2</sup>, sintentizaba el informador en expresión también tantas veces repetida. Los cargos por los que comparecía en el auto de fe sevillano aquel día de San Andrés de 1624 eran los de "judaizante y hereje"; saliendo a colación entre las acusaciones algunas de sus comedias. Sin duda, esto le singularizaba dentro del grupo de dramaturgos de segunda o tercera fila donde se le viene encasillando tradicionalmente.

Así las cosas, quisimos paliar esa llamativa desatención para con el singular autor con un estudio de tipo general que diera cuenta de su vida, que clasificase sus textos dramáticos, que los estudiase particularmente, que reflexionara sobre sus características globales, etc. Pero una vez que nos adentramos en el conocimiento de su teatro y de las referencias que se hacen al mismo en los escritos antiguos, en los catálogos y trabajos actuales, nos dimos cuenta de que no era fácil ese estudio, de que las dificultades surgían desde los presupuestos primeros del análisis: ¿Qué piezas eran realmente de Godínez?

A partir de esos contactos iniciales con su teatro y con las listas y estu-

1 *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1860. Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969, p. 171.

2 "Noticias de la vida del doctor Felipe Godínez", *Memorias de la Real Academia Española*, VIII (1902), pp. 277-283; p. 280.

dios que dan cuenta de él, nos encontramos con que buena parte de los títulos que se le atribuyen estaban inmersos en una compleja maraña, con problemas de localización, de doble autoría, de identificación de textos y denominaciones. Además, una vez puestos al tanto de sus temas, de su estilo, de sus hábitos métricos e, incluso, lingüísticos, nos percatamos de que las cosas no casaban: que tenía que haber obras o partes de ellas, al menos, que no eran suyas y que habían sido arrojadas a su nombre. Todo ello hacía difícil ya de entrada, como paso previo al estudio general que pretendíamos, el poder determinar lo que había que analizar como suyo y lo que debía rechazarse. Es decir, que se nos imponía, como requisito básico, la fijación de su corpus teatral.

De los resultados de este intento daremos cuenta en el conjunto de estudios que se engloban bajo el título "Hacia la delimitación del repertorio dramático de Felipe Godínez". La tarea suponía un notable esfuerzo, porque precisaba de un conocimiento, cuanto más profundo mejor, de muy diversos aspectos del autor: bibliográficos, biográficos, temáticos, estilísticos, métricos, lingüísticos. Todo ello debía ser implicado como instrumento del análisis.

Por otra parte, estos aspectos ya no estaban tan desasistidos. La atracción del personaje, a la que nos referíamos, había surtido también su efecto en diversos estudiosos españoles y extranjeros, y en los tiempos más recientes se está asistiendo a un acelerado aumento de trabajos sobre el dramaturgo<sup>3</sup>. Cabe destacar de entre todos ellos los dos últimos en aparecer: *Per una bibliografia di Felipe Godínez* de Maria Grazia Profeti<sup>4</sup>, libro en el que con rigor y exhaustividad se analiza una materia básica para el estudio del autor, y *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)* de Piedad Bolaños Donoso<sup>5</sup>, extenso trabajo sobre su vida y su obra, del que hay que subrayar entre sus aciertos la aportación de nuevas y oportunas noticias biográficas, resultado de las pesquisas llevadas a cabo en distintos archivos de Moguer, Sevilla y Madrid.

Dedicamos las primeras páginas de este libro a la vida del dramaturgo, donde estriba uno de los núcleos generadores del interés que suscita nuestro personaje. Según algunos —es el caso de Caro Baroja<sup>6</sup>— éste se situaría incluso por encima del que se deriva de su obra. Felipe Godínez tiene el reclamo, para los estudiosos dedicados al campo de la sociedad y las mentalidades, de ser exponente de uno de los problemas capitales de la España Moderna.

Se necesita exhumar muchos datos en documentos de todo tipo, localizar muchas alusiones en los escritos de sus contemporáneos y en los propios,

3 Un panorama de todos estos estudios figura en nuestras "Notas para una bibliografía de Felipe Godínez", *Castilla*, n.º 8 (1984), pp. 127-139.

4 Verona, Università degli Studi di Padova, 1982.

5 Sevilla, Excmo. Diputación Provincial, 1983.

6 *La sociedad criptojudía en la Corte de Felipe IV*, Madrid, Imprenta y editorial Maestre, 1963, p. 115.

emprender una labor de reconstrucción e interpretación con toda esta suma a la luz de su época y de su entorno, para que ante nosotros pueda ir tomando carne concreta y real cualquier protagonista de historias pretéritas, sobre el que, como ocurre casi siempre, se haya cernido la oscuridad del olvido. A la que como dramaturgo mereció, junto con otros que no consiguieron enrolarse entre la media docena de figuras cimeras, Felipe Godínez añade la oscuridad derivada de sus propias circunstancias personales en un momento histórico que propiciaba el olvido afectado, cuando no el desprecio, de sus contemporáneos y la discreción ocultadora por parte de nuestro autor. Además, su obra literaria —ya sea quizá por lo que acabamos de apuntar, ya sea por las características de los géneros cultivados— está yerma de referencias directas e inequívocas a sus avatares biográficos. Es, más bien, cuando conocemos éstos, cuando podemos, o creemos, interpretar con nueva luz la razón de ser de determinadas alusiones, de algunos silencios, de ciertos temas obsesivos.

En definitiva, y a pesar de lo mucho que se ha avanzado en el conocimiento de su figura desde *Mesonero Romanos* o *La Barrera*, ésta sigue teniendo un buen número de rincones en la penumbra. Algunos irán iluminándose a medida que se localicen los bastantes papeles que, sin duda, quedan en bibliotecas y archivos con su nombre escrito, otros seguirán en la oscuridad que pretendió un judeoconverso de la España áurea o en la que le sumieron sus conciudadanos. Pero lo cierto es que sombras y luz —lo que ignoramos y lo que sabemos— hacen de Godínez un personaje inquietante, sugestivo. Y esto quizá no ocurre con todos los dramaturgos de aquella época.

Las páginas restantes de este libro pretenden poner al alcance de los estudiosos e interesados en nuestro Siglo de Oro una serie de textos del autor.

En primer lugar se incluyen dos sonetos hasta ahora inéditos y desconocidos de los bibliógrafos y críticos que se han ocupado de su obra. Aunque Felipe Godínez debe la inserción de su nombre en la historia de la literatura a su teatro, de él se han conservado también, recogidas en colecciones u obras de otros autores, unas cuantas composiciones, que podríamos calificar como de circunstancias en su práctica totalidad, y que han sido editadas en nuestros días por J. Simón Díaz<sup>7</sup> y M. G. Profeti<sup>8</sup>. Así pues, con estos dos nuevos sonetos se completa, por el momento, la publicación de su obra no dramática.

Mayor interés, que el prioritariamente bibliográfico de estos poemas, tienen las dos comedias que incluimos en el volumen: *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso*. La justificación primera y general de su publicación

7 "Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro", *Cuadernos bibliográficos*, 36, Madrid, CSIC, 1978, pp. 133-147.

8 "Testi dispersi del Siglo de Oro: Felipe Godínez", *Quaderni di lingua e letteratura*, 6 (1981), pp. 244-254.

está en el convencimiento de la necesidad de facilitar al estudioso y el estudiante de nuestra Comedia el acceso a aquellos textos que lo tienen difícil, por haber llegado hasta hoy en ediciones antiguas y raras, o en manuscritos, que, además, como en el caso de estas dos piezas, pueden ser de difícil lectura, por el descuido en origen o el deterioro posterior. Constituye esta labor un importante requisito para profundizar y ampliar el conocimiento de un fenómeno en el que laten tantas claves —sociales, filosóficas, teológicas, literarias— de una época.

De este interés global participan, por supuesto, nuestras comedias. Pero, además, esta tarea posee otros alicientes más específicos, dada la escasez de ediciones modernas y/o cuidadas de obras de Felipe Godínez, autor capaz de representar dignamente lo que fue el teatro de su tiempo, en lo que tiene de común con otros autores que lo configuraron, e interesante por sí mismo, en lo que tiene de divergente, como producto de una determinada capacidad literaria, de una educación universitaria en lo teológico y de una *forma mentis* modulada por su particularismo racial en la España áurea. En esto último estriba, precisamente, uno de los focos de atracción del cada vez más nutrido grupo de estudiosos que de un tiempo a esta parte le están saliendo al dramaturgo, y que contrasta con esta llamativa ausencia de ediciones modernas de sus comedias, cuando —como decíamos— su poesía, faceta circunstancial y al margen de su preocupación prioritaria en lo literario, ha sido editada en su integridad.

La elección de *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso* se debe a que son las dos únicas comedias a nombre de Godínez que permanecen inéditas y no plantean problemas de atribución<sup>9</sup>, aparte de otras circunstancias y valores que en ellas concurren. Ambos textos van precedidos de sendas introducciones, donde se describen y analizan los testimonios de base. Las dos piezas se conservan en manuscritos únicos fechados en 1613, en los que se aprecian varias letras, presentando, asimismo, una serie de detalles que permiten relacionarlos y conjeturar sobre algunos pormenores de su historia. Al menos estas dos comedias debieron de estar en la mente de Miguel de Cervantes, cuando entre la nómina de autores sevillanos de su *Viaje del Parnaso* (1614) quiere dedicar unos versos a nuestro dramaturgo:

9 A causa de estos problemas hemos dejado fuera *El soldado del Cielo*, comedia que también ha sobrevivido en un manuscrito de 1613 donde Godínez figura como autor, sin que tal atribución se haya discutido nunca. Sin embargo, creemos que existen serias razones de crítica interna y externa que ponen en entredicho su autoría. Al análisis de esta cuestión dedicaremos algunas páginas del presente libro (Vid. *infra* pp. 133-144). T. C. Turner ha publicado *La traición contra su dueño* (Chapel Hill, UNC Press, Estudios de Hispanófila, 1975), la cuarta comedia que a nombre de Godínez ha llegado hasta nuestros días solamente a través de manuscrito, en este caso autógrafa, y que en la actualidad representa la única edición crítica del teatro del dramaturgo en el mercado. Permanecen igualmente inéditos aún los autos sacramentales *El divino Isaac* y *El príncipe ignorante discreto*, así como *Los toros del alma*, aunque su texto ha sido dispuesto por A. M. Lazzarini (Tesis defendida en la Facoltà di Economia e Commercio, sede de Verona, de la Università di Padova, el curso 1970-1971).

Este que tiene como mes de mayo  
florido ingenio, y que comienza aora  
a hacer de sus comedias nuevo ensayo,  
Godínez es...

(vs. 31-34)

Las fechas casan, así como el único apunte crítico que de él nos da, y que no por laudatorio y tópico deja de ser veraz. A la vista de las dos obras cuyo texto presentamos, ¿quién dudará de “su florido ingenio”? Este es acaso también su peor pecado. Si ambas comedias dan por buenas las palabras de nuestro primer escritor, éstas a su vez dan pie para pensar que estamos ante los pasos iniciales de la andadura dramática de Felipe Godínez.



## **APUNTES BIOGRAFICOS**



## HISTORIA DE UNA BIOGRAFIA

En este apartado pretendemos hacer una consideración diacrónica del acopio e interpretación de datos sobre los derroteros vitales de Felipe Godínez: procedencia racial y socio-profesional, formación académica, relaciones familiares y amistosas, conexiones religiosas e ideológicas, consideración de sus contemporáneos, etc.

Desde esa oscuridad consustancial a casi todos los protagonistas de historias pretéritas de la que hablábamos en el prólogo, descorriendo velos, aunque nunca los suficientes, y sin poder evitar ser mirado con lentes deformadoras, va a ir surgiendo la figura de nuestro autor en los estudios contemporáneos, no sólo de literatura, sino también de historia social y de las mentalidades.

De la oscuridad de partida puede darnos una idea la parquedad de noticias que presentan las primeras aproximaciones al autor.

Cuando en 1853 Ramón MESONERO ROMANOS se ocupa de Felipe Godínez en su *Teatro español del siglo XVII. Autores de tercer orden*<sup>1</sup>, apenas cuenta con algún dato más que la constancia de su nombre asociado —y no siempre con acierto— a una serie de títulos de piezas dramáticas. Las noticias biográficas se reducen a las alusiones de Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614) y de Pérez de Montalbán en el *Para todos* (1633). Tampoco añadirá más en las líneas que le dedica para introducir su comedia *Aun de noche alumbra el sol* en 1858<sup>2</sup>.

A la primera de las citas únicamente se reduce lo que Adolph F. von SCHACK, también en 1858, puede decir de él que no sean juicios personales sobre algunas de sus obras<sup>3</sup>.

1 *SPE*, Madrid, 1853, pp. 90-91.

2 *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega. Introducción de —*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, BAE, XLV, pp. XVII-XVIII.

3 *Nachträge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Frankfurt-am-Main, 1858. Trad. esp. de Eduardo Mier, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1887, IV, pp. 31 y ss.

El primer volumen aceptable de datos biográficos, que permiten entrever una trayectoria vital, nos lo proporciona, como para tantos otros autores del teatro antiguo español, Cayetano Alberto de LA BARRERA Y LEYRADO en su *Catálogo bibliográfico y biográfico* (1860)<sup>4</sup>. Sin embargo, faltan algunos capitales, como son los referentes a su procedencia racial y sus consecuencias —en donde sin duda estriba su máxima peculiaridad dentro del panorama de los dramaturgos áureos—, y no todos los aducidos obtendrán su ratificación en hallazgos posteriores. Así, considera a Godínez natural de Sevilla, basándose para ello en el epígrafe del soneto manuscrito, incluido en el *Parnasus sive de versibus variaque poessi* (t. 34), *Al desengaño de las cosas desta vida y muerte q̄ a todos se les a de seguir. Autor el D<sup>or</sup> Filipe Godines sevillano*.

Vuelve a citar la alusión del *Viaje del Parnaso* y nota, pertinentemente para reforzar su anterior aserto, que nuestro autor comparece ante Apolo en un grupo formado todo él por poetas andaluces.

Reseña la edición baezana de 1621 del *Mercurius Trimegistus* de Bartolomé Jiménez Patón, donde se incluye un soneto laudatorio del autor atribuido a Filipe de Nis Godínez<sup>5</sup>.

Nos proporciona igualmente La Barrera el testimonio, cuya veracidad nadie ha comprobado, de haber sido encargado del sermón panegírico de las exequias que, en honor del cronista de Madrid Jerónimo de Quintana, celebró la Congregación de sacerdotes de San Pedro en la iglesia de la Concepción Francisca el 9 de noviembre de 1644. Esto le da pie para apuntar facetas destacadas de su actividad: “Doctor en teología, sacerdote y distinguido orador evangélico”.

Aporta el dato de la alusión que Enríquez Gómez hace en el prólogo del *Samson* (1656) y que proclama a Godínez como uno de los más destacados dramaturgos de Madrid entre 1629 y 1636. Lo que se complementa con la cita de Pérez de Montalbán en su *Para todos*.

Hace referencia también a su participación en la *Fama Póstuma* de Lope de Vega (1636) con una oración fúnebre en prosa.

Apunta, por último, su amistad con el poeta Luis Ulloa Pereira, conocida a través de la epístola que éste le dedica y que incluye en la edición de sus *Versos* (1659).

En definitiva, con los datos concurrentes hasta el momento, todo hace pensar que Godínez se mueve sin problemas entre figuras señaladas de la

4 Op. cit., pp. 171-172.

5 Las referencias a esta edición se mantendrán en todas las biografías del dramaturgo hasta el repertorio bibliográfico de M. G. Profeti, que da a conocer la hecha en Toledo en 1604 (op. cit., p. 83); detalle que tiene su pertinencia para determinar diversos aspectos capitales de los que nos ocuparemos más adelante, como son los de las fechas de nacimiento y primeras armas literarias, o, incluso, la posible utilización de una táctica ocultadora de sus antecedentes.

cultura y las letras en su tiempo: Cervantes, Lope, Montalbán, Quintana, etc.

Pero el espejismo de una existencia aséptica y tranquila entre el púlpito y los escenarios se difumina ante las noticias que por separado publican Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, Adolfo de CASTRO y José SÁNCHEZ-ARJONA sobre un episodio de su vida, que a la par que aporta datos enriquecedores a su escueta biografía, abrirá nuevas perspectivas a la lectura de su obra, y pondrá en la pista de su figura a los historiadores de la sociedad moderna peninsular: el 30 de noviembre, festividad de San Andrés, de 1624, nuestro autor ocupaba el segundo lugar entre la cincuentena de penitenciados comparecientes en el auto público de fe celebrado por la Inquisición sevillana, con los cargos de haber sido “hereje, judaizante y encubridor de herejes”.

El primero que habla en letra impresa del dramaturgo desde esta nueva faceta es Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, quien en su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880)<sup>6</sup>, además de dejar constancia de su procesamiento, se muestra reticente con él y, aun no pronunciándose directamente respecto a sus creencias, no puede dejar de darnos una cierta imagen suya de judío malévolo. En sus breves comentarios hace referencia a las palabras agrias que Quevedo vuelca sobre Godínez en *La Perinola* (1632), respondiendo a las alabanzas de Pérez de Montalbán en su *Para todos*. En ellas recuerda su raza y los críticos acontecimientos vividos ocho años antes; lo que nos puede dar una idea de las dificultades de una existencia expuesta al menosprecio y la marginación.

Sin embargo, en el panorama de los estudios literarios van a tener mayor repercusión las publicaciones de noticias en torno al auto de fe hechas por A. de Castro y Sánchez-Arjona.

Dichas noticias provienen de tres fuentes distintas de primera mano:

- a) El *Tratado y relación* de Alonso Ginete, impreso en Montilla en 1625.
- b) El manuscrito incluido en el tomo 69 de “Varios” de la Biblioteca Colombina.
- c) El manuscrito del Padre Muñana que se custodia en la Biblioteca Municipal de Sevilla.

De los tres testimonios, el de la Colombina es el más extenso y rico en información; pero los otros también apuntan detalles de relevancia para recomponer los cargos de que fue objeto Godínez. Nuestra opinión es que se trata de tres traslaciones independientes, más o menos resumidas y centradas a veces en distintos aspectos, de los cargos leídos contra él en el auto público de 1624.

<sup>6</sup> Madrid, Librería Católica de San José, 1880. Reedición, Santander, CSIC, 1947, IV, p. 323.

Los dos primeros testimonios fueron encontrados por A. de Castro en 1871 y 1883, aunque no fueron publicados en las *Memorias de la Real Academia Española* hasta 1902<sup>7</sup>. En realidad, el primero, que es en el que se basa Menéndez Pelayo, ya había sido transcrito íntegramente en 1848, con ligeras variantes, por Montero de Espinosa para su *Relación histórica de la judería de Sevilla*, aunque sin asociar al reconciliado Felipe Godínez con nuestro autor<sup>8</sup>. De este libro, Sánchez-Arjona toma la noticia para aplicársela al dramaturgo, en sus *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla* (1898). Añade, igualmente, la referencia al manuscrito del Padre Muñana pero sin transcribirlo<sup>9</sup>.

Para Adolfo de CASTRO la noticia del proceso justifica una serie de silencios que se ciernen sobre el poeta, cuyo exponente más significativo es el de Lope en el *Laurel de Apolo* (1630). Asimismo, rechaza Sevilla como lugar de nacimiento, para optar por Moguer, de donde las relaciones dicen que es "natural".

Hace notar, igualmente, cómo doce años después del auto aparece rehabilitado con motivo de la *Oración fúnebre en la muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio* (1636).

José SÁNCHEZ-ARJONA, además de rechazar su nacimiento sevillano, pone en circulación el dato del manuscrito del Padre Muñana, según el cual, Felipe Godínez contaría con 36 años en 1624. La noticia —cuya veracidad pondremos en duda— va a hacer fortuna en muchos de los bosquejos biográficos del dramaturgo<sup>10</sup>.

7 Art. cit., pp. 277-283.

8 *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección. Por D. J. M. de E. natural y vecino de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de El Porvenir, 1849, pp. 71-91.

9 *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898, pp. 159-163.

10 Julio Cejador y Frauca, en su *Historia de la lengua y literatura castellana*, IV (Madrid, Tip. de la RABM, 1916, pp. 306-307), cifra el nacimiento del poeta en 1588. El resto de lo que dice sobre él está tomado de La Barrera, incluyendo Sevilla como ciudad natal. La única novedad estriba en el año de su defunción, 1637, que da con interrogantes. Error extraño, por cuanto líneas más abajo acepta de su fuente de información el haber pronunciado en 1644 el sermón panegírico en honor de Jerónimo de Quintana. De este autor tomará F. Sáinz de Robles ambas fechas, en las líneas que dedica a Godínez en el t. III de la *Historia General de las literaturas hispánicas* (Barcelona, Barna, 1953, pp. 286-287).

Otra de las fechas que enigmáticamente se propone para su defunción en distintas historias de la literatura, e incluso en trabajos más específicos sobre el autor, es la de 1639. La primera vez que nos la hemos encontrado es en la *Historia de la literatura española* de J. Hurtado y J. de la Serna y A. González Palencia (Madrid, Tip. de la RABM, 1921, p. 704), donde figura con interrogación y se completa con la de 1518 [sic] para su nacimiento. Este error de bulto no obsta para que A. Valbuena Prat lo reproduzca en su *Historia de la literatura española*, 7.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1963, II, p. 432). A la par, una y otra obras siguen considerándolo sevillano. El año de 1639 hará también fortuna en otra serie de obras, incluso después de 1969 en

El autor de los *Anales* distingue las dos etapas de Godínez —la sevillana y la madrileña— y hace notar su calidad de licenciado en 1613, cuando se fechan la composición y puesta en escena sevillanas de varias comedias suyas. Una de las cuales, *La Reyna Ester*, subió a los escenarios encarnando tres de sus papeles —según Sánchez-Arjona— otros tantos miembros de la compañía de Balbín <sup>11</sup>.

El indicio sólido del testimonio de Alonso Ginete, publicado por A. de Castro, de que Felipe Godínez habría nacido en Moguer, descabala los planes de Mario MÉNDEZ BEJARANO de incluir al “insigne dramaturgo”, a quien con énfasis defiende de desprecios pasados y presentes, en su *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia* (1922) <sup>12</sup>. No está dispuesto a aceptar el dato del impreso de Alonso Ginete contra lo que él considera bases más sólidas de su sevillanismo, como son la tradición, las opiniones de La Barrera y Lasso de la Vega y el epígrafe del mencionado soneto incluido en el *Parnasus*. Es decir, cuatro pruebas que se reducen en última instancia al escueto calificativo de “sevillano” que el copista puso al lado del nombre de Godínez en la última de ellas. Asimismo, pensando poder afirmar su nacimiento en Sevilla negando la opción contraria, encarga la búsqueda de su partida de bautismo en los libros de las veintitrés parroquias de Moguer, con nulos resultados en la localización siquiera del apellido. A la luz de los documentos hoy día disponibles, gracias a la labor de P. Bolaños, es ocioso rebatir los particulares de la anómala pesquisa.

Como única aportación apunta la existencia de un poema del autor en el *Certamen angélico* recopilado por José de Miranda y La Cotera (Madrid, 1657), su último hito literario fechable <sup>13</sup>.

Ese mismo año publica Méndez Bejarano su *Histoire de la juiverie de Sèville* <sup>14</sup>, donde aparece amplificado, hasta dedicar a Godínez un capítulo en-

que se hace pública, y de forma indubitable, la fecha de 1659: L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, vers. esp. del Dr. J. Rubió Balaguer, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, p. 441; E. Glaser, “La comedia de Felipe Godínez *O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*”, *Revista de Literatura*, n.º 23-24, XII (1957), pp. 91-107, p. 91; A. Domínguez Ortíz, *Los judeoconversos en España y América*, Madrid, Istmo, 1970, p. 185; J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos, 1970, p. 400; J. M. Bella, “Origen y difusión de la leyenda de Pedro Telonario y sus derivaciones en el teatro del Siglo de Oro (Mira de Amescua y Felipe Godínez)”, *Revista de Filología Española*, LV (1972), pp. 51-59, p. 51; E. González López, *Historia de la literatura española*, New York, Las Américas Publishing Company, 1962, t. II, p. 543; A. Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980, p. 87.

Las posibilidades de una fecha errónea para el óbito del dramaturgo se completan con la propuesta de 1638 por parte de J. de Entrambasaguas (*Historia de la literatura española*, planeada y coordinada por J. M. Díez Borque, Madrid, Guadiana, 1975, II, p. 248).

<sup>11</sup> Es éste un punto cuestionable sobre el que trataremos en la introducción a la edición de la comedia. Vid. infra pp. 191-195.

<sup>12</sup> Sevilla, Tipografía Gironés, 1922, I, pp. 251-253.

<sup>13</sup> En realidad, son cinco las composiciones del autor insertas en dicho volumen.

<sup>14</sup> Madrid, Editorial Ibero-Americana, 1922, pp. 195-213.

tero, lo ya visto en su *Diccionario*. Como única novedad, señala que a los dos años de su proceso fue rehabilitado. Afirmación que nos parece falta de refrendo documental<sup>15</sup>.

En 1952, Josefina GARCÍA ARÁEZ, en su estudio sobre el poeta D. Luis de Ulloa Pereira<sup>16</sup>, autor de la epístola a Felipe Godínez que ve las prensas en 1659, desliza, sin mencionar la fuente, una información cuya veracidad no nos ha sido posible probar documentalmente: "Godínez era tal vez el más apropiado para recibir sus confesiones (las de Ulloa Pereira), lleno de ciencia, erudición y doctrina, y siempre muy humano. El, que con tanto amor y solicitud atendía a los enfermos del hospital de La Latina, sabría encontrar siempre las palabras más apropiadas".

Felipe Godínez, a raíz del conocimiento de su peculiaridad racial y de su andadura problemática por la España áurea, ha pasado a ocupar un puesto en los trabajos sobre sociedad. Se ha intentado ejemplificar con él la ambigüedad de algunas posturas vacilantes entre las creencias mosaicas y el catolicismo oficial, se ha especulado sobre la sinceridad de su conversión, sobre su adscripción a movimientos de Cristianismo moderno. Una serie de sugestivos trabajos, como los de E. Glaser, C. Menéndez Onrubia y S. Carrasco, han pretendido deducir la impronta ideológica y religiosa del judeoconverso a partir del análisis de algunas de sus obras. No es nuestra pretensión ocuparnos ahora de estas cuestiones de fondo, sino el seguir dando cuenta de la aportación de testimonios que contribuyen a esclarecer los pormenores de su existencia.

Julio CARO BAROJA, en su extensa obra *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea* (1961), incluye a Godínez en el apartado de "Predicadores atrevidos"<sup>17</sup>. Su caso es traído como uno de los más adecuados para demostrar "la ambigüedad de la existencia de ciertos hombres de Iglesia". Aprovecha las relaciones del auto para presumir lo que sería su vida sevillana de equívoco en equívoco en materia religiosa. A su llegada a la Corte experimentaría la consideración de unos y el desprecio de otros. En este sentido, alude a *La Perinola* de Quevedo, completando con algunas más las citas ya presentadas por Menéndez Pelayo.

Como novedad que abunda en el conocimiento de su situación desairada en una España casticista, cita la alusión irónica al estreno de una obra del autor, a la que han apodado *La Godina*, en una carta que Lope de Vega dirige a Antonio Hurtado de Mendoza en 1628.

15 En definitiva —y coincidimos con Caro Baroja (*Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, Madrid, Arión, 1961, II, p. 227)—, un buen número de páginas dedicadas a nuestro dramaturgo, con una mínima novedad y bastantes imprecisiones.

16 *Don Luis de Ulloa Pereira*, Madrid, CSIC, 1952, pp. 99-100.

17 Op. cit., II, pp. 226 y ss.

En otro momento de su libro, Caro Baroja apunta la posibilidad de que el “marrano” portugués Manuel Cortizos, hombre potentado que goza de la confianza de Palacio, fuese protector en Madrid de Felipe Godínez, al igual que de Méndez Silva y Enríquez Gómez<sup>18</sup>.

Dos años más tarde, en su discurso *La sociedad criptojudía en la Corte de Felipe IV* (1963)<sup>19</sup>, el notable antropólogo vuelve a ocuparse del “criptojudío” Godínez, cuya vida, como la de Enríquez Gómez y otros escritores de la raza, considera más interesante que su obra.

De los escritos de Lope entresaca nuevos testimonios de su existencia y de su consideración en la Corte. Uno de ellos se encuentra en la *Egloga Antonia* (1630), donde parece haber un juicio positivo —aunque advierte de la posible ironía— sobre el dramaturgo, que se nos presenta sentando plaza de autor “a lo divino” tan sólo seis años después de su proceso. El otro testimonio se encuentra en el epistolario, en una carta fechada en 1628, donde se da cuenta de una curiosa propuesta de composición de sendas comedias en competencia entre Vélez, Calderón y Mira, por un lado, y Montalbán, Godínez y el propio Lope, por otro.

Para el autor del estudio, la conclusión que puede extraerse de este vaivén de puyas y alabanzas, apoyos y vacíos de la existencia madrileña de nuestro dramaturgo —que, según Caro Baroja, terminará por adherirse sinceramente al catolicismo— es que la sociedad cortesana de Felipe IV manifiesta un acentuado pragmatismo en estas materias, acomodando su conducta a lo que en cada momento convenga.

En 1969 se produce una aportación relevante en el acopio de datos para reconstruir la vida del personaje que nos ocupa. En tal fecha, Mercedes AGULLÓ Y COBO da cuenta de su recogida de noticias sobre escritores del Siglo de Oro en los libros de bautismos, enterramientos y desposorios de diversas parroquias madrileñas, incluyendo seis con referencia a Felipe Godínez, extraídas del libro de enterramientos de San Justo<sup>20</sup>.

Entre ellas se encuentra la partida de su defunción, ocurrida el 3 de diciembre de 1659, y que además, al dar el nombre del escribano ante el que hizo testamento, así como la fecha, facilita totalmente su localización. Del resto de las partidas, en las que Godínez figura como testamentario de otras tantas defunciones en años sucesivos (1634, 1647, 1653, 1654 y 1655), a pesar de su parquedad, se pueden extraer informaciones sobre distintas circunstancias: domicilio, familiares, amigos, situación económica, etc.

Por supuesto, el tomo décimo de la *Bibliografía de la literatura hispánica* de José SIMÓN DÍAZ (1970)<sup>21</sup> va a ser un importante instrumento para acceder

18 *Ibíd.*, II, p. 107.

19 *Op. cit.*, pp. 115 y ss.

20 “Datos para las biografías de escritores de los siglos XVI y XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV (1969), pp. 169-233; pp. 215 y ss.

21 Madrid, CSIC, 1972, pp. 660-666 y 755.

al conocimiento de la obra de Felipe Godínez; en él se incluye prácticamente la totalidad de las comedias y autos que de él se conservan, junto con el registro de un número apreciable de los manuscritos y ediciones de cada una de las piezas y sus localizaciones en distintas bibliotecas. Pero además permite acceder a algunos pormenores de su biografía, en virtud primordialmente de la catalogación de diversos poemas hasta ahora no registrados, que, como casi todos los del autor, se caracterizan por ser de circunstancias.

Entre ellos se encuentra la que ha sido considerada su primera muestra literaria, la *Glosa de octavas* para la fiesta en honor de la beatificación de San Ignacio, recogida por la *Relación* de Luque Fajardo (1610). Asimismo, se registran el romance con el que colabora en *Avisos para la muerte* (1634) y el soneto incluido en *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro* (1635) <sup>22</sup>.

Thomas C. TURNER es el responsable de la edición en 1975 de *La tradición contra su dueño* (1975). En el apartado de su estudio introductorio, que denomina "Felipe Godínez: his Life and Criticism of his Work" <sup>23</sup>, sigue exclusivamente las noticias de La Barrera y de A. de Castro <sup>24</sup>. Lo único que no hemos encontrado antes, y que tiene todos los visos de ser una suposición gratuita, es la afirmación siguiente: "After six years of punishment he was reinstated as a priest and became famous as an orator".

*Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez (1585-1659)* de Carmen MENÉNDEZ ONRUBIA <sup>25</sup> es un meritorio y extenso estudio sobre la trayectoria vital del autor a la luz de los testimonios biográficos que han aparecido hasta el momento y su propia obra, que si apenas aporta datos objetivos novedosos, sí que procede a una interpretación interesante y organizada de lo visto.

Buena conocedora del problema judío y de sus implicaciones con los movimientos iluminados, consigue su mayor aportación interpretativa —a nuestro juicio— en torno a los cargos del proceso inquisitorial, de los que se derivan los dos calificativos que acompañan al nombre del autor en el título de su trabajo: "Resumiendo, Godínez se muestra, sacerdote, predicador y teólogo, pertinaz en sus primitivas creencias, admitiendo la existencia de Dios del Espíritu Santo como vehículo, junto con la Biblia, para llegar al contacto directo con la divinidad, pero rechazando todo lo concerniente a la gran "pascua" judía de la resurrección de Cristo, a partir de la cual comienza a desarrollarse el catolicismo como la nueva historia del pueblo elegido. Lo esencial de la religión israelita ha quedado incorporado en el

22 Estas tres composiciones, junto con las ya reseñadas del *Certamen* de José de Miranda y La Cotera (1657) y una nueva —*Décimas al autor*— impresa en el *Tesoro de la Iglesia* de Fray Felipe de la Cruz (1631), serán editadas por el propio Simón Díaz en 1978 (*Textos dispersos...*, cit., pp. 133-147).

23 Ed. cit., pp. 13-18.

24 No utiliza los trabajos de Caro Baroja, Agulló y Cobo, Simón Díaz, que sin duda podrían haber enriquecido su bosquejo.

25 *Segismundo*, n.º 25-26 (1977), pp. 89-130.

engranaje interno del cristianismo, y Godínez encuentra un ambiente propicio en las inquietudes espirituales sevillanas, en la corriente alumbradista e iluminista (corrientes reformistas que, bien estudiadas, algún día podrían dejarnos estupefactos), que han ido cuajando progresivamente en esta ciudad, y tiene la protección necesaria como para no dejar nunca de practicar, al menos durante mucho tiempo, un mosaísmo enriquecido y camuflado en las aportaciones de San Pablo, San Juan y otros Santos Padres de la Iglesia que gozaron de especiales iluminaciones divinas, lo cual no debió de ser demasiado raro en nuestro Siglo de Oro”<sup>26</sup>.

Aunque sin pruebas fehacientes, con acierto, como se demostrará más tarde, apunta el origen portugués de la familia Godínez y cifra su momento de llegada a Moguer con la adhesión de Portugal a la Corona de Felipe II. Efectivamente, el arraigado mosaísmo practicante de Godínez durante su infancia en el seno familiar, tal como aparece en las relaciones del auto, señala hacia los judíos de esta nación “frente a la mayor asimilación, o simulación, que presentan otros conversos integrados desde antes en la vida nacional”<sup>27</sup>.

C. Menéndez Onrubia pasa asimismo revista a prácticamente todos los testimonios localizados posteriores a 1624 para recomponer los círculos de poetas y protectores entre los que se mueve en Madrid. Respecto a estos últimos, basándose en sus relaciones con Ulloa Pereira y en la dedicatoria que Godínez hace de uno de los poemas incluidos en el *Certamen angélico* de Miranda y La Cotera (1657), supone con fundamento que uno de ellos sería D. Ramiro Felipe Núñez de Guzmán, Marqués de Toral y yerno del Conde-Duque de Olivares. Otras relaciones aducidas implican a gente de teatro, poetas y “autores”. En este sentido, apunta una noticia desconcertante: entre los miembros de la compañía de Pedro de Ortegón, cuyos nombres constan en una lista de 1635 presentada en Sevilla para la provisión de la fiesta del Corpus, figura un “Felipe Godínez, barba, canta y bayla”. El documento había sido dado a conocer por Sánchez-Arjona en sus *Anales*<sup>28</sup>, quien, sin embargo, no procedió a la identificación del actor con el

26 *Ibíd.*, p. 98.

27 *Ibíd.*, p. 89. En otro momento ya disintimos del papel que juegan en esta historia algunas de sus obras (“El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez”, *Castilla*, n.º 2-3 (1981), pp. 209-245). En primer lugar, descabala un tanto el conocimiento de su evolución espiritual la identificación que hace de *La Reyna Ester* con *Amán y Mardoqueo*, y de *La harpa de David* con *Las lágrimas de David*, a la que además fecha en 1613 (p. 95). Respecto a la primera citada, nos dice que “con bastante seguridad refleja que su composición debe remontarse a los trece o catorce años de su autor”; para ello se basa en “la violenta pasión mosaica de muchos de sus versos”, así como en el “estado de lengua arcaizante propio de un sefardita, especialmente en ese acentuado seseo que no volverá a aparecer con tanta intensidad en otras obras manuscritas posteriores” (pp. 93-94). Ya argumentamos que ni están tan claros los reflejos judíos —a nuestro juicio—, ni el manuscrito de 1613 sirve para hablar de rasgos sefardíes, sino, en todo caso, de andalucismos propios de los copistas.

28 *Op. cit.*, p. 299.

dramaturgo. La noticia ahora da pie a Menéndez Onrubia para hablar de una nueva y disonante actividad en Felipe Godínez.

Aunque no lo diga explícitamente, se deja entrever que, para la autora del trabajo, el poeta seguiría militando en un terreno ideológico movedido; lo que no impide que “se muestre siempre bastante propenso a ejercer su actividad poética precisamente en torno a las dos órdenes religiosas del siglo XVII que con más tesón defendieron la ortodoxia religiosa, los jesuitas y los dominicos”<sup>29</sup>.

Maria Grazia PROFETI, al presentar su trabajo *Per una bibliografia di Felipe Godínez* (1982), hace un bosquejo de su vida, en el que de forma rápida, pero exhaustiva, alude a la práctica totalidad de los testimonios que han ido apareciendo en los distintos trabajos previos<sup>30</sup>.

El único dato novedoso en lo que a la vida se refiere se deriva precisamente de sus indagaciones bibliográficas: la constatación de la primera muestra literaria del autor en 1604, fecha de la edición en Toledo de la *Elocuencia española en arte* de Bartolomé Jiménez Patón, que incluye el soneto ya visto de Godínez, y que desde la Barrera se venía adscribiendo al año 1621, fecha de la segunda edición baezana. Nuestro autor aparece nombrado con el apellido De Nis en primer lugar; lo que para Profeti “deve essere proprio quello che egli si tolse per cancellare la propria ascendenza ebraica”<sup>31</sup>. Ocasión habrá de volver sobre esto más adelante.

Finalizamos nuestro recorrido por las diferentes propuestas biográficas con la que Piedad BOLAÑOS DONOSO incluye al frente de su libro *La obra dramática de Felipe Godínez* (1983)<sup>32</sup> y que, a nuestro parecer, constituye la mayor aportación de su trabajo sobre el dramaturgo y, sin duda, la más completa en datos de las aparecidas hasta el momento. A muchas de las noticias que han ido surgiendo en un punto o en otro de la trayectoria de estudios vista, la profesora sevillana añade otras nuevas, obtenidas en una meritoria y paciente labor en distintos archivos.

Muy rica es la aportación documental de P. Bolaños sobre un autor tan escasamente pertrechado de testimonios sobre su peripecia vital. Esta sería, en síntesis, la nómina de las novedades aportadas referentes a nuestro autor, con la especificación de los lugares donde se han localizado:

- En el Archivo de Protocolos de Sevilla: siete documentos —cartas de pago, de donación, etc.— pertenecientes a una amplia franja temporal que va de 1605 a 1621, y útiles para conocer las relaciones de Godínez con familiares y personajes de la época, actividades económicas, vivienda en la capital andaluza, etc.
- En la Biblioteca Central de Sevilla: actas de la obtención del título de

29 Art. cit., p. 109.

30 Op. cit. pp. V-X.

31 *Ibíd.*, p. VI.

32 Op. cit., pp. 29-76.

Bachiller en Artes y Filosofía de la Facultad de Teología en 1610 (entre los fondos del antiguo Colegio Mayor de Santa María de Jesús).

- En el Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla: tres actas relativas a la recepción de distintos grados de su carrera eclesiástica en años sucesivos (1610, 1611 y 1612).
- En el Archivo Histórico Nacional de Madrid: Documentos referentes a las condenas de Godínez, madre y hermana, a salir en auto público de fe (1624) y a la confiscación de bienes familiares (1627).
- En el Archivo de Protocolos de Madrid: el testamento del autor (1659).

Aparte de estos testimonios que hacen referencia directa a nuestro personaje, P. Bolaños también ha encontrado otros en el Archivo de Protocolos de Moguer, en los que están implicados diversos familiares suyos, reales o presuntos<sup>33</sup>.

Toda esta aportación abre un abanico de respuestas a interrogantes anteriores, al tiempo que suscita otros nuevos<sup>34</sup>. No es nuestro propósito analizar en este apartado las propuestas biográficas de la autora; ocasión habrá de ir dando cuenta de algunas de ellas cuando exponamos las nuestras, al basarse unas y otras en semejantes testimonios. Lo que hace, por otra parte, que nos sintamos deudores de éste y de los demás trabajos vistos.

## UNA FAMILIA DE JUDEOCONVERSOS PORTUGUESES

La procedencia racial de Felipe Godínez queda bien al descubierto tras la lectura de las distintas relaciones que provocó el auto de fe de 1624, dadas a conocer por Adolfo de Castro y Sánchez-Arjona: como "judío de

33 La autora de tan meritorio trabajo biográfico tiende a adscribir a la familia de Godínez a diversos personajes que sólo ofrecen la pista de la coincidencia de apellidos. Ver pp. 38-41.

34 Es una pena que P. Bolaños en su libro se limite a hacer referencias a los documentos por ella exhumados, transcribiendo, todo lo más, algunos párrafos de los mismos. Dada la escasez de datos sobre el autor, hubiera sido útil incluirlos íntegramente —bien en el texto, bien en apéndice— como testimonio de su espléndida labor de archivo y como instrumento para estudios sucesivos, que puedan establecer sobre ellos nuevas relaciones e interpretaciones. Estos documentos sí formaban parte de su Tesis Doctoral, presentada en la Universidad de Sevilla en el curso 1981-1982, que es la base del libro, y que pudimos consultar gracias a la amabilidad de su autora. En nuestra opinión, tales escritos, considerados en sí mismos y en su relación con otras noticias, dan un juego más amplio, y a veces diferente, del que propone la responsable de tan interesante trabajo. El libro de P. Bolaños proporciona, junto a evidencias palpables y enriquecedoras, conclusiones e hipótesis cuestionables: así, en lo referente a la fecha y lugar de nacimiento, a la composición familiar, al trueque de apellidos, a la carrera académica.

todos cuatro costados”<sup>35</sup> le califica la de Alonso Ginete, “descendiente de cristianos nuevos”<sup>36</sup>, el manuscrito de la Colombina. A través de ellas, sabemos asimismo de sus antecedentes familiares de reconciliados y de apóstatas: “Un su abuelo fue penitenciado con sambenito y un su tío pasó a Berbería en donde andada con hábito de judío, diciendo que se había cansado de ser cristiano”<sup>37</sup>.

El motivo de su comparecencia en la plaza de San Francisco aquel día de otoño de 1624 era por judaizante y por haber dicho o escrito una serie de proposiciones malsonantes con sabor a herejía: “Observante de la ley de Moysén —leemos en el testimonio de la Colombina—, haciendo sus ritos y cerimonias, creyendo que era buena, que en ella se había de salvar, en prueba de lo qual había predicado muchas proposiciones heréticas y otras blasfemias erróneas y temerarias; y en particular, siendo de poca edad había guardado los ayunos de la dicha ley de Moysén sin comer ni beber en todo el día hasta la noche o a la salida de la estrella; y entonces cenaba cosa de pescado, fruta y no carne; y queriéndose mostrar más observante de dicha ley que los demás de su casa, siendo de edad de nueve o diez años, con particular cuidado preguntaba, después de haber ayunado, si había de ayunar más; y no comía anguillas, cassón ni jibia ni otro pescado que no tuviese escamas, ni perdíz, ni conejo ni sisos ni cosa que no fuese desollada, por estar prohibido en la dicha ley de los judíos”<sup>38</sup>.

La lista de proposiciones que se le achaca a continuación en ambos escritos tiene, aunque no exclusivamente, una impronta judaica. Seguimos leyendo en el manuscrito de la Colombina: “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 cuales 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. Y habiendo dicho además que había entendido un lugar de la Sagrada Escritura, el que no había entendido S. Jerónimo cuando lo había comentado; y siempre que hablaba de Cristo Nro. Sr., hablaba con equivocación de palabras, de que causaba escándalo y mormoración; y refiriendo un sermón de un portugués dijo que había dicho: ¿qué pensáis que es la Sma. Trinidad sino como una noria que el artificio es el Padre, y el agua el Espíritu Santo y Jesucristo el asno? Y hablando de Nro. Sr. Jesucristo dijo que Cristo *non est opus factum*, la cual proposición es herética; y también dijo en otra ocasión que en la primera venida de Dios al mundo no se reformaban los cuerpos, sino las almas, la cual proposición es temeraria y tiene sabor de herejía, y es doctrina de alumbrados... Y asimesmo predicando había dicho, favoreciendo a la nación de los Judíos, que Dios había dado en persona de Jacob palabra

35 A. de Castro, art. cit., p. 278.

36 *Ibíd.*, p. 281.

37 *Ibíd.*, p. 278.

38 *Ibíd.*, pp. 281-282.

a los Judíos de no irse del pueblo Judaico hasta tanto que lo redimiese, dando a entender que no había llegado el cumplimiento desta palabra y que con ella se había privado Dios de la libre potestad que tenía para no poder irse hasta que los remediase, la cual proposición es herética, pues necesita a Dios que cumpla su palabra sin libertad, quitándole la voluntad. Y continuando sus errores, ha dudado afectuosamente con afecto reflexo de la asistencia y presencia de Cristo Nr. Señor en el Santísimo Sacramento, no haciendo caso de rezar las horas canónicas”<sup>39</sup>.

Posteriormente, los distintos estudios fueron añadiendo e iluminando las alusiones sarcásticas al particular deslizadas por algunos de sus contemporáneos como Lope de Vega o Quevedo.

En cuanto a su procedencia geográfica, ésta aparece inequívocamente apuntada en el manuscrito del Padre Muñana, por más que no lo haga notar su descubridor Sánchez-Arjona, ni ningún otro. Dice así: “El uno fue el Lzdo. Phelipe Godines, Presvitero natural de Moguer, vesino de Sevilla, de edad de 36 años, Confesor y Predicador, *deszendiente de Portugueses judíos*”<sup>40</sup>.

De cualquier manera, aun no existiendo este testimonio —único conocido en el que directamente se señala la procedencia geográfica del dramaturgo—, ésta se pone asimismo de manifiesto en otros documentos dados a conocer en el provechoso trabajo de P. Bolaños<sup>41</sup>.

De especial pertinencia es la noticia que proporciona el documento que da cuenta de las votaciones que hicieron los miembros del Tribunal de la Inquisición sevillana por las que condenan a que salga en el auto público de fe de 1624 a la madre de Felipe, “doña María Denis, biuda de Duarte Méndez, *portuguesa*”<sup>42</sup>.

Hay igualmente inequívocas resonancias portuguesas en los nombres y apellidos de los padres: *Duarte Méndez* Godínez y *María Denis* Manrique. Los primeros apellidos de ambos aparecen con cierta frecuencia entre las listas de penitenciados portugueses que a partir de 1580 caen en las redes inquisitoriales<sup>43</sup>.

Asimismo, el famoso y extravagante Padre Méndez —de cuyas ocurrencias da cuenta en unas curiosas cartas D. Juan de la Sal, obispo de Bona<sup>44</sup>—, penitenciado en efigie en el mismo auto que el dramaturgo, es tío suyo, según se apunta en el manuscrito del Padre Muñana; existiendo además

39 *Ibid.*, pp. 282-283.

40 Biblioteca Municipal de Sevilla, Índice de la Sección Especial del Archivo Municipal de Sevilla, que comprende los papeles y documentos adquiridos por el Excmo. Ayuntamiento en 1809 de la testamentaría del Sr. Conde del Aguila. Arreglados en 1859 y divididos en 66 vols. en folio y 25 en cuarto. Letra E, tomo 20 en folio. Cuaderno 2.

41 Nos extraña que a la vista de los mismos, en ocasiones, la autora tan sólo suponga el portuguesismo de la familia Godínez. Ver *op. cit.*, p. 46.

42 *Ibid.*, p. 45.

43 Ver “Apéndice” de J. Caro Baroja, *Los judíos...*, *cit.*, pp. 305 y ss.

44 Publicadas por A. de Castro, *Curiosidades bibliográficas*, BAE, XXXVI, pp. 539-546.

un documento que parece apoyar esta noticia, pues en él consta la devolución de una cantidad de dinero adeudado por dicho personaje al padre de Felipe, quien hace de intermediario en la operación<sup>45</sup>. Este Padre Méndez es denominado portugués en varias de las noticias que hablan de él.

Portugueses son bastantes de los individuos con los que se relacionan distintos miembros de la familia. Así, una hermana del autor, Ana Manrique aparece en un documento de 1597 casada con un tal Váez de Acosta<sup>46</sup>, cuyo origen portugués ponen en evidencia ambos apellidos, que tampoco son raros en las listas de judeoconversos. En 1620 y 1621 Felipe Godínez otorga poderes al licenciado Lorenzo de Sosa y a Jorge Díaz Serpa, vecinos de Moguer, para que realicen ciertas operaciones en su nombre<sup>47</sup>.

Todo lo visto creemos que prueba suficientemente el portuguesismo, también "de los cuatro costados", del dramaturgo.

Estamos, pues, ante una familia de judeoconversos portugueses, una más de las que emigrarían de Portugal tras la anexión de este reino a la Corona de Felipe II en 1580, y que, dadas sus especiales características, recrudecen en España el problema judío, prácticamente desaparecido tras las fuertes represiones de los primeros años de funcionamiento de la Inquisición<sup>48</sup>.

Los judíos españoles, después de varias generaciones, han acomodado su existencia al medio hostil, poniendo en práctica todo un despliegue de fórmulas de ocultamiento y asimilación social. Hoy día contamos con un conocimiento bastante completo del proceso, fundado en el apreciable número de estudios que tan controvertido problema ha suscitado, al tiempo que disponemos de ejemplos familiares muy explícitos al respecto, entre los que destaca, por la trascendencia de uno de sus miembros, el de Teresa de Ahumada<sup>49</sup>.

Por el contrario, los judíos de Portugal se mantienen mucho más fieles a sus viejas creencias y hábitos. En dicho reino se había procedido en 1497 a una conversión forzosa de todos los judíos sin dar opción a su salida, para así evitar los perjuicios económicos y sociales que ésta causaría. Naturalmente, la conversión fue para la gran mayoría algo puramente nominal, sin ni siquiera tomar las medidas precautorias en cuanto a la restricción de signos de su "antigua" religión que forzosamente tuvieron que adoptar sus hermanos españoles, dado que la Inquisición portuguesa, aparte de ser establecida tardíamente por Juan III en 1532 —el primer auto de fe no se

45 P. Bolaños, op. cit., p. 38.

46 Ibid., p. 46.

47 Ibid., p. 49.

48 Para estas cuestiones, ver J. Caro Baroja, *Los judíos...*, cit., I, pp. 476 y ss.; Henry Charles Lea, *A history of the Inquisition of Spain*, New York, 1906-1908, III; Henry Kamen, *La Inquisición española*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 228 y ss.; A. Domínguez Ortiz, *Los conversos...*, cit.; I. S. Révah, "Les Marranes", *Revue des Etudes Juives* (1959-1960), pp. 29-77; Cecil Roth, *A History of the Marranos*, 4.<sup>a</sup> ed., New York, American Academy for Jewish Research, 1966.

49 Ver T. Egidio, "Ambiente histórico", en *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1978, pp. 43-103, donde se da referencia y complemento de los distintos estudios sobre la cuestión.

celebraría hasta 1540—, no tuvo excesiva labor desde esta fecha hasta 1580, año de la anexión.

Es entonces cuando la acentuación del rigor inquisitorial colabora con otros motivos para que un número apreciable de estas familias pasen a España, donde los tiempos duros, por el momento, ya habían quedado atrás. A esto hay que añadir, además de los antecedentes españoles de bastantes judíos instalados en Portugal cuando la expulsión, la posibilidad de emigrar con sus bienes y las expectativas comerciales que se les abrían.

Los lugares de asentamiento principal serán Madrid y Andalucía, sobre todo, Sevilla y las poblaciones portuarias. En Andalucía, precisamente, habían persistido más que en otras partes los grupos de cripto-judíos españoles.

Estos emigrados provocan una situación rara de tensión entre los cometidos represores inquisitoriales y la necesidad de apoyarse en sus florecientes economías por parte de la Corona para hacer frente a la precaria situación española. En principio se les tolera —actitud que los beneficiarios debieron comprar—, pero paulatinamente la represión aumenta hasta dar con muchos miembros de estas familias, cuando no enteras, e incluso las mejor relacionadas en la Corte, en las cárceles inquisitoriales, tras la consiguiente confiscación de bienes.

El auto sevillano de 1624 es uno de esos autos de represión de judíos portugueses y de él fueron víctimas las personas y economías de nuestro dramaturgo, y de su madre y hermanas. La mera comparecencia en él, junto con los cargos que según las relaciones se le imputan, bastan para sospechar su procedencia<sup>50</sup>: en 1624 pocos judíos españoles lo son “de todos cuatro costados” ni han guardado en su infancia tan rígido acatamiento a la normativa mosaica, por lo que hemos comentado de su asimilación.

Esta familia de judeoconvertos que nos ocupa se comporta típicamente, tal como dejan ver los datos disponibles. Algunos aspectos de su fisonomía referentes a su configuración intrarracial y conservación de hábitos judaicos, ya han sido apuntados. Pero hay más.

La elección de un lugar andaluz en la costa, cercano además a Portugal, como es Moguer, refleja el interés, compartido con otros grupos que cruzaron la frontera a raíz de la anexión, de participar en el comercio americano. Los escasos documentos que hoy obran en nuestro poder referentes a esta familia dejan constancia de esta actividad: en uno de ellos fechado en 1605, Tomás Denis Manrique, hermano mayor de Felipe, que a la sazón se encuentra en Méjico, envía a su padre un dinero, producto de la venta de conservas. Más adelante, en 1621, muerto el padre, volverá a mandar dinero desde Méjico para entregar a su madre<sup>51</sup>.

Al igual que tantos otros judeoconvertos, Duarte Méndez Godínez, padre del dramaturgo, comprará el cargo de regidor perpetuo de la villa de

50 Así lo hace C. Menéndez Onrubia (“Hacia la biografía...”, cit., pp. 89 y ss.).

51 P. Bolaños, op. cit., pp. 47-48.

Moguer, aprovechando la necesidad de ingresos de una hacienda maltrecha. Como tal aparece ya en un documento de 1605<sup>52</sup>.

También es frecuente entre los miembros de este grupo social el interés por pasar a América, a pesar de las prohibiciones que al respecto les conciernen. El Nuevo Continente se ofrece como lugar indicado para sus actividades económicas, así como para hacerse un nombre con hechos de armas y adquisición de tierras. Ya hemos visto cómo Tomás Denis Manrique aparece residiendo en Méjico en documentos correspondientes a 1605 y 1621. Si por el primero sabemos de sus actividades comerciales con cajetas de conservas, por el segundo, que había conseguido el grado de capitán<sup>53</sup>.

Otra de las actividades por la que manifiestan especial predilección los hombres de la raza es la eclesiástica. Precisamente la evidencia de esta inclinación secular fue lo que aconsejó la implantación de los estatutos de pureza de sangre para la entrada en las distintas órdenes<sup>54</sup>. La facilidad con que es posible burlar el requisito, la prueban, entre tantos otros, los distintos miembros del clan familiar que abrazan esta carrera, empezando, claro está, por nuestro dramaturgo y continuando por el ya citado Padre Méndez. También aparece atestiguada en un documento de 1605 la existencia de un sobrino franciscano de Duarte Méndez, Fray Alvaro Gómez<sup>55</sup>.

Vemos, pues, cómo se van sorteando las barreras que obstaculizan la vida social de estos hombres. Para ello hace falta dinero con el que comprar cargos, pasajes a América, testigos que depongan sobre la limpieza, etc., y también unas ciertas dotes de ocultamiento, entre otras cosas para tapar apellidos sospechosos. Es éste un punto que merece especial interés por lo que atañe a Felipe Godínez. Quizá deberíamos haber advertido antes que si para tratar del dramaturgo se adecuán bien el nombre y apellido que utilizamos normalmente, para hablar de la persona y de sus peripecias vitales no se muestran suficientemente completos ni abarcadores. Distintos apellidos y con diferente orden acompañaron al personaje en unos momentos u otros de su vida; lo que a nuestro juicio es un rasgo más del comportamiento típico de un converso. Veamos este aspecto controvertido.

## LOS APELLIDOS DE UN JUDEOCONVERSO

Una de las operaciones que acompañan al ocultamiento de procedencia racial al que se ve empujado el neocristiano es el del cambio de apellidos que

52 *Ibíd.*, p. 42.

53 *Ibíd.*, p. 47.

54 Ver Albert Sicroff, *Les controverses des statuts de pureté de sang en Espagne du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, 1960.

55 P. Bolaños, *op. cit.*, p. 41.

puedan infundir sospechas sobre dicha ascendencia. Tal operación es conocida y tratada sarcásticamente por los contemporáneos<sup>56</sup> y suficientemente documentada por los estudiosos modernos. También cabe apreciar en nuestro autor el uso de este procedimiento cautelar, aunque sea jugando con los cuatro apellidos heredados de sus padres.

El desconocimiento de éstos por parte de C. Menéndez Orrubia y el dato volcado sobre el autor en la *Relación* de Alonso Ginete de que "su apellido era otro diferente, y por ganar opinión de buena generación se nombró Godínez Manrique, diciendo era de los de Salamanca", la llevan a dudar de la autenticidad de su apellido<sup>57</sup>. Por su parte, P. Bolaños, con los documentos descubiertos por ella misma en donde rezan los nombres completos de sus padres, niega este juego cautelar: todo sería normal, y el que aparezca Denis en el encabezamiento del soneto inserto en el libro de Jiménez Patón, lejos de inspirar sospechas como lo hacía para C. Menéndez Orrubia, debe ser considerado como una muestra del anarquismo vigente en la época en cuanto al orden de apellidos<sup>58</sup>.

Por nuestra parte, pensamos que si bien es cierto que las normas en cuanto a apellidos no eran rígidas, y que los tres que utiliza el autor pertenecen a sus padres, no por eso deja de apreciarse un juego hábil con los mismos en las distintas etapas de su vida. Esta sería la secuencia:

— La primera vez que aparece documentado Felipe es en una carta de poder que en 1597 Duarte Méndez otorga a Tomás Denis Manrique para que provea de dote a su hermana Ana Manrique, que se ha casado con el ya aludido Váez de Acosta. El encargado de llevar la cantidad a Sevilla desde Moguer es Felipe, que figura con los mismos apellidos que su hermano: Denis Manrique<sup>59</sup>.

— En 1604, aunque según Palau pudiera ser en 1603<sup>60</sup>, está fechada la primera edición de *La elocuencia española en arte* de Jiménez Patón, donde se incluye un soneto laudatorio de nuestro autor que aparece llamándose Felipe de Nis Godínez<sup>61</sup>. El desconocimiento de esta primera edición toledana de la obra citada<sup>62</sup>, considerando como tal a la de Baeza de 1621, descabala la secuencia. El que en esta fecha el dramaturgo firme de esa manera, es para P. Bolaños un mero capricho<sup>63</sup>.

— Al año siguiente, en 1605, aparece ya en un documento como Felipe

56 Ver M. Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966 y E. Glaser, "Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), pp. 39-62.

57 Art. cit., p. 89.

58 Op. cit., p. 52.

59 *Ibid.*, p. 46.

60 *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1948-1971, XXVIII, p. 202.

61 *Elocuencia Española en Arte*. Por el Maestro Bartholomé Ximénez Patón, En Toledo, por Thomás de Guzmán, Año 1604, fol. q/5 + 1v.

62 Es M. G. Profeti (*Bibliografía...*, cit., p. VI) quien primero apunta la fecha de 1604 en relación con Godínez.

63 P. Bolaños, op. cit., p. 52.

Godínez<sup>64</sup>. ¿Qué es lo que ha hecho que el poeta deseche el apellido Denis? Quizá se pudiera traer a colación aquí la noticia de la *Relación* de Alonso Gínete de que “un su abuelo fue penitenciado con sambenito”<sup>65</sup>. ¿Pudiera tratarse del abuelo materno, apellidado Denis, y del auto de fe de 1604? Sea como fuere, lo cierto es que a partir de estos años inicales del siglo los recelos inquisitoriales anti-portugueses se exacerban, y esto pudo aconsejar a Felipe prescindir de un apellido tan delator de portuguesismo y, por tanto, de judaísmo como Denis. Lo que quizá pasara por la fase previa de su deformación en De Nis, ya que, tratándose de un judeoconverso, tal vez no deba considerarse la fragmentación del apellido como una errata del impresor del libro de Jiménez Patón.

— Como Felipe Godínez aparece en documentos posteriores a 1605 hasta 1613 en que es nombrado de esta manera en los manuscritos de *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso*. Tras un corte de seis años en que no sabemos nada de él, aparece nuevamente el mismo nombre en un documento de 1619. Sin embargo, en los seis que corresponden al año siguiente y sucesivos, hasta 1624, incrementa su primer apellido siempre con el de Manrique. Este, además de ser el segundo de la madre es un apellido prestigioso. Su utilización a partir de 1620 en todas las ocasiones, cuando antes no lo había utilizado nunca, no nos vuelve a parecer un capricho desinteresado.

Así las cosas, por nuestra parte, no tenemos ningún inconveniente en aceptar la afirmación vertida en la *Relación* de que fingía “ser de los de Salamanca”<sup>66</sup>. Respecto a lo que la misma dice de que “su apellido era otro”, aunque tal vez se refiera a que no era de los de Salamanca<sup>67</sup>, también pudiera estar constatando ese cambio que de Denis Godínez le lleva a ser, y no caprichosamente —en nuestra opinión—, Godínez Manrique: dos apellidos que soslayan los problemas de la marca indeleble de portuguesismo del primero de los anteriores, cuya concurrencia, además, en las listas de procesos inquisitoriales es demasiado frecuente.

A partir del auto de fe de 1624, ya no se aprecian más cambios en los apellidos. Felipe Godínez es ya un hombre claramente marcado, para quien todo intento de ocultamiento debe de presentarse como inútil. Desde ahora, su obra dramática y poética —y parece que también su actividad cotidiana— se encargarán de mostrar machaconamente a los que bien sabían quién era la posibilidad del arrepentimiento y de la conversión (*De buen moro, buen cristiano, O el frayle ha de ser ladrón*), y de presentar la imagen de un Dios misericordioso por encima de la de justicero (*Amán y Mardoqueo, Celos son*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>65</sup> A. de Castro, “Noticias...”, *cit.*, p. 278.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>67</sup> Para las ramas portuguesa y española del apellido Godínez, ver García Carrafa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, t. 37, pp. 142-144.

bien y ventura, *Las lágrimas de David*). Consciente de su marginación social a causa de ese honor —supremo bien del individuo— que le falta, intentará hacer ver su falacia (*La Virgen de Guadalupe*) y fragilidad (*Basta intentarlo, Los trabajos de Job, La traición contra su dueño*), e insistirá en que dicho honor no rige para Dios (*Celos son bien y ventura, Las lágrimas de David*), que éste debe basarse en la virtud y en el esfuerzo de cada uno (*Aun de noche alumbra el sol, Cautelas son amistades*).

### LA FECHA Y EL LUGAR DE NACIMIENTO DE FELIPE GODINEZ

A pesar de las distintas propuestas que se han hecho respecto a estos dos puntos, los indicios que aporta la documentación con la que hoy contamos parecen señalar que nuestro poeta nació el año 1585 en Moguer.

Las diversas fechas que se han aducido son: 1579-1580 —o incluso antes—, 1584-1585 y 1587-1588.

Estas dos últimas vienen propiciadas por deducción de los dos únicos documentos que mencionan la edad del autor en un momento determinado de su vida: el del auto de fe de noviembre de 1624. Mientras en el manuscrito de la Colombina, dado a conocer por Adolfo de Castro, se lee “de edad de 39 años”<sup>68</sup>, en el del Padre Muñana, al que hace referencia Sánchez-Arjona<sup>69</sup>, consta “de edad de 36 años”<sup>70</sup>. Según el primer documento, Felipe Godínez debería haber nacido entre diciembre de 1584 y noviembre de 1585. De acuerdo con el segundo, entre los mismos meses de 1587 y 1588.

La hipótesis sobre una fecha de nacimiento en torno a los años de 1579-1580 ha sido propuesta por P. Bolaños, admitiendo incluso la posibilidad de que fuera anterior<sup>71</sup>. Esta fecha entra en contradicción clara con las deducibles de los documentos anteriormente citados; por contra, la única razón que, al parecer, incita a la autora a aducirla estriba en hacer que el dramaturgo nazca en Portugal en los años previos a la anexión, para después pasar la frontera con su familia en 1580 e instalarse en Moguer. Parece confiar demasiado en las averiguaciones que hizo Méndez Bejarano en los archivos parroquiales de la villa onubense buscando la partida bautismal del niño Fe-

68 A. de Castro, “Noticias...”, cit., p. 281.

69 Op. cit., p. 160.

70 Ms. cit.

71 P. Bolaños, op. cit., p. 55.

lipo<sup>72</sup>, cuando esta indagación se nos presenta un tanto viciada en su método y en su objetivo: ¿Tras qué apellido andaba el párroco de Moguer a quien, a través de un amigo, encarga las pesquisas? Porque, sí, como parece, era el de Godínez, nada raro hay en que no apareciera, al ser el segundo del padre, y no haber constancia de su utilización por nuestro personaje hasta una fecha posterior a 1604, como se acaba de ver.

Respecto a las otras dos fechas, y considerando la solvencia de cada uno de los testimonios que las apuntan, en principio nos merece más confianza el manuscrito de la Colombina, cuya información presenta un mayor rigor y detallismo. Pero es que además hay otro dato que puede ayudar a la dilucidación: Su primera manifestación literaria no sería la *Glosa de octavas* en honor a Ignacio de Loyola incluida en la *Relación* de Luque Fajardo en 1610<sup>73</sup>, sino el ya mencionado soneto laudatorio incluido en la desconocida edición toledana de la obra de Jiménez Patón, fechada en 1604 o incluso en 1603. De haber nacido Godínez en 1587-1588, contaría con 15 ó 16 años; lo que parece aconsejar concederle un mayor margen temporal para conseguir el honor que supone la inclusión de su soneto en la obra del prestigioso profesor de retórica.

Sobre que el lugar de nacimiento sea Moguer, también esta opción cuenta con indicios más sólidos que cualquiera de las otras dos: Sevilla, como defiende Méndez Bejarano contra A. de Castro<sup>74</sup>, y una localidad portuguesa sin determinar, como sugiere P. Bolaños en solidaridad con la fecha vista<sup>75</sup>.

Como "natural de Moguer" aparece Felipe Godínez en muy distintas oportunidades, frente a una sola vez —en el soneto *Al desengaño de las cosas desta vida*<sup>76</sup> que, con toda probabilidad, fue compuesto en una fecha tardía en torno a 1635<sup>77</sup>— en que un copista desconocido le califica de "sevillano". Y aunque el término "natural" admite la posibilidad de que no hubiera nacido ahí, la acepción principal del mismo sí que lo apoya. Por otra parte, los datos y las fechas de los distintos documentos familiares —car-

72 *Diccionario...*, cit., p. 252.

73 *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del Glorioso San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1610, ff. 68v-69r.

74 *Diccionario...*, cit., p. 252.

75 *Op. cit.*, p. 55.

76 Incluido en *Parnasus sive de versibus variaque poesi*, f. 231v. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.920.

77 Para su datación aproximada nos basamos en la presencia de este mismo soneto —con variaciones en los versos 3 y 4— dentro de la tercera jornada de *San Mateo en Etiopia*, puesto en boca del personaje Seleuco. El único testimonio documental para datar esta comedia hagiográfica de Godínez estriba en el manuscrito que de ella se conserva, donde figura el año de 1635. Esta fecha es solidaria con los datos que apuntan la métrica y la temática de la obra. De todas formas, nuestra impresión es que el soneto fue compuesto con anterioridad a la misma, en donde es un añadido sin ninguna función estructural, lo que no es normal en el teatro de la época. Aun así, es de suponer que el autor echaría mano de un poema compuesto recientemente. Este dato entra en contradicción con el parecer de Menéndez Onrubia de que el soneto pertenecería a los últimos años de la vida de Godínez ("Hacia la biografía...", cit., p. 108).

gos del padre, posesiones, vecindad del autor en los primeros años atestiguados, etc.— casan con esta propuesta, a la que únicamente falta el refrendo positivista de la partida bautismal, que nos tememos que nunca aparecerá <sup>78</sup>.

## LA ETAPA ANDALUZA DEL AUTOR

Felipe Godínez, hijo de judíos portugueses, se educaría según el estricto mosaísmo que hemos visto reflejado en las relaciones del auto de fe. El, como su hermano Tomás —apoyados ambos en el dinero familiar, producto de negocios en que ellos mismos participan—, se decide a buscar un puesto en la nueva sociedad. Si el hermano mayor opta por las “armas”, marchando a América para labrarse los méritos que le harán aparecer como capitán en 1621, Felipe busca su camino en las “letras”, emprendiendo estudios universitarios y eclesiásticos. Como afirma Caro Baroja, “la ilusión de estas familias constituidas por hombres de negocios grandes o pequeños era tener un hijo letrado, con profesión liberal y también, a veces, para protegerse, metían algún otro hijo o hija en religión” <sup>79</sup>. El adecuado es Felipe, que pronto da muestras de su capacidad para la pluma.

A la par que actúa como delegado en asuntos económicos de su padre, se nos presenta en 1604, probablemente con 18 años, como un hombre ya versado en materia clásica, sacando a colación a Demóstenes, Cicerón o Pitágoras para compararlos con Jiménez Patón en el ya aludido soneto incorporado al *Mercurius Trimegistus* <sup>80</sup>. Nos quedan por saber los motivos de la inclusión, pero es posible que a esas alturas contara ya con un cierto prestigio de joven y sesudo poeta.

Estas facultades tienen de nuevo oportunidad de ponerse de manifiesto en la *Glosa de octavas* incluida por Luque Fajardo en su *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio* en 1610 <sup>81</sup>. Vuelven a aparecer aquí sus conocimientos del mundo clásico, así como de historia de la Iglesia. La admiración hacia el fundador de la Compañía que demuestra en su composición, si bien de una forma un tanto convencional como la ocasión solemne requiere, pudiera deberse a su postura ante los

78 P. Bolaños (op. cit., p. 56) señala que los Archivos Eclesiásticos de la ciudad de Moguer fueron destruidos durante la Guerra Civil.

79 *La sociedad criptojudía...*, cit., pp. 23-24.

80 *Eloquencia...*, cit. El soneto ha sido reproducido por M. G. Profeti en *Testi dispersi...*, cit., p. 243.

81 Ed. cit.; J. Simón Díaz reproduce la composición en *Textos dispersos...*, cit., pp. 135-136.

conversos. Conocida es, a través de diversas anécdotas, la alta consideración en que San Ignacio tiene al pueblo judío, así como su oposición al establecimiento de los estatutos de pureza de sangre en su Compañía y la existencia en su entorno de colaboradores conversos<sup>82</sup>. Su participación en la fiesta de 1610 puede hacernos igualmente pensar en una relación de nuestro autor con los jesuitas, incluso que se formara en alguno de sus "Estudios", cuyo papel, como ha subrayado Caro Baroja, es importante para muchos criptojudíos, que en ellos "llegaron a una armonización de ideas, combinando sus creencias con las enseñanzas católicas de un modo harto peregrino y poco estudiado. También en lo que a la forma se refiere, el intelectual judaizante de oriundez portuguesa, que empleaba el español como idioma de más expansión en la época, gustó de las fórmulas barrocas que debieron popularizarse en los "Estudios"<sup>83</sup>. Estas fórmulas barrocas están claramente presentes en la *Glosa* y en otras obras del autor.

Un testimonio sólido sobre su formación lo constituye el dato encontrado por P. Bolaños en el Libro de Grados de Bachiller de la Biblioteca Central de la Universidad de Sevilla, en el que consta la expedición a su favor del título de Bachiller en Teología el 26 de junio de 1610, conseguido en el Colegio Mayor de Santa María de Jesús<sup>84</sup>.

A la par ha ido cursando su carrera eclesiástica, la obtención de cuyos grados ha quedado reflejada en distintos documentos: En 1610, Exorcista y Acólito, los dos últimos de los menores; en 1611, Subdiácono o Epístola; en 1612, Diácono o Evangelio<sup>85</sup>. Del resto de los grados no hay testimonios. Al parecer, según P. Bolaños, porque el libro donde se encuentran los constatados comienza en 1609, con lo que no recoge las primeras órdenes menores, y porque nada hay en él referente a 1613, año en el que, de haber ido todo correctamente, recibiría el último de las órdenes mayores: Presbítero o Misa<sup>86</sup>. Sin embargo, cabe que las cosas no sean tan sencillas, si tenemos en cuenta la ausencia de testimonios sevillanos de nuestro autor a partir de 1613 y hasta 1619, en que ya como presbítero, y con indicios de haber vivido fuera de Sevilla antes de esta fecha, figura en un documento.

También considera P. Bolaños que Godínez obtendría el título de Doctor en Teología en 1613-1614<sup>87</sup>, y, sin embargo, tal grado no acompaña a su nombre hasta la firma con que concluye ya en Madrid el autógrafo de *la traición contra su dueño* el 28 de abril de 1626<sup>88</sup>. En todas las demás ocasiones previas, desde los manuscritos de sus obras dramáticas y poéticas a los documentos fechados en 1619, 1620, 1621<sup>89</sup>, así como en las relacio-

82 Ver J. Caro Baroja, *Los judíos...*, cit., II, pp. 231-237.

83 *La sociedad criptojudía...*, cit., p. 92.

84 Op. cit., p. 59.

85 *Ibid.*, p. 61.

86 *Ibid.*, p. 61.

87 *Ibid.*, pp. 60 y 63.

88 Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 18.320, f. 16r.

89 Hemos podido consultar la transcripción de dichos documentos en la Tesis Doctoral de P. Bolaños.

nes del auto de 1624 y un documento inquisitorial sobre la confiscación de los bienes familiares de 1625-1626, aparece siempre como "licenciado". ¿Dónde pudo obtener Felipe Godínez el título de Doctor una vez hecha pública su condena por judaizante y hereje? En principio, dada la ausencia de estatutos de limpieza de sangre en la Universidad de Alcalá y otros indicios, como la amistad que al parecer le unió a Pérez de Montalbán, doctorado en ella en 1625, pensamos que pudiese haber sido aquí ese mismo año, de recién salido de la reclusión inquisitorial y al inicio de su período de destierro. Sin embargo, el nombre de nuestro dramaturgo no figura por ningún sitio de la documentación concerniente a matrículas y títulos de esos años en dicha Universidad. Queda, pues, abierta una nueva incógnita sobre un asunto en el que está implicada la autenticidad de una de sus obras, como veremos, aparte de otras cuestiones obvias<sup>90</sup>.

Tres manuscritos fechados en 1613 contienen las tres primeras comedias a su nombre de las que se tiene noticia. En dos de ellas, *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso*, aparece el autor como licenciado. Ambas presentan rasgos que las asocian y que nos permitirán en otro momento, basándonos en la lista de comediantes que figura en una de ellas, formular la hipótesis de su puesta en escena sevillana por la compañía de Diego de Santiago, que este mismo año está encargada de parte de la celebración del Corpus.

La tercera obra, *El soldado del Cielo*, tal como nos la encontramos en ese único manuscrito de 1613, desconectado de las otras dos, plantea una serie de problemas que nos inclinan a rechazar la autoría de Godínez, por lo menos en lo que se refiere al resultado final que hoy se aprecia. De ello nos ocuparemos detenidamente más adelante<sup>91</sup>. Basta apuntar ahora, por la relación que guarda con lo anteriormente expuesto, que el nombre de Godínez se presenta por dos veces en la copia, y las dos escrito con mano diferente a la del resto, figurando en una de ellas el título de Doctor, que, como decíamos, no será utilizado hasta 1626.

Muy posiblemente Cervantes pensara en estas obras, al menos en las dos primeras, cuando en 1614 se refiere a nuestro autor en los versos del *Viaje del Parnaso* que transcribimos más arriba.

De haber escrito Godínez *La milagrosa elección*, comedia conservada en un único manuscrito con el título de *La corona derribada* y *Vara de Moisés* y atribuida a Lope<sup>92</sup>, tendría que haberlo hecho en estos años andaluces, dada la estructura acumulativa de episodios y el altísimo porcentaje de quintillas (60,2%) en detrimento del romance (13,4%), así como la ausencia de décimas. La comedia, que versa sobre los primeros años de Moisés hasta su elección como liberador del pueblo judío sojuzgado por los egipcios, guar-

90 Vid. infra, pp. 133-134.

91 Vid. infra, pp. 133-144.

92 Vid. infra, pp. 122-124.

da un paralelismo significativo con los sufrimientos y liberación del mismo pueblo bajo los persas en el Libro de Ester.

Por estos años también escribiría el soneto dedicado a Fray Alonso de Escobedo que figura en los preliminares del largo poema épico manuscrito titulado *La Florida*, del que éste es autor. En dicho soneto, desconocido hasta la fecha y cuyo texto reproducimos más adelante<sup>93</sup>, aparece nuestro dramaturgo una vez más como “natural de Moguer” y como “licenciado”, pormenor éste que permite su datación aproximada. Ignoramos quién es este franciscano “de la Provincia del Andalucía” llamado Fray Alonso de Escobedo; que vivió en Florida y que en el momento de dedicarle Godínez el soneto, se encontraba en Valencia, son datos que sabemos a través de éste. La composición está en la línea de las otras laudatorias que de él se conservan y que suponen una de las parcelas más notables de su obra no dramática.

Entre 1613 y 1619 ignoramos cuáles son los pasos del autor. P. Bolaños supone que permanecería en Sevilla ejerciendo su apostolado, tras dar término a sus estudios. Sin embargo, tras su paciente consulta, su nombre no aparece en los libros que dan cuenta de las Capellanías de los pueblos de la provincia de Sevilla, ni de los conventos, hospitales y parroquias de la capital<sup>94</sup>. Pero es que tampoco aparece en ningún otro documento, cuando lo había hecho con cierta regularidad antes de 1613 y lo hará después de 1619. Nuestra opinión es que Felipe Godínez está ausente de la ciudad andaluza esos años, y la basamos en la susodicha carencia de testimonios y en un dato que aparece en el primer documento en el que figura su persona tras la supuesta ausencia: Este lleva fecha del 13 de abril de 1619 y figura nuestro autor como “residente en esta ciudad de Sevilla”, contrastando con la condición de “vecino” que se otorga a uno de los testigos. La misma que se le concederá también a él en los cinco documentos fechados en los dos años sucesivos.

Dónde estuvo y a qué se dedicó son preguntas que por el momento no pueden ser contestadas con seguridad; aunque sobre ambas encontramos una posible respuesta precisamente en el mencionado documento de 1619: aquí se hace constar la percepción por parte del licenciado y presbítero Godínez de “diez mil maravedís, los cuales me paga por el señor duque de Béjar don Alonso Diego López y de Cúñiga y Sotomayor, y son los dichos maravedís por otros tantos que el dicho señor duque me debe de lo corrido hasta fin de febrero pasado de este año de seiscientos y diez y nueve de los cien ducados en cada un año de que el dicho señor duque me tiene fecha merced”<sup>95</sup>. De la noticia tal vez podamos deducir que Felipe Godínez durante esos años desempeñaba el cargo de capellán del Duque de Béjar. Los cien ducados anuales bien pueden pagar sus prestaciones, si tenemos en cuenta

93 Vid. infra, pp. 175-176.

94 Op. cit., p. 63.

95 Ibíd., p. 66.

que esta misma cantidad es la que percibirá por la capellanía de San Miguel de los Otoes en Madrid, según consta en su testamento de 1659<sup>96</sup>.

Por los documentos de 1620 y 1621 sabemos que ya es de nuevo “vecino de Sevilla”, teniendo su residencia en la colación de San Juan de la Palma<sup>97</sup>, junto con su hermana Felipa y muy posiblemente su madre, que abandonaría Moguer tras morir Duarte Méndez en 1619-1620, fecha que colige P. Bolaños de las alusiones a su testamento que aparecen en alguno de los documentos<sup>98</sup>.

La situación familiar debe de ser desahogada en lo económico. Así se deduce de las referencias a dos esclavos negros que obran en poder de la hermana y de él mismo, de la concesión de poderes para realizar operaciones económicas en Moguer, de la percepción de dinero enviado desde Méjico por Tomás Denis Manrique<sup>99</sup>.

De otro tipo de actividades, más peligrosas, relacionadas con la predicación y que darán con él en la plaza de San Francisco el día de San Andrés de 1624, sabemos a través de las relaciones del auto ya vistas.

Una interpretación acertada —a nuestro juicio— de las creencias del autor que dejan ver los cargos, la da C. Menéndez Onrubia. Según ella, como vimos, Godínez habría llegado a una compatibilización de sus antiguas creencias judaicas con los movimientos iluministas que por esos años tienen una revitalización en la capital sevillana<sup>100</sup>. Un encrudecimiento de la represión inquisitorial contra estos grupos acabará con la carrera equívoca de este “predicador atrevido”, como le denomina Caro Baroja, quien considera suave la pena impuesta a la vista de los cargos<sup>101</sup>: “Fue condenado —leemos en el manuscrito de la Colombina— al auto público de fe con auto penitencial, confiscación de bienes, y que vuelto al castillo, le sea quitado el hábito y que esté recluso en un convento o espital, que le fuere señalado por tiempo de un año, después dél, que esté desterrado de todo el distrito desta Inquisición por tiempo de seis años, y que sea privado perpetuamente del ejercicio de sus órdenes y de tener oficio y beneficio, declarando haber incurrido en irregularidad”<sup>102</sup>.

Tal vez las muestras sinceras de arrepentimiento, la existencia de protectores —como supone C. Menéndez Onrubia<sup>103</sup>—, expliquen la “venialidad” de la condena, que no nos parece tanta, teniendo en cuenta que la confiscación de bienes decretada, que también afecta a la madre y a las herma-

96 Vid. infra, p. 58.

97 P. Bolaños, op. cit., pp. 63-64.

98 Ibíd., pp. 45-46.

99 Ibíd., pp. 65-66.

100 Ver M. Bataillon, *Erasmus y España*, trad. de A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 515-548, donde hay un sugestivo cuadro de la espiritualidad sevillana en el siglo XVI.

101 *Los judíos...*, cit., II, p. 226. Es de la misma opinión C. Menéndez Onrubia, “Hacia la biografía...”, cit., p. 99).

102 A. de Castro, “Noticias...”, cit., p. 283.

103 “Hacia la biografía...”, cit., pp. 98-99.

nas —se conservan documentos inquisitoriales en los que constan las provisiones llevadas a cabo para ejecutarla<sup>104</sup>—, da al traste con una economía familiar sólida reflejada en posesiones en Sevilla y en Moguer.

A través de un testimonio, hasta ahora no tenido en cuenta, sabemos que ya en 1623 el judaísmo de Felipe Godínez era notorio para sus contemporáneos. Se trata de la primera alusión a este particular, fechada además en el año anterior al auto de fe; lo que bien puede deberse a que ya para entonces el dramaturgo se encontraba inmerso de lleno en las dificultades inquisitoriales que desembocarían en su condena. Dicho testimonio prueba, en todo caso, su calidad de personaje conocido del público, o al menos de la corte literaria. La cita se debe —¿cómo no?— a Quevedo, autor siempre dispuesto a clavar su sátira contra todo aquello que huelga a judío, y se encuentra en el romance burlesco titulado *Las cañas que jugó su magestad cuando vino el príncipe de Gales*. La fecha de composición que hemos dado es la propuesta por su editor J. M. Blecua. El fragmento que reproducimos a continuación se refiere al Rey:

El aire con que corría  
ni le alcanza primavera  
ni le ha merecido el mar  
ni hay brújula que le sepa.

Olivares a su lado,  
ni le iguala, ni le deja;  
pues desiguala en respeto  
a quien sigue en obediencia.

En lo desigual estuvo  
el primor de sus parejas,  
pues compañero le sigue  
cuando señor le confiesa.

Si se llamara *Godínez*  
si medio hidalgo naciera,  
fuera premio a su valor  
lo que goza por herencia.

(vs. 137-152)<sup>105</sup>.

He aquí, pues, a nuestro autor convertido en prototipo de hombre sin linaje. Este uso sarcástico de su nombre y de sus circunstancias no es más que una avanzadilla de lo que a partir de su llegada a Madrid, para cumplir con el destierro decretado, debe de esperarle.

104 P. Bolaños, op. cit., pp. 64-65.

105 Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1970, II, p. 216.

## LA VIDA MADRILEÑA DE FELIPE GODÍNEZ

Tras el año de reclusión, que presumiblemente cumplió, Felipe Godínez llega a la Corte, acompañado de su madre y de sus hermanas Felipa y Angela, al menos éstas dos aparecen atestiguadas viviendo a su lado en documentos posteriores<sup>106</sup>. La elección de Madrid como lugar de residencia tiene que venir dada por el ofrecimiento de mayores posibilidades para la supervivencia de un hombre al que las confiscaciones inquisitoriales han dejado sin bienes de fortuna, y la privación de las órdenes a perpetuidad, sin una fuente de ingresos importante.

Es muy probable que buscara la protección de conocidos y amigos. Ya apuntábamos que Madrid es, junto con Sevilla, uno de los puntos preferentes de asentamiento de judíos portugueses dedicados a cuestiones económicas en relación con la Corona. En la Corte —a la que caracteriza ese “pragmatismo social” del que habla Caro Baroja<sup>107</sup>— gozan de una cierta bonanza, aunque no exenta de sobresaltos, para el desarrollo de sus actividades, favorecidos por los intereses pro-judíos del Conde-Duque de Olivares<sup>108</sup>. Sobre quiénes fueron estos protectores hay varias propuestas, que veremos más adelante en relación con algunos nombres que aparecen acompañando al del autor en diversos testimonios.

Y Madrid le ofrece, por otra parte, la oportunidad de dedicarse a las actividades teatrales. Precisamente en relación con éstas, irán surgiendo los primeros testimonios de su vida madrileña, que si se nos presenta difícil en lo humano, a juzgar por las ironías que sobre su lado amargo vuelcan algunos autores en escritos de diverso tipo, vemos, por contra, cómo en lo artístico su nombre consigue hacerse un lugar entre los más afamados poetas cómicos del momento.

El 28 de abril de 1626 firma el manuscrito autógrafo de *La traición contra su dueño*, que lleva asimismo licencia de Lope del mes de junio<sup>109</sup>. Entre los actores del reparto que hay al comienzo de la tercera jornada figura la famosa María de Córdoba, Amarilis. Como ya apuntamos, es la primera vez que aparece el título de “Doctor” acompañando al nombre del dramaturgo.

A mediados de agosto de 1628, tenemos noticias nuevamente de su actividad dramática. Estas vienen servidas por la ironía chismosa de Lope, que en carta a D. Antonio de Mendoza informa de lo que en Madrid acaece “La comedia que llaman *La Godina* por ser su autor el doctor Godínez, con que tenían amenazados los poetas, se representó ayer. Dízenme que es más judía

106 M. Agulló y Cobo, art. cit., pp. 215-216.

107 *La sociedad criptojudía...*, cit., p. 117.

108 Sobre el filojudaísmo de Olivares, ver A. Domínguez Ortíz, *Los conversos de origen judío después de la expulsión*, Madrid, 1957, pp. 110 y ss.

109 Ms. cit.

que de los godos, parto indigno de un hombre de entendimiento: tales son los de los autores”<sup>110</sup>.

También en 1628 y otra vez Lope en carta dirigida al mismo personaje nos hace ver a nuestro autor con un lugar en la república cómica: “Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mesqua hiciesen vna comedia, y otra, en competencia suya, el dotor Montalbán, el dotor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un xarro de plata en premio. Respondí que era este año capellán mayor de la Congregación, y que para el que viene ajetaua el desafío. Grande invención, solene disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo”<sup>111</sup>. No muy favorable es, pues, la opinión de Lope ante esa nueva especie que ha surgido entre los “poetas jóvenes” de la Corte: la comedia en colaboración<sup>112</sup>.

Una nueva muestra del nombre en lo dramático que se ha labrado Godínez la tenemos al año siguiente, cuando vemos que figura entre los abas-tecedores de comedias más destacados del momento, al menos desde la perspectiva de Lope, que es a quien se debe, una vez más, el testimonio:

Solicité los poetas;  
Híceme amigo de Lope,  
Porque somos de una tierra,  
Lope, que sin ser Mendoza,  
Es más Hurtado que Vega.  
Compré comedias famosas  
De Montalbán y de Mescua;  
Diome divinas Godínez,  
Luis Vélez Escanderbescas.  
Las de Don Juan de Alarcón  
Todas me salieron tuertas;  
Que aunque es letrado en derechos,  
Nunca las hizo derechas.

Los versos pertenecen a la loa de la *Egloga Antonia*, escrita por el Fénix en 1629 para celebrar privadamente la fiesta de cumpleaños de su hija Antonia Clara<sup>113</sup>. Están puestos en boca de un sacristán, metido a autor de la legua, que da cuenta de la adquisición de su repertorio.

En 1630, un detalle nos deja ver que Godínez, a pesar de las manifestaciones consideradas de Lope en privado, no ha conseguido alinearse lim-

110 Lope de Vega Carpio, *Epistolario*, publicado por A. G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1943, IV, p. 132.

111 *Ibid.*, IV, p. 101.

112 Ver J. M. Rozas López, *Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”*, Badajoz-Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, p. 17.

113 Manuel Machado, “La *Egloga Antonia*. Una obra inédita de Lope de Vega”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, I (1924), p. 472. Ver A. G. de Amezúa, “Un enigma descifrado. El raptor de la hija de Lope de Vega”, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, II, pp. 287-357.

piamente en público entre los autores de la Corte literaria, a causa, con toda probabilidad —como hizo notar A. de Castro<sup>114</sup>—, de su comparecencia relativamente próxima en el auto de fe: su nombre no aparece mencionado entre la larga lista de poetas del *Laurel de Apolo*. Obra con la que Lope, en pleno ciclo “de senectute” pretende aparecer como maestro indiscutible —libre de las envidias que le achacan, y que sin duda siente— repartiendo elogios a unos y a otros<sup>115</sup>.

El 7 de julio de 1631, Felipe Godínez se encuentra en Madrid, donde tiene oportunidad de presenciar cómo aquella noche un desolador incendio acaba con vidas humanas y con más de cuarenta casas de la Plaza Mayor. Tal catástrofe le inspira, como a otros poetas, un soneto plenamente barroco, desconocido hasta ahora, y cuyo texto reproducimos y comentamos en otro lugar<sup>116</sup>.

También en 1631 aparecen publicadas en Madrid dos *Décimas al autor*, formando parte de los “Preliminares” del libro de Fray Felipe de la Cruz, *Tesoro de la Iglesia*<sup>117</sup>. En sus veinte versos alaba la ciencia religiosa de este fraile con las hipérboles a las que este género de poemas nos tiene acostumbrados.

Pérez de Montalbán, cuyo nombre acompañaba al de nuestro autor en dos de las citas de Lope y que también tiene antecedentes judíos, publica su *Para todos* en 1632. Por dos veces se va a referir de forma encomiástica al que presumiblemente es su amigo.

En la primera de ellas lo destaca entre los dramaturgos del momento, y especialmente en lo que se refiere al teatro religioso: “El Doctor Felipe de 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”<sup>118</sup>.

En la segunda, su nombre y alabanza consiguiente vienen a cuento de un tema en concreto: “De los Amores, los más celebrados, aunque algunos infelizes, son los de Adonis y Venus, Píramo y Tisbe, Daphne y Apolo, Dido y Eneas, Vlisses y Penélope, Teágenes y Clariquea...; pero sobre todo el de Jacob y Raquel, por ser más firme, más puro, más santo y más misterioso, como encareció galanamente el Doctor Felipe Godínez excelentísimo Teólogo, Predicador y Poeta, y tan eminente, como general en todo”<sup>119</sup>.

La especial consideración de Pérez de Montalbán hacia Godínez se manifiesta colocando en lugar preeminente su pintura de Jacob “amante ideal”, tan frecuente en el Siglo de Oro, por encima de los de otros ingenios como

114 Art. cit., pp. 277-278.

115 Ver J. M. Rozas, *Lope de Vega y Felipe IV...*, cit., pp. 14-15.

116 Vid. infra, pp. 176-177.

117 La composición ha sido reproducida por J. Simón Díaz en *Textos dispersos...*, cit., p. 137.

118 *Para todos exemplos morales, hymanos y divinos...*, Madrid, A. Pérez, 1632, f. 358r.

119 *Ibid.*, f. 236r.

Monroy o el mismo Lope <sup>120</sup>. La obra aludida hoy no figura entre las conservadas <sup>121</sup>.

Tanto estas citas, como la vista en la *Egloga Antonia*, subrayan el género en el que nuestro autor se singulariza ante sus contemporáneos: la comedia religiosa.

En relación a esto, nos encontramos con otras alusiones centradas también en los años iniciales de la década de los treinta. Así, Antonio Enríquez Gómez —el otro dramaturgo que sabrá de problemas inquisitoriales por cuestión de su raza <sup>122</sup>— al prologar su poema heroico *El Sansón nazareno*, publicado en Ruan en 1656, va a recordar a nuestro autor, a quien conoció en sus años de residencia en Madrid entre 1629 y 1636: “En mi tiempo, dejando aparte el Adán de la comedia que fue Lope, hubo lucidísimos poetas... el Doctor Godínez (se llevó) por las sentencias los doctos” <sup>123</sup>.

Igualmente por esos años, le conocería en Madrid el poeta Luis Ulloa Pereira, sobre el que también pesan los antecedentes judíos. Años más tarde le dedicará una epístola en la que recuerda tiempos pasados:

Ya nos vimos los dos introducidos,  
Quando hubo vnos Mecenas q[ue] no davan  
Soto a vn sentido todos los sentidos.  
Las noticias curiosas estimauan  
Y de nuestros desvelos informados,  
Los prolixos estudios escusavan <sup>124</sup>.

Parece apuntarse aquí la existencia de esos protectores de los que hablábamos. Las pesquisas para la identificación de uno de los aludidos, llevadas a cabo por C. Menéndez Onrubia, resultan bastante convincentes. Bien pudiera haber sido protector de Godínez quien está atestiguando que lo fue del poeta de Toro hasta 1637: Don Ramiro Felipe Núñez de Guzman, yerno del Conde-Duque de Olivares. Apoya la conexión el hecho de que

120 Ver E. Glaser, “El patriarca Jacob, amante ejemplar del teatro del Siglo de Oro español”, *Bulletin Hispanique*, LVIII (1956), pp. 5-22.

121 Vid. infra, pp. 111-112.

122 Ver I. S. Révah, “Un pamphlet contre l’Inquisition d’Antonio Enríquez Gómez: la seconde partie de la “Política Angélica” (Rouen, 1647)”, *Revue des Etudes Juives*, CXXI-CXXII (1962), pp. 81-168. A. Enríquez Gómez, *El Siglo Pitagórico y Vida de Don Gregorio Guadaña*. Edition critique avec introduction et notes par Charles Amiel, París, Ed. Hispanoamericanas, 1977.

123 Fol. 3r.

124 *Obras de Don —, prosas, y versos, añadidos en esta vltima impression recogidas, y dadas a la estampa por D. Ivan Antonio de Vlloa Pereira*, Madrid, Francisco Sanz, 1674, p. 106.

entre los poemas de nuestro autor editados en el *Certamen angélico* de J. de Miranda y La Cotera<sup>125</sup> haya uno dedicado a este personaje<sup>126</sup>.

Pero no todos los juicios sobre su persona son positivos. Una mancha como la de Godínez no es fácil de borrar en la España casticista que le tocó vivir. Los juicios amables de Pérez de Montalbán serán contrahechos despiadadamente por Quevedo en 1632, cuando en *La Perinola* da réplica ácida al *Para todos*. Refiriéndose al primer párrafo en que Montalbán alude a nuestro personaje, leemos: "Cita a Godínez y no a San Benito; y no le cita delante de Dios, sino con la misma ponderación que pudiera al gran Filón judío o a León Hebreo; mas ésto le perdono porque lo merece el ingenio del Doctor, que también es doctor y creo son deudos. Con todo esto le hace un agravio, que da el principado en los autos a Valdiviello; y como que todo lo ha escrito bien el Godínez, ha salido en algunos autos mucho, y es más señalado por los autos que todos"<sup>127</sup>. Con respecto a la segunda, nuevamente saca a colación el judaísmo de ambos dramaturgos: "Prefiriendo a todos el amor de Jacob y Raquel, cita a Felipe de Godínez, y le llama excelentísimo predicador y teólogo; y siendo cosa del Testamento Viejo no cita a otro autor"<sup>128</sup>.

Nuestro poeta participa activamente en la vida literaria, viendo publicadas composiciones suyas en distintos volúmenes. En 1634 se imprime por primera vez *Avisos para la muerte* de Luis Remírez de Arellano, libro de piedad de dilatadísima trayectoria editorial, donde se incluye un largo romance de Godínez en que manifiesta el arrepentimiento de sus pecados y la confianza en la bondad de Dios por encima de la justicia, idea esta fundamental también en su teatro<sup>129</sup>. En 1635, un soneto suyo dedicado al Rey Felipe IV se adjunta al resto de las composiciones que forman el volumen de *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*<sup>130</sup>. La *Fama Póstuma* en honor de Lope, recopilada por Pérez de Montalbán en 1636, recoge su *Oración fúnebre* en prosa, donde ensalza la figura del poeta muerto con continuas evocaciones cultas<sup>131</sup>.

125 *Certamen angélico en la grande celebridad de la dedicación del nuevo, y magnífico templo... de... Santo Tomás de Aquino...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1657, fols. 138r-139r. El poema en tercetos es reproducido por J. Simón Díaz en *Textos dispersos...*, cit., pp. 146-147.

126 "Hacia la biografía...", cit., pp. 106-107.

127 Francisco de Quevedo, *La Perinola*, ed. A. Fernández Guerra, BAE, XLVIII, p. 467.

128 *Ibid.*, p. 468.

129 *Avisos para la muerte, escritos por algunos ingenios de España... Recogidos y publicados por Luis Remírez de Arellano*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1634, fols. 25v-30v. Para las sucesivas ediciones, ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 84-87. El romance ha sido reproducido por J. Simón Díaz en *Textos dispersos...*, cit., pp. 137-142.

130 *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro. Escritos por algunos ingenios de España. Recogidos por Diego de Covarruvias i Leyva*, Madrid, Impr. del Reyno, 1635, n.º 29 (fol. D<sub>o</sub>+2v). El soneto ha sido reproducido por J. Simón Díaz en *Textos dispersos...*, cit., p. 142.

131 *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Car-*

Hay un testimonio de esta participación en los círculos artísticos, que hasta el momento no se ha tenido en cuenta en ninguna de las biografías del autor: Se trata de su intervención en la Academia burlesca que celebra la flor de los poetas de la Corte en el Buen Retiro, el día 20 de febrero de 1637, como un episodio más de las fiestas extraordinarias organizadas en Madrid del 15 al 25 de dicho mes, con ocasión del voto de los electores del Imperio reunidos en Ratisbona, que confería la dignidad de Rey de los Romanos al Rey de Hungría, el futuro emperador Fernando III. En dicha Academia figura de presidente Luis Vélez de Guevara, Alfonso de Batres de secretario y Francisco de Rojas de fiscal, que se encargan de los vejámenes de las composiciones presentadas, así como un tribunal con la misión de distribuir los premios, compuesto por siete personas, entre las que estaría Felipe Godínez. Participan con sus obras los poetas Francisco de Aparicio, Antonio de Solís, Alfonso de Batres, Melchor de Vera, Jerónimo Cáncer, Antonio Coello, Luis de Benavente, Pedro Rosete Niño, Juan Navarro, Francisco de Rojas, Jerónimo Esquivel. De la celebración dan cuenta dos manuscritos<sup>132</sup>; dice así el párrafo que nos interesa de uno de ellos refiriéndose al vejamen de Alfonso de Batres: "Esta fiesta se ha de guardar, yba a decir Manuel Cortijos, cuando corrió desatinadamente açia el estafermo Don Francisco de Roxas, con una lança de comedias, de disparates de Cabreiros, que son más que los de Roxas. Atormentóle, dixeron unos, atontóle, otros, júzguelo el señor Dotor Godínez.—Aquí fue ello, dijo el Dotor, digo que dio en el púlpito, adereçáme ese estafermo. Replicó Rojas: a fee que si yo supiera que se llamava púlpito el asiento de el faquín, que no havía de haver corrido estafermo sino yo hubiera hecho un sermón para que el buen Godínez dixera que havía corrido buena lança"<sup>133</sup>.

Tres aspectos merece la pena reseñar del testimonio: las relaciones de Felipe Godínez con los círculos literarios madrileños, que apuntábamos; la constatación de su fama como predicador, que ya notaba Pérez de Montalbán y que se ve reflejada en su participación en la *Fama Póstuma*; y la presencia en la Academia burlesca de Manuel Cortijos, judío portugués adinerado que goza de la confianza de Palacio. En este dato, que lo relaciona con Felipe Godínez, parece basarse Caro Baroja para suponer que este hombre sería uno de sus protectores en Madrid, así como de los también judeo-conversos Méndez Silva y Enríquez Gómez<sup>134</sup>.

pio..., Madrid, Imprenta del Reyno, 1636, fol. 58v. Ver M. G. Profeti, *Per una biografia di Juan Pérez de Montalbán*, Pisa, 1976, pp. 99-101. La oración ha sido reproducida por M. G. Profeti en *Testi dispersi...*, cit., pp. 244-254.

132 Uno formaba parte de la Biblioteca de Osuna, el cual es descrito por B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863, I, col. 909. El otro está custodiado en la Bibliothèque de l'Arsenal de París, y lo ha reproducido A. Morel-Fatio en *L'Espagne au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles. Documents historiques et littéraires*, Heilbraum, Henninger frères, 1878, pp. 603-667, de donde lo tomamos nosotros.

133 A. Morel-Fatio, op. cit., p. 662.

134 *Los judíos...*, cit., II, p. 107. Sobre M. Cortijos ver en el mismo trabajo pp. 103-115.

En cuanto a su actividad como dramaturgo, ésta se encuentra reflejada en las diversas noticias que dan cuenta fundamentalmente de las representaciones de sus comedias en Palacio durante la década de los treinta, a cargo de las compañías más relevantes del momento:

— Antonio de Prado pone en escena en Palacio *Aun de noche alumbra el sol*, el 15 de noviembre de 1634<sup>135</sup>.

— También en Palacio, Juan Martínez representa *Cautelas son amistades* el 13 de septiembre de 1635<sup>136</sup>.

— La misma compañía exhibe el 14 de noviembre de ese año *Las lágrimas de David*<sup>137</sup>.

— El 23 de octubre del mismo año, el autor Sebastián González contrata cincuenta representaciones con el Hospital General de Valencia, figurando *Las lágrimas de David* entre las ofrecidas<sup>138</sup>.

— Con fecha de 30 de junio de 1636 se le paga a Sebastián González 150 reales por haber representado en Palacio una serie de obras, entre las que está *Las lágrimas de David*<sup>139</sup>.

— El 11 de mayo de ese mismo año, Antonio de Prado vuelve a exhibir en Palacio *Aun de noche alumbra el sol*<sup>140</sup>.

— Alonso de Olmedo recibe el 3 de marzo de 1637 un dinero por haber representado en Palacio, entre otras comedias, *Basta intentarlo*<sup>141</sup>.

— El 17 de diciembre de 1637, Bartolomé Romero pone en escena en el mismo marco *Amán y Mardoqueo*<sup>142</sup>.

— Por un documento firmado en Madrid el 25 de marzo de 1637, sabemos que el autor Alonso de Olmedo Tofiño tenía en su repertorio la comedia *Los trabajos de Job*. En dicho escrito denuncia su sustracción de forma destacada sobre otras siete, entre las que también figura *Basta intentarlo*<sup>143</sup>.

— En 1639, la compañía de Francisco Hurtado es contratada para exhibir en Lima *La comedia de Job*, que bien pudiera ser la de nuestro dramaturgo<sup>144</sup>.

— Según reza en un documento, Andrés de la Vega se compromete a enviar a miembros de su compañía para representar *El primer condenado*,

135 N. D. Shergold y J. E. Varey, "Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays", *Bulletin of Spanish Studies*, XL (1963), pp. 212-244; p. 217.

136 *Ibid.*, 220.

137 *Ibid.*, 228.

138 V. Esquerdo, "Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General", *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1975), pp. 429-531; p. 463.

139 Shergold y Varey, art. cit., p. 228.

140 *Ibid.*, p. 222.

141 *Ibid.*, p. 217.

142 *Ibid.*, p. 216.

143 C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, n.º 265.

144 G. Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1945, p. 220.

obra desconocida que los catálogos atribuyen a Godínez, en la villa de Hita los días 16 y 17 de septiembre de 1639<sup>145</sup>.

La mayor parte de las representaciones constatadas de las obras de Felipe Godínez pertenecen a estos años. Todo parece indicar igualmente que estamos ante su etapa más fecunda y más feliz artísticamente. Ha conseguido eliminar la dispersión de personajes y escenas de la etapa sevillana y de las primeras piezas madrileñas, tal como podemos ver en *La traición contra su dueño*, para conseguir un desarrollo más comedido de la acción, tanto en las piezas de intriga cortesana, como en las de asunto bíblico. Su lenguaje se ha vuelto más culterano, según los usos de la Corte que imponen los nuevos poetas. En cuanto al contenido, veámos y seguiremos viendo, cómo sus ideas obsesivas giran en torno a la concepción del honor y al valor de la misericordia, con las que sin duda da desahogo a su íntimo sentir de marginado.

En otro orden de cosas, hay señales claras de que Godínez no tardó demasiado en suavizar las penas a que fue condenado, consiguiendo con sus muestras de arrepentimiento y/o con la ayuda de personas valedoras y, tal vez, dinero, su rehabilitación y el derecho a ejercer de nuevo su profesión sacerdotal. A falta del documento concreto del levantamiento del castigo, hemos pretendido deducir cuándo se produce éste, a partir de las distintas noticias donde figura el autor<sup>146</sup>. Que éste ocurrió antes del 19 de febrero de 1634 se colige del hecho de que aparezca ya como “presbítero” al firmar como testamentario de Alonso de Barrientos y Salcedo<sup>147</sup>. Por ese mismo testimonio sabemos que vivía “en la calle de Lavapiés a la vista de la del Calvario en casas de Don Martín Zapata”. Pero ya antes podemos entrever que había sido repuesto en sus funciones sacerdotales: las últimas palabras que le dedica Pérez de Montalbán en el *Para todos* de 1632 —“excelentísimo Teólogo, Predicador y Poeta”— no parece que puedan referirse a los años anteriores a su proceso y menos sin que esto sea agriamente comentado por Quevedo entre las descarnadas réplicas de *La Perinola*. Su colaboración en *Avisos para la muerte* (1634) sería un nuevo indicio de este levantamiento del castigo, al que se pueden ir añadiendo otros en los años sucesivos<sup>148</sup>.

145 C. Pérez Pastor, op. cit., n.º 356.

146 Tanto A. de Castro (“Noticias...”, cit., p. 280), como J. Caro Baroja (*Los judíos...*, cit., II, p. 226), consideran una evidencia del levantamiento de esta pena el hecho de que pueda participar con su *oración fúnebre* en las exequias de Lope de Vega; mientras que M. Méndez Bejarano (*Histoire...*, cit., p. 202) y T. C. Turner (ed. cit. p. 17) afirman, sin alegar las razones, que esto ocurriría a los dos y seis años, respectivamente, de su proceso.

147 M. Agulló y Cobo, art. cit., p. 215.

148 En estos momentos en que Godínez se nos presenta labrándose un lugar en los círculos literarios y un nombre como predicador, no encaja en los esquemas el que este mismo hombre pudiera enrolarse, como actor que “canta y baila”, en la Compañía de Pedro de Ortegón que ofrece sus servicios precisamente al Ayuntamiento de Sevilla para celebrar el Corpus de 1635 (ver J. Sánchez-Arjona, op. cit., p. 299). A

A partir de la década de los cuarenta, todo parece indicar que nuestro personaje cedió en su actividad literaria para polarizarse en sus ocupaciones como predicador y sacerdote comprometido con su misión. Así parecen indicarlo los versos finales de la epístola que Luis de Ulloa Pereira le dedica muy posiblemente hacia el término de sus días:

Por más que vuestro aplauso solicite  
La general memoria que os aclama,  
Con ingeniosos versos, que repite.  
Con desprecio, y olvido desta fama,  
Lo superior de vuestra suficiencia,  
A empleos más católicos os llama.  
De Christiano Orador a la emiencia  
Llegastes, y prudentes atenciones  
Encarecen el fruto, y la elocuencia,  
Con que auéis mejorado coraçones,  
Admirando en las celebres Ciudades,  
Enseñando en las rusticas misiones.  
La venda a mis antiguas ceguedades  
Quitó vuestra doctrina, que ha podido  
Introducir la luz de las verdades:  
Que me tienen el animo rendido  
De vuestros documentos enseñado,  
Y de vuestros exemplos persuadido,  
A mudar el camino, y el estado <sup>149</sup>.

Sobre su actividad como orador se cuenta con la noticia proporcionada por La Barrera, aunque ignoremos de dónde ha sido extraída, de que pronunció el sermón panegírico de Jerónimo de Quintana en las honras fúnebres que en honor de este egregio madrileño, cronista y rector del hospital de La Latina, le tributó la Congregación de San Pedro en la iglesia de La Concepción Francisca, el día 9 de noviembre de 1644 <sup>150</sup>.

Quizá esta noticia guarde una cierta relación con la que proporciona J. García Aráez, también sin citar la fuente, sobre la actividad misional, en este caso, de Felipe Godínez. Según la citada autora, nuestro sacerdote, con "amor y solicitud", "atendía a los enfermos del hospital de La Latina" <sup>151</sup>.

falta de otros testimonios que abunden en esta actividad histriónica o que prueben una relación con Pedro de Ortegón —éste nunca más aparece asociado al nombre del dramaturgo o de alguna obra suya— no creemos que pueda identificarse, como hace sin titubeos C. Menéndez Onrubia ("Hacia la biografía...", cit., p. 110), el Felipe Godínez que figura de "barba" en la susodicha compañía con el presbítero, "excelentísimo teólogo, predicador y poeta", que ese mismo año escribe la solemne oración dedicada a Lope.

<sup>149</sup> *Obras de Don Luis de Ulloa Pereira, prosas y versos...*, cit., pp. 107-108.

<sup>150</sup> *Op. cit.*, p. 171.

<sup>151</sup> *Op. cit.*, pp. 99-100.

De ser cierto el dato, además de justificar las palabras admiradas de Ulloa Pereira, explicaría las relaciones con Jerónimo de Quintana, rector durante muchos años de dicho hospital, que pudieron haber influido, junto con su prestigio como orador sagrado, para que estuviera a su cargo el sermón pagnegórico que acabamos de reseñar. Sin embargo, nuestras pesquisas en los fondos del hospital que en 1502 fundaran Francisco Ramírez y Beatriz Galindo, la Latina, no han conseguido localizar ningún testimonio fehaciente de la relación de Godínez con dicho centro <sup>152</sup>.

Los documentos dados a conocer por M. Agulló y Cobo, pertenecientes a la parroquia de San Justo, nos dejan ver algunos pormenores de su vida en los últimos años <sup>153</sup>. A través de ellos sabemos que vive en la calle de la Cabeza, en la casa de las Pizarras, junto con sus hermanas Felipa y Angela. Precisamente, dos de las partidas dan cuenta de la defunción de una y otra en 1647 y 1655, siendo Felipe Godínez el encargado de enterrarlas. Ninguna de las dos testa, "por no tener de qué", dando de fábrica dos y cuatro ducados, respectivamente.

Otra de las partidas de defunción en la que aparece el dramaturgo como testigo corresponde a Antonio Rengifo (28 de agosto de 1654). Una muestra más de sus relaciones con los personajes notables del momento.

Los últimos testimonios fechados de su labor literaria son cinco poemas compuestos para participar en el certamen celebrado en 1657 con motivo de la inauguración del nuevo templo de los dominicos bajo la advocación de Santo Tomás de Aquino <sup>154</sup>. Paradójica y significativamente, la obra de Felipe Godínez se cierra con estas composiciones que ponen su nombre, y al parecer su actitud religiosa, si le creemos sincero en la primera de ellas, en relación con la Orden que constituye el más firme baluarte de la ortodoxia católica y de la Inquisición.

El 3 de diciembre de 1659 Felipe Godínez muere, después de recibir los Santos Sacramentos <sup>155</sup>.

Dos días antes había testado en su casa de la calle de la Cabeza ante el escribano Alonso de Heredia <sup>156</sup>. En dicho testamento dispone que su cuerpo sea enterrado en la iglesia de San Justo, como así se hará, dejando encargadas mil quinientas misas por su alma. A través del resto de las disposiciones, conocemos que tiene una capellanía en Cambil (Jaén) que está a cargo del licenciado Mendijosa, presbítero, vecino de Jaén, así como otra en la iglesia parroquial de San Miguel de los Oteros en Madrid, que le renta cien ducados anuales. Nombra por testamentarios a los presbíteros Pedro Urizar y Pedro Sánchez, congregantes del oratorio del Salvador, y como heredera universal a su sobrina Doña Mariana de la Vega y Godínez <sup>157</sup>.

152 Dichos fondos se encuentran en el Archivo de la Villa de Madrid.

153 Art. cit., pp. 215-216.

154 Op. cit., fols. 23v-24v, 48v, 113r, 116r, 138r-139r.

155 M. Agulló y Cobo, art. cit., p. 216.

156 Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, escribano Alonso de Heredia, leg. 4.209.

157 P. Bolaños (op. cit., p. 75), lee Mariana Cabeza y Godínez.

Al día siguiente volvía a llamar al escribano para añadir un codicilo. En él hace saber que el Cardenal de Toledo le viene concediendo una limosna a razón de dos reales por día y veinte fanegas de trigo al año. Ruego a su eminencia que su sobrina, “muy pobre y virtuosa”, aunque “muger principal”, siga recibiendo dicha ayuda. La gravedad de su estado le imposibilita ya firmar este segundo escrito.

De ambos documentos se desprende que acaba sus días en una situación de relativo desahogo en lo económico, si bien lejos de la que gozaba antes de la confiscación de los bienes familiares<sup>158</sup>. En definitiva, estos datos, unidos a otros anteriormente vistos, nos hablan de la reinserción social de un hombre infamado según el derecho y la religión, sin que podamos saber a ciencia cierta en qué medida esto es producto de un cambio aparential o profundo de sus convicciones. Sin embargo, la obra literaria de Felipe Godínez y los escritos que le mencionan dan pie para pensar en la sinceridad de su conversión.

También sabemos por estos últimos documentos que la fase final de su vida la pasó acosado por las enfermedades, al cuidado de Mariana. Y un detalle significativo: la existencia en su casa de un cuadro de la Magdalena, del que hace donación a su criada María.

158 Respecto a lo que se apunta sobre la pobreza de su sobrina y heredera Mariana, bien podría matizarse tal aserto en consideración del contexto de súplica para seguir gozando de una nada despreciable prebenda.



**HACIA LA DELIMITACION DEL REPERTORIO  
DRAMATICO DE FELIPE GODINEZ**

**Análisis crítico de las atribuciones  
antiguas y modernas**



La necesidad de un estudio como el que ahora iniciamos, y del que carece la obra de nuestro autor, al igual que la de otros dramaturgos del teatro clásico español, viene dada tanto por razones generales como particulares.

Las primeras son harto evidentes, aunque quizá no han suscitado en todos los estudiosos la duda metódica de base que el análisis de esta parcela literaria precisa: Una buena parte de las piezas teatrales que nos han llegado, lo ha hecho en unas condiciones en que está en cuestión no sólo el texto en sí, dadas las múltiples variantes que su historia de representaciones, copias y ediciones ha ido introduciendo, sino también la atribución, a causa de las abundantes expropiaciones que “ingenios” y “autores” frecuentaban, bien sin más trabajo que el mero cambio de nombre, bien mediante la refundición más o menos superficial.

El recelo debe surgir de inmediato ante la abundancia de testimonios contemporáneos que dan fe de estos fenómenos. Testimonios que aparecen con perfiles cómicos en algunas obras literarias<sup>1</sup>, en documentos de escribanos como denuncias o, de manera destacada, en forma de queja en los prólogos que los distintos autores ponen a la edición de sus comedias. Los párrafos dedicados en estos últimos al problema de destrozos y rapiñas de autores, impresores y “memorillas” son abundantes. Vemos cómo a menudo los grandes poetas —Lope, Calderón— y los no tan grandes —Montalbán, Rojas— repudian las comedias que les atribuyen o reclaman las que les hurtaron. Tendremos oportunidad de ver alguna de estas quejas en que está implicado el nombre de nuestro dramaturgo.

Todo esto tiene que ver con esa concepción del teatro español, tantas veces subrayada, que lo diferencia netamente de otros —del francés, por ejemplo—, de acuerdo con la cual, en palabras de Rennert-Castro, “aparece como un inmenso poema colectivo en el que todo el mundo reclama su parte y su derecho a colaborar”<sup>2</sup>. Según apunta solidariamente Menéndez Pidal, en España más que en ningún otro país las obras teatrales pertenecían al público. El género dramático en el Siglo de Oro sirve como pocos otros para ilustrar los rasgos de “Colectivismo” y “Colaboración-Refundición” que este estudio da por esenciales de la literatura española de todos los tiempos<sup>3</sup>.

1 Ver, como muestra, el cap. IX del libro III de *La vida del buscón* de Quevedo, o el fragmento de la *Egloga Antonia* de Lope que reproducimos en la p. 50.

2 *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 262.

3 “Introducción” a la *Historia general de las literaturas hispánicas*, I, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Vergara, 1969, pp. XXIX-XXXII.

La obra teatral corre de mano en mano entre autores, representantes e impresores, sin que el poeta pueda controlar ni la integridad de su producto, ni tan siquiera su atribución. La autoría de las obras es algo secundario, como se aprecia en el hecho de que esté ausente, por lo general, en las noticias sobre representaciones e incluso, a veces, en la edición de los propios textos. Textos, por otra parte, escritos con la mirada puesta fundamentalmente en su consumo inmediato en los corrales, sin intenciones de perdurar: “No las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos”, nos dice Lope en el prólogo de la *Parte novena* refiriéndose a sus comedias <sup>4</sup>.

Todas estas características, en las que se implican desde la concepción del género por parte de los propios poetas y del público en general, hasta el entramado económico que lo sustenta, deben inducir —y obligar, si se pretende ser estrictos— a mantenerse sobre aviso con respecto tanto a las letras de los textos heredados, como a las autorías que en ellos constan.

Las razones de tipo particular que anunciábamos tienen que ver con la obra en concreto de Felipe Godínez. Si el teatro de los grandes plantea los problemas que se acaban de bosquejar, cuánto más el de un autor de tan difíciles pasos como el que nos ocupa. El cual no vio publicada ninguna de sus obras en “partes” supervisadas, como otros dramaturgos; y aunque éstas garanticen bien poco en lo referente a las deformaciones del texto, por lo general, sí suelen avalar la autenticidad de la autoría.

Tan sólo dos de las veintitrés piezas dramáticas conservadas que llevan el nombre de Felipe Godínez nos han llegado con su letra y su firma: la comedia *La traición contra su dueño* y el auto sacramental *El divino Isaac*; obras que, desde luego, no figuran entre las mejores de su labor.

Una parte importante de su teatro, cuantitativa y cualitativamente hablando, debe la supervivencia a su edición en sueltas exclusivamente: *Acertar de tres la una*, *Aun de noche alumbra el sol*, *Las lágrimas de David* y *O el fraile ha de ser ladrón*; en las tres últimas —a nuestro parecer— se encierran los momentos más felices del autor. Las ediciones sueltas suponen uno de los medios menos fiables de difusión cara al texto y a la atribución, pues a los intereses comerciales de los comediantes se añaden los de los impresores; para unos y otros el cambio de atribución y la modificación de los versos se impone, tanto para hacer más vendible el producto, como para acomodarlo a las disponibilidades de tiempo y papel.

No mucho más fiable —como se aprecia en el caso de *Amán y Mardoqueo*— es la edición adocenada en colecciones, ya sean de “diferentes autores”, de “nuevas escogidas” o extravagantes, que consiguen algunas piezas de Godínez, como la susodicha de *Amán y Mardoqueo*, *Basta intentarlo*, *Ce-*

4 Apud Rennert y Castro, op. cit., p. 241.

*los son bien y ventura, San Mateo en Etiopia, Los trabajos de Job, La Virgen de Guadalupe, Los pastores de Belén y El premio de la limosna.*

Hay obras que también nos han llegado a través de copias manuscritas, y, por lo general, descuidadas y/o tardías: *Aun de noche alumbra el sol, Basta intentarlo, De buen moro, buen cristiano, San Mateo en Etiopia, Los trabajos de Job, Los pastores de Belén.* Otras se han conservado únicamente de esta forma: *Ludovico el Piadoso, La Reyna Ester, El soldado del Cielo, El príncipe ignorante y Los toros del alma.*

Ni el nombre ni la obra de Felipe Godínez están libres de los manejos de comediantes e impresores. A juicio de éstos, algunas de sus piezas —en las que se manifiesta buen conocedor de los recursos y tics del oficio, sin excluir la posibilidad de afloración de excelentes momentos de inspiración personal— pudieron resultar apropiadas para arrimárselas a Lope, a Calderón o a Moreto. Y viceversa, su renombre como autor de asuntos bíblicos pudo propiciar la adjudicación de títulos de otros autores. Acaso sea esto lo que ha ocurrido con *La mejor espigadera* y con *La venganza de Tamar.*

A través de los distintos catálogos y algunos estudios, se puede comprobar cómo buena parte del corpus dramático de Felipe Godínez es, ayer como hoy, una especie de terreno de nadie al que se pueden llevar títulos o, más bien, sacarlos para adjudicárselos a otros dramaturgos, con el fin de venderlos mejor en lo antiguo, o de ajustar teorías diversas en lo moderno.

El caso de Felipe Godínez puede servir de módulo de las dificultades que presenta la fijación del corpus dramático de los autores del Siglo de Oro.

Concretando, son diversos los problemas que aquejan al que ahora nos ocupa:

— Un número apreciable de las obras conservadas a nombre del autor aparecen en las distintas listas y catálogos clásicos con otra autoría alternativa o como anónimas: *Celos son bien y ventura, Las lágrimas de David, Los trabajos de Job, La Virgen de Guadalupe, La traición contra su dueño, Los toros del alma.* A veces, incluso, se han conservado ejemplares a nombre del otro autor en litigio: *Cautelas son amistades, O el frayle ha de ser ladrón.* También puede ocurrir lo contrario, que la atribución a Godínez de una obra localizada a nombre de otro autor se limite a la noticia: *La harpa de David, La mejor espigadera;* aunque puedan existir igualmente ejemplares a su nombre de una comedia cuya fe de autoría cae del lado del otro bando: *La venganza de Tamar.*

— Hay, asimismo, obras cuya atribución a Godínez ha sido cuestionada recientemente. En concreto, dos de las más importantes: *Amán y Mardoqueo y Las lágrimas de David.*

— A veces, los catálogos y estudios del teatro español en general, e incluso específicos sobre el autor, han confundido títulos y obras distintas; tal es el caso de la *Reyna Ester, Amán y Mardoqueo y La horca para su dueño.*

— Existe, por el contrario, alguna obra que no habiendo tenido estos problemas, a nuestro juicio, presenta rasgos que hacen dudosa su autenticidad. Esto es lo que ocurre con *El soldado del Cielo*, *San Sebastián* y con *Celos son bien y ventura*, independientemente de la existencia en los catálogos de otras autorías alternativas.

— Por otra parte, nos encontramos con que escritos contemporáneos al autor o los índices posteriores, a partir del de Medel de 1735, hacen mención del título de obras de Godínez que no nos han llegado o lo han hecho a nombre de otro autor. A pesar de que P. Bolaños, movida por un positivismo a ultranza, niegue su autenticidad, considerándolas poco menos que invención de los autores de listas, ya que no aparecen en ninguna de las bibliotecas por ella consultadas<sup>5</sup>, estos títulos dan fe última de las dificultades que contemplábamos en la transmisión de las obras de los dramaturgos del Siglo de Oro: ya no es sólo que dichas obras hayan llegado deformes y con autorías trocadas, sino que incluso no han llegado.

Sin embargo, es interesante atender a dichos títulos para constatar la mayor amplitud de su corpus y la difusión que las obras correspondientes consiguieron en otro tiempo; también por lo que nos pueden decir sobre los asuntos de los que el dramaturgo trató. Así, al menos tres de las obras hoy ilocalizables se basaban en temas del Antiguo Testamento, con lo que se refuerza esa imagen de autor eminentemente escriturario que tanto ayer como hoy ha predominado: *La harpa de David*, *Judit* y *Holofernes* y una pieza sobre Jacob y Raquel de la que nos habla Pérez de Montalbán<sup>6</sup>. Y, además, no hay que renunciar a la esperanza de que alguna de estas obras no haya desaparecido, que se encuentre en realidad disfrazada —y no hace falta insistir en que este tipo de operaciones no son raras— con otra autoría: Tendremos ocasión más adelante de considerar la posibilidad de que la comedia titulada *La corona derribada* con atribución a Lope de Vega sea en realidad *La milagrosa elección* que los catálogos incluyen entre las de Godínez y que se ha dado por desaparecida. Por otra parte, el análisis de las circunstancias que concurren en estas atribuciones permite a veces poner en seria duda, si no rechazar, la veracidad de la noticia, como es el caso de *La mejor espigadera*.

Estas serán las cuestiones principales —hay otras de carácter más específico— sobre las que trataremos en las páginas que siguen. Para su exposición y dilucidación se consideran factores de tipo externo e interno:

Entre los primeros están las alusiones en documentos biográficos y en escritos de sus contemporáneos, las noticias referentes a representaciones, los datos extraídos de los manuscritos y ediciones de sus obras, los registros de las distintas listas y catálogos del teatro español, etc.

Entre los segundos, figuran todos aquellos datos derivados del análisis

5 Op. cit., pp. 67 y 119.

6 *Para todos...*, cit., f. 358r.

interno de las obras en sus distintos niveles, que permiten establecer las conexiones o desavenencias de las problemáticas con las que no plantean dudas sobre su autenticidad. Una vez conocidos los temas, el estilo, los usos métricos del autor en las distintas épocas, estos aspectos se constituyen en bases importantes para cuestiones de atribución e incluso de datación.

Uno de los factores excepcionales para dilucidar la autoría en favor de Felipe Godínez es el de la autoimitación, fenómeno bastante frecuente entre los dramaturgos áureos. No es raro que éstos, al componer una nueva comedia, echen mano de chistes, imágenes, parlamentos e incluso escenas completas que pudieron parecerles momentos brillantes, por lo ingenioso o lo poético, de piezas escritas con anterioridad. La aparición en alguna de las obras cuestionadas de una secuencia de versos igual a la de otra obra auténtica de nuestro poeta es, como veremos, un argumento muy convincente en pro de su autoría; y sobre todo cuando la pieza problemática establece conexiones de este tipo con más de una obra.

El estudio de la versificación estrófica, desde los trabajos de S. G. Morley y C. Bruerton, se ha constituido en un instrumento eficaz para la datación de las obras y puede ayudar igualmente en las cuestiones de autoría, tanto por la consideración de los porcentajes de las distintas estrofas, como por la del uso y función a que se dedican<sup>7</sup>. Los resultados de estos análisis, si no aportan pruebas definitivas, pueden al menos colaborar con los derivados de la consideración de otras facetas.

Hay otro aspecto en que se ponen en relación métrica y sintaxis que también hemos tenido en cuenta. Se trata ahora de dar sólo un avance de algo que es materia de una monografía aparte, aún por concluir, y que no se ocupa sólo de las comedias de nuestro autor, sino de un amplio plantel representativo del teatro clásico español. Pretende este trabajo descubrir los distintos hábitos de composición estrófica en cada autor y en cada época.

Uno de los principios que se utilizan para definir la estrofa es de índole gramatical. Según el mismo, ésta encierra en sí la expresión de una o más oraciones autosuficientes, coincidiendo su término, por regla general, con el de una oración, y produciéndose, por tanto, una pausa nítida en la que se alían métrica y gramática.

Un número suficiente de calas nos ha permitido comprobar que el grado de respeto de esta norma varía de un autor a otro y de una época a otra en un mismo dramaturgo. La ampliación de este tipo de análisis, sustentado sobre bases definidas que diferencien las diversas posibilidades de aparición de estas transgresiones, permitirá un mejor conocimiento de la labor compositiva de nuestros dramaturgos, en un aspecto donde el hábito personal es muy difícil de desdibujar por modificaciones posteriores, a la vez que do-

7 *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, vers. esp. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968. Ver Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962. Este libro dispone de un apartado muy útil de bibliografía sobre la versificación dramática del Siglo de Oro (pp. 109-115).

tará a los estudios teatrales de un nuevo instrumento que pueda contribuir a dilucidar cuestiones de cronología y de autoría.

Por el momento, hemos limitado el estudio de este fenómeno, que llamamos de “encabalgamiento interestrófico”, a los supuestos más claros: aquellos en que la segunda estrofa recoge elementos sintácticos sustanciales del nexus iniciado en la primera, tales como el sujeto, el verbo, el complemento objeto directo, el indirecto, el adverbial o alguno de los complementos de éstos. Es decir, los casos en que el nexus sufre una ruptura violenta por la pausa interestrófica. No hemos considerado de momento los casos en que un complemento adverbial desarrollado a su vez en forma de nexus es el que sufre la separación. En cuanto a los tipos de estrofa, se dejan fuera del análisis el romance, por su menor rigidez métrica —aunque cabe analizar más adelante también la mayor o menor tendencia a la construcción cuaternaria—, y a los compuestos de versos italianos, por ser menos representativos numéricamente y concurrir en ellos unas circunstancias, ya de rigidez —sonetos, octavas, tercetos—, ya de laxa o nula entidad estróficas —silvas, endecasílabos sueltos—, que impiden el aporte de variables dignas de tener en cuenta. La mayor rentabilidad para nuestros fines diacríticos de épocas o de autores nos la proporcionan redondillas y quintillas, al ser estrofas cuyo peso numérico es sustantivo en el cuerpo de una comedia, aunque dominen unas u otras según las épocas, a la par que están dotadas de una estructura métrica muy definida en cuanto a número de versos, medida de los mismos y alternancia de las rimas consonantes. El ajuste o desajuste entre dicha estructura métrica y la gramatical sufre variaciones mensurables porcentualmente en las distintas obras. De los resultados de dichos análisis y de lo que éstos puedan suponer en concreto para la dilucidación de algunas obras de autoría conflictiva, daremos cuenta en el momento oportuno.

Otro de los factores que tomamos en consideración dentro del análisis interno es el de los usos lingüísticos del autor. En este nivel, el rasgo que se ha manifestado como más notable en la diacrisis de autenticidades tiene que ver con el peculiarismo andaluz del seseo. A pesar de los orígenes geográficos del dramaturgo, la distinción entre /θ/ y /s/ en las palabras que riman es una de las normas de todo su teatro sin problemas de autoría. Así que la presencia de “rimas andaluzas”, como ocurre en dos de las comedias problemáticas, debe alimentar aún más las dudas sobre la responsabilidad de Godínez en dichos textos.

Todos los factores expuestos han sido tenidos en cuenta en mayor o menor medida según los casos, en este intento de fijar el corpus dramático de Felipe Godínez. Pensamos que con ellos se han conseguido iluminar diversas cuestiones que estaban confundidas, enmarañadas u omitidas en los estudios sobre teatro español y en los específicos sobre el autor. En otras ocasiones la solución no ha sido posible por el momento, pero al menos se han puesto sobre la mesa los argumentos en pro y en contra que se pueden barajar sobre la cuestión.

Se hubieran podido ordenar estos estudios de acuerdo con los tipos de problemas que afectan a la fijación del repertorio dramático de nuestro autor, cuya síntesis hacíamos más arriba. Sin embargo, hemos optado por la disposición en orden alfabético de las distintas obras problemáticas analizadas con vistas a facilitar su localización y consulta, y también porque un número apreciable de las mismas participan de distintos tipos de conflicto. En total dan lugar a veinticuatro apartados, cuya extensión varía de acuerdo con la importancia de los problemas que a cada obra afectan.

### “ADQUIRIR PARA REINAR”.

#### UNA POSIBLE COMEDIA PERDIDA DE FELIPE GODÍNEZ

Dicho título aparece mencionado entre los del dramaturgo en diferentes catálogos y trabajos sobre el teatro antiguo español: Medel, Huerta, Mesonero, La Barrera, Schack, etc. La primera noticia de tal obra procede, como las de tantas otras hoy ilocalizables, del Índice de Medel (1735)<sup>8</sup>.

Con igual denominación el citado catálogo atribuye otra comedia al Dr. Genís, que —según La Barrera— es la misma que la titulada *Triunfos de Felipe V y glorias de Gabriela*, obra escrita a principios del siglo XVIII, por el Doctor Don Tomás de Genís<sup>9</sup>, mientras que Moratín<sup>10</sup> y otros han creído que se trataba de dos obras diferentes de dicho autor.

García de la Huerta en su *Theatro Hespáñol* va a repetir la catalogación de Medel<sup>11</sup>. Por su parte, Mesonero Romanos complica un tanto las referencias a este título y a nuestro autor, haciendo figurar en el segundo puesto de su lista particular de comedias una con los nombres de *Adquirir para reinar* y *Glorias de Isabela*<sup>12</sup>. Sin embargo, en el *Índice Alfabético*, si al reseñar el primer título repite también el segundo y la atribución que acabamos

8 *Índice general alfabético de todas las comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos...* Se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo, ed. de J. M. Hill, *Revue Hispanique*, LXXV (1929), pp. 144-369; p. 147.

9 Op. cit., p. 170.

10 *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*, en *Obras de L.F.M.*, BAE, II, p. 327.

11 *Theatro Hespáñol, por don Vicente García de la Huerta, Catálogo Alfabético de las Comedias, Tragedias, Autos, Zarzuelas, Entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Español*, Madrid, Imprenta Real, 1785, p. 13.

12 *Catálogo cronológico de los autores dramáticos, y alfabético de las comedias de cada uno. Parte Primera. Desde Lope de Vega a Calderón (1588-1635)*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, BAE, XLV, p. LII.

de ver, más adelante, cuando llega el turno a la "G", leemos: "*Glorias de Gabriela —Adquirir para reinar.—* GODÍNEZ" <sup>13</sup>; lo que nos hace entender sus dos desconcertantes citas anteriores como una doble confusión: por una parte, la de las dos obras de diferente autoría que coinciden en la primera de sus denominaciones; por otra, la del tercer título de la comedia del Doctor Genís, donde se ha leído *Isabela* por *Gabriela*.

En el estado actual de la documentación, caben —a nuestro juicio— dos explicaciones, que centraremos en el Índice de Medel, dado que las demás menciones de *Adquirir para reinar* a nombre de Godínez proceden sin duda de éste:

— Que en el susodicho índice se haya producido una confusión en los nombres de los dos autores —Doctor Godínez - Doctor Genís—, propiciada por la idéntica titulación académica que les precede y la coincidencia de la consonante inicial y otras del cuerpo de los apellidos, con lo que en realidad sólo existiría la comedia de Tomás de Genís.

— Que realmente existan ambas obras.

En este segundo supuesto, y dado lo alambicado del título, es razonable pensar que la coincidencia no sería fortuita y que el Doctor Genís se habría aprovechado de la denominación de la comedia del Doctor Godínez para titular la que dedicó al primer rey borbón. Ignoramos, claro está, si el aprovechamiento fue más profundo.

## "AMAN Y MARDOQUEO"

### I.—UNA CONFLUENCIA ERRÓNEA DE DOS COMEDIAS Y DE TRES TÍTULOS DIFERENTES: "LA REYNA ESTER", "AMÁN Y MARDOQUEO" Y "LA HORCA PARA SU DUEÑO"

Prácticamente todos los catálogos y tratados generales del teatro clásico español, así como estudios más concretos sobre nuestro autor, han venido dando estos tres títulos a una pretendidamente única comedia de Felipe Godínez, limitando y oscureciendo de esta manera su repertorio <sup>14</sup>.

<sup>13</sup> *Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580-1740), con expresión de sus autores, en Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II, BAE, II; pp. XXIII y XXXIV.

<sup>14</sup> El primero en incurrir en la confusión es Mesonero (*Catálogo cronológico...*, cit., p. LII; *Índice cronológico...*, cit., p. XLV); encontrándose, asimismo, en La Barreira (op. cit., p. 171), J. Paz y Melia (*Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid, 1934, p. 471),

Para apreciar cabalmente la evolución de su arte dramático y de su pensamiento, para dirimir incluso problemas de atribución con otros autores, es necesario desatar el nudo de esta triple identificación que enmascara dos obras distintas y que puede dar pistas falsas sobre la trayectoria de una de ellas en los siglos XVII y XVIII.

1. Tenemos, en primer lugar y como error más grueso, la identificación de dos obras diferentes: *La Reyna Ester* y *Amán y Mardoqueo*. Aunque un mismo autor —y de esto también tendremos que ocuparnos, porque ha sido negado recientemente— haya dramatizado unos mismos episodios bíblicos, que tienen como protagonistas a unos mismos personajes, la forma de hacerlo diverge en multitud de aspectos. Diversos factores de índole interna y externa, como se verá luego, apuntan hacia una separación temporal de más de veinte años entre ambos textos. Es lógico que tanto los gustos de cada una de las dos épocas, como la evolución dramática y mental de Godínez se reflejen en temas, estilo y métrica. Y más aún cuando entre medias nuestro autor debió pasar por la agria experiencia de comparecer en el auto público de fe de 1624, con su consiguiente abandono de Sevilla para instalarse en Madrid.

De la primera comedia poseemos un solo testimonio. Se trata de un manuscrito con fecha de 1613, en el que únicamente figura, encabezando dos de las tres jornadas, el título de *La Reyna Ester*. De la huella de *La hermosa Ester* de Lope y del reparto de actores, puede colegirse una fecha de composición no muy anterior a la que nos da el manuscrito<sup>15</sup>.

La segunda versión teatral de Godínez sobre la historia de Ester gozó de una fecunda transmisión, siendo impresa por lo menos en quince ocasiones en los siglos XVII y XVIII, según permite apreciar la reconstrucción de su trayectoria editorial a partir de las doce tiradas localizadas<sup>16</sup>. La fecha de edición más antigua es la de 1653, año en el que la comedia, con el único título de *Amán y Mardoqueo*, aparece ocupando el segundo lugar de la *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. De este texto derivarán, en mayor o menor grado, diez de las once ediciones localizadas.

Basta leer ambos textos para percatarse de su gran disparidad, por encima de lo que pueden presentar en común. Sólo el pasar por alto la lectura de

J. Simón Díaz (BLH, X, p. 661), A. de Castro ("Noticias...", cit., p. 279), E. Cejador (op. cit., IV, § 100), M. Méndez Bejarano (*Diccionario...*, cit., I, p. 253; *Histoire...*, cit., p. 204), Rennert-Castro (op. cit., p. 460), C. H. Turner (ed. cit., p. 14), C. Méndez Onrubia ("Hacia la biografía...", cit., p. 93).

15 Todas estas cuestiones —descripción del manuscrito, composición de la comedia, representación, etc.— son tratadas en el estudio que precede a su edición en el presente libro. Vid. infra pp. 181-197. De algunos aspectos de la comedia se ha ocupado muy brevemente Alice Goldberg, "Felipe Godínez's Queen Esther play", *Bulletin of the Comediantes*, XXXV (1983), pp. 47-49.

16 Ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 33-38, y nuestras "Notas...", cit., pp. 135-136.

uno de los dos —disculpable por la falsa pista de tanto estudio y catálogo— puede explicar su identificación, ya sea en beneficio de *La Reyna Ester*<sup>17</sup>, ya sea en el de *Amán y Mardoqueo*<sup>18</sup>. Esta segunda posibilidad, teniendo en cuenta la fecha de 1613, conlleva el peligro de importantes distorsiones al enjuiciar la evolución dramática del autor. Es obvio que estilo y métrica repugnan a sus hábitos en esos años e incluso a los de la época.

P. Bolaños, tras aceptar nuestras primeras argumentaciones sobre la disparidad de los textos<sup>19</sup>, en otro momento de su estudio, pocas páginas después, se inclina por su no separación, considerando a *La Reyna Ester* como “obra original” y a *Amán y Mardoqueo* como una “readaptación”<sup>20</sup>. Por nuestra parte, pensamos que su separación es suficientemente neta como para tener a la segunda por una refundición sin carácter independiente. Es obvio que ambas presentan semejanzas; pero también lo es que el bloque fundamental de éstas proviene de la fuente común, la misma que hace que *La hermosa Ester* de Lope se parezca a *La Reyna Ester* y a *Amán y Mardoqueo*. Incluso nos atreveríamos a decir que es más lo que ésta última tiene de paralelo con la versión del Fénix que con la del manuscrito de 1613, aun cuando, como se apuntó ya, también ésta manifieste deudas lopistas. Pensamos que *Amán y Mardoqueo* tomó de *La hermosa Ester*, aparte del hábito poético y una serie de elementos concretos, la estructuración dramática de los acontecimientos de la fuente y quizá la pauta de fidelidad a la misma, tan dispares en *La Reyna Ester*. Esto no obsta para que existan también paralelismos entre las dos comedias atribuidas a Godínez; paralelismos que atañen tanto a las soluciones dramáticas como a su contenido religioso, y que nos servirán más adelante, junto con otros factores, para decidir sobre su autoría en la segunda versión. Pero, desde luego, éstos no estriban en que *Amán y Mardoqueo* tenga “bastantes tiradas de versos copiados de *La Reyna Ester*”<sup>21</sup>. Nuestro análisis sólo ha detectado una tirada, aquella en que Egeo y Ester remedan al ángel San Gabriel y a María en la Anunciación (vs. 713-739 en la primera, y 736-767 en la segunda), y donde, incluso, más de la mitad de los versos no son copiados, sino readaptados. Son, pues, más, según veremos, los que *Amán y Mardoqueo* aprovecha, y aquí sí en copia pedestre, de una creación de asunto tan dispar como *Aun de noche alumbró el sol* que de su comedia sobre la misma fuente escrita con anterioridad y muy probablemente ignorada por el público madrileño.

Precisamente, la comparación de ambas obras sobre Ester proporciona una oportunidad inusual de captar la evolución como escritor y como hombre de Felipe Godínez. Mucho ha cambiado en él. Su imaginación exaltada, que le lleva a la profusión extraordinaria de acontecimientos y personajes,

17 Tal ocurre en C. Menéndez Onrubia, “Hacia la biografía...”, cit., p. 93.

18 Como sucede en R. Mesonero, *Apunte biográfico...*, cit., p. XVIII y en T. C. Turner, ed. cit., p. 14.

19 Op. cit., p. 106.

20 *Ibíd.*, p. 118.

21 *Ibíd.*, p. 118.

así como a un desvío sistemático de la fuente, se contiene en la segunda versión, donde la selección se instaura. El dramaturgo responde así a sus nuevos criterios y a los de su público cortesano y madrileño de los años treinta. Esto se deja ver claramente en los usos métricos, tan dispares a los de los inicios del siglo, y en la impronta culterana que complica su lengua en lo retórico y en lo imaginativo. De la misma forma, su contenido religioso refleja una mayor carga de conocimientos teológicos y doctrinales, así como de referencias cristianas. Ahora Godínez anda obsesionado con el tema del perdón, con el de la primacía de la misericordia sobre la justicia, y sin que sea demasiado aplicable a las culpas de Mardoqueo, le hará expresarse en este sentido como a otros personajes más adecuados de *Las lágrimas de David*, *De buen moro, buen cristiano*, *O el frayle ha de ser ladrón*, etc. La "mancha" racial del autor de *Amán y Mardoqueo*, ya conocida por todos desde 1624, le niega una honra que sus contemporáneos cifran primordialmente en la limpieza de sangre, y su obra se va a encargar de recordarles, a través de la escena del enfrentamiento entre Ester y Zarés, y con el ensalzamiento de los protagonistas judíos que se deriva de toda la pieza, que esa honra no la hereda el individuo, sino que se la labra con sus acciones. Este pensamiento, en el que ya insistieron desde tiempo atrás, quizá con base destacada en Erasmo, diversos escritores y dramaturgos, como Alarcón, se repetirá una y otra vez en obras cercanas temporalmente a ésta: *Aun de noche alumbra el sol*, *Las lágrimas de David*, *O el frayle ha de ser ladrón*, *Los trabajos de Job*. Godínez escribiría esos años pensando en la Corte y querría recordar todo esto con su parábola bíblica, como también hacer ver, para acallar fuertes resquemores antisemitas contra la política de Olivares y el Rey, que las insidias contra la Corona no proceden de los judíos, sino en todo caso de otros sectores más honorables, como parece venir a significar la función de los personajes Cambises y Darío.

2. La segunda puntualización, de menor alcance, se refiere al tercero de los títulos confluyentes, *La horca para su dueño*, el cual plantea problemas para la atribución de las obras así mencionadas en distintos momentos de los siglos XVII y XVIII.

Su concurrencia con el nombre de Godínez la hemos podido atestiguar, en sentido estricto, únicamente como título alternativo en una serie de ediciones sueltas de la segunda comedia sobre Ester. La fórmula de aparición se repite fielmente en las siete tiradas que se han conseguido localizar: *Comedia famosa. Amán y Mardoqueo. Por otro título: La horca para su dueño*. Nunca lo encontramos en solitario ni asociado a *La Reyna Ester*, si no es en la alusión confusa de índices y catálogos a partir del de Mesonero y Romanos.

El análisis textual de las doce ediciones de esta comedia, y el subsiguiente *stemma*, permiten llegar con claridad a las siguientes conclusiones:

a) Que las siete tiradas presentan sustancialmente el mismo texto que las cinco restantes.

b) Que proceden de una fuente común, copiándose unas a otras.

c) Que son posteriores a las cinco que llevan el título sin incrementar, pudiéndose incluso precisar de cuál de éstas derivan.

La asociación de ambas denominaciones tiene los visos de ser muy tardía: todas las sueltas que la presentan pertenecen con toda probabilidad al siglo XVIII.

Por otro lado, tenemos la inclusión del título *La horca para su dueño* entre los de la dramaturgia de Lope. Una comedia así llamada aparece únicamente a su nombre en el índice que da cuenta de las existencias de los herederos de Medel en 1735<sup>22</sup>. Igualmente Schack menciona una suelta “rara” de Lope con este nombre entre las que poseía D. Agustín Durán<sup>23</sup>. Menéndez Pelayo, por su parte, alude también a una suelta dieciochesca consultada por él, y cuyo texto dice responder al de *La hermosa Ester*, la obra de Lope sobre el mismo asunto<sup>24</sup>. Efectivamente, en la Bibliothèque de l’Arsenal de París existen dos ejemplares —4.º B.L. 4098 (pièce 11) y 4.º B.L. 4083 (pièce 6)— que corresponden a sendas tiradas diferentes de la comedia lopista correctamente atribuidas bajo el conflictivo título. Es decir, en lo que alcanzamos, en ningún momento se ha incurrido en la apropiación indebida del texto, aunque se haya hecho de la titulación.

Así las cosas, se ha producido una especialización godinista de tal nombre, motivada por su trato en distintos repertorios teatrales. El origen del fenómeno parece estar en Mesonero Romanos, quien corrige los índices de Medel y Huerta que le han servido de fuente, suprimiendo dicho título de entre los de Lope para sumárselo a los de Godínez en mezcla confusa, además, con los de las dos comedias de éste sobre Ester<sup>25</sup>. El Catálogo de Renert-Castro, por su parte, atribuye a nuestro autor la suelta de Durán sin más pistas que su título<sup>26</sup>. Otro tanto hace Sáinz de Robles al incluir *La horca para su dueño* entre las “Obras de otros autores atribuidas a Lope”<sup>27</sup>.

A pesar de esto, todos los indicios parecen mostrar que no fueron los autores o impresores responsables de las sueltas a nombre de Lope los que aprovecharon un título más “vendible”, por rotundo, de Godínez, sino al contrario, que son las sueltas de Godínez, o al menos la de arranque de la secuencia de copias, las que incurren en apropiación indebida y ya en el siglo XVIII.

Hay un testimonio incontestable que nos permite afirmar que la co-

22 Op. cit., p. 196.

23 Op. cit., II, p. 398.

24 *Obras de Lope de Vega*, BAE, CLVIII, p. 282.

25 *Catálogo cronológico...*, cit., p. XLVIII.

26 Op. cit., p. 460.

27 Lope de Vega, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1974, II, p. 1.772.

media de Lope pudo ser conocida con este título ya desde sus primeros momentos en el siglo XVII, mientras que ninguno apoya hasta bastante más tarde, como hemos visto, a la de Godínez. Si en la edición de *La hermosa Ester*, incluida en la *Decimoquinta Parte* (Madrid, 1621), presuntamente revisada por el autor, la comedia acaba:

Porque demos fin con esto  
a la soberbia de Amán  
y humildad de Mardoqueo.

Su autógrafo, conservado en el British Museum, en el que la obra recibe el nombre de *La bella Ester* y figura la fecha del 6 de abril de 1610 como la de su finalización, propone como último verso:

Y la horca para su dueño.

Es costumbre muy difundida entre los dramaturgos áureos acabar sus comedias con la mención de los títulos, e incluso de los sobretítulos, por los que son conocidas. En ocasiones estos finales pueden servir para “encontrar” textos presuntamente “perdidos”, de los que sólo se conserva la alusión al título, y que en realidad han sobrevivido con otra atribución. Uno de estos casos, sin ir más lejos, pudiera ser el de *La milagrosa elección*.

Entre los gastos de la cofradía del Santísimo Sacramento de Horche (Gualajara) para las fiestas del Corpus de 1613 figuran 30 reales que costó “sacar papeles” de la comedia *La horca para su dueño*<sup>28</sup>. A pesar de que Rennert-Castro pongan el dato en relación con Godínez<sup>29</sup>, pensamos que la comedia aludida no es otra que *La bella Ester* de Lope, como también lo es *El Duque de Moscovia*, la segunda de las tres piezas que menciona el libro de cuentas. De Godínez sólo hubiera podido ser *La Reyna Ester*, escrita por esas fechas, de la que no consta esa doble titulación ni temprana ni tardíamente.

Asimismo, es mencionado este nombre en la *Loa sacramental de los títulos de las comedias* (v. 179), que su autor, el mismo Lope, ha urdido fundamentalmente con los de sus propias obras, y sin que, por cierto,arezca el de *La hermosa Ester*<sup>30</sup>. La loa debe fecharse entre 1631 y 1635<sup>31</sup>. Por esos mismos años —más bien hacia el último, si no es poco después—

28 C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*, publicados con un índice por Georges Cirot, *Bulletin Hispanique*, IX (1907), n.º 18.

29 Op. cit., p. 460.

30 M. Menéndez Pelayo ha incluido esta loa en las *Obras de Lope de Vega* editadas por la R.A.E. (BAE, CLXXXVII). A. Restori la edita y estudia igualmente en *Piezas de títulos de comedias. Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, Vincenzo Muglia, 1903, pp. 14-29. En nota al pie del verso 179, en donde se inserta el título que nos ocupa, A. Restori aduce los nombres de Lope y de Godínez (p. 26).

31 Así lo propone A. Restori (pp. 28-29), deduciendo el primero de los años por el de composición de la comedia de Calderón *Mejor está que estaba*, que se cita en la loa; el segundo viene dado, obviamente, por la muerte de Lope.

creemos que Godínez escribió *Amán y Mardoqueo*, comedia a la que sí se asociará este segundo título, si bien tal operación no se atestigua hasta mucho más tarde.

Una nueva constatación de la vigencia de la denominación que nos ocupa tiene lugar en el verso 83 de otra "pieza de títulos de comedias", la del *Entremés del Doctor Carlino*<sup>32</sup>. Se desconoce el nombre del ingenio responsable, aunque A. Restori, su editor, relaciona alguno de sus rasgos con Quiñones de Benavente, entre cuyos entremeses —dice— no desmerecería. Su composición tuvo que llevarse a cabo —también según Restori— entre 1642 y 1648<sup>33</sup>. Por esos años ya estaba escrita y representada la comedia de Godínez, la cual es llamada *Amán y Mardoqueo* en el escrito donde figura el pago de su exhibición en Palacio el 17 de diciembre de 1637 al autor Bartolomé Romero<sup>34</sup>. Cuando algún tiempo más adelante vea su estampa en la *Quinta parte de comedias escogidas* (Madrid, 1653), lo hará también con este título exclusivamente, sin que tampoco aparezca el alternativo por ningún lado del texto<sup>35</sup>. Al menos saldrán a la venta otras cuatro ediciones sueltas de la comedia que parecen del siglo XVII y seguirán sin mostrarse señales del título que más tarde se le va a asociar para la confusión de los autores de índices y estudios de teatro, que escamotearán a Lope algunos de los testimonios de la trayectoria en los corrales y en las prensas de una de sus grandes obras<sup>36</sup>.

En definitiva, la fuerza cuantitativa de las nueve ediciones que por lo menos tuvo la comedia de Godínez encabezadas por *La horca para su dueño*, algunas de las cuales contarían con un importante número de ejemplares, a juzgar por el de los conservados, ha avasallado a las escasas y raras, por lo exiguo de sus restos, de Lope, arrebatándole un título que legítimamente le corresponde.

32 A Restori, *Piezas...*, cit., pp. 128-141.

33 *Ibíd.*, p. 129.

34 Shergold-Varey, art. cit., p. 216.

35 Como *Amán y Mardoqueo*, sin más incrementaciones, se la menciona en el impreso anónimo *A la Magestad Católica de Carlos II nuestro señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro la Comedia*, que su editor E. Cotarelo fecha en 1681 (*Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 42).

36 La última cita que hemos localizado está en el verso 100 del *Romance en elogio del rey nvestro señor don Phelipe Quinto, que Dios guarde, en títulos de Comedias* (Ludwig Pfandl, "Ein Romance en títulos de Comedias", *Revue Hispanique*, LV (1922), pp. 189-226). Su datación dieciochesca propicia el que ahora ya sí podamos pensar en la obra de Godínez, cuya difusión editorial en este siglo, y bajo esta denominación, es más amplia que la de Lope, aunque haya noticias de su representación que la siguen llamando *Amán y Mardoqueo*.

II.—LA ATRIBUCIÓN DE LAS DOS VERSIONES DRAMÁTICAS DEL  
LIBRO DE ESTER QUE FIGURAN A NOMBRE DE GODÍNEZ.  
UN CONFLICTO DE AUTORÍA CON ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ

En el conjunto de las obras de un autor con serios problemas de transmisión y autoría, pocas ofrecen tanta seguridad en su atribución a Godínez desde apoyaturas externas como *La Reyna Ester*. Su nombre aparece en dos ocasiones en el manuscrito de 1613, único ejemplar que nos ha llegado: en el encabezamiento general de la comedia (fol. 1 r) y al inicio del acto tercero (fol. 45 r), donde le precede el grado académico de “licenciado” que desde hace poco le corresponde.

Pero es que además uno de los cargos que se le imputan en el proceso inquisitorial que le lleva al auto de fe de 1624 le adjudica de forma inequívoca esta comedia, no sólo por la mención de su título, sino también por la referencia a una escena que efectivamente pertenece a la obra atribuida a Godínez, tal como podemos constatar en el manuscrito de once años antes.

El dato es aportado por dos de las relaciones del auto con escasas variantes. Dice así la del manuscrito de la Biblioteca Colombina: “Y como tan aficionado a esta ley hizo algunas obras en verso de historias del Testamento Viejo como la comedia de *La Reyna Ester* y *La Harpa de David*, en las cuales 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”<sup>37</sup>. En efecto, esta afirmación inmaculista y en los términos que se expresan aparece en el fol. 53 del manuscrito de 1613.

La segunda obra sobre el Libro de Ester con la que el autor asocia su nombre, *Amán y Mardoqueo*, ha sido repetidas veces impresa al menos desde 1653, según hemos apuntado ya, y en todos los ejemplares conocidos aparece Godínez como autor invariablemente. La noticia de Rennert-Castro de que una suelta de esta comedia con el título de *La horca para su dueño* figura atribuida a Lope, tiene todos los visos de ser errónea, debiendo de tratarse en realidad de una de las dos que con el texto de *La hermosa Ester* se imprimieron bajo dicha denominación legítima<sup>38</sup>.

También aparece citada *Amán y Mardoqueo*, entre las comedias de Sagrada Escritura que compuso Godínez, en el impreso *A la Magestad Católica de Carlos II nuestro señor, rendida consagra a sus reales pies estas vassallas voces desde su retiro la Comedia*, fechado por Cotarelo en 1681<sup>39</sup>.

Si en lo antiguo no ha habido dudas de la autoría, sí que han surgido en nuestros días. Constance H. Rose, en un trabajo llamado *Tres retratos de Ester*, donde analiza el tratamiento de la historia bíblica en *La hermosa Ester*, *La Reyna Ester* y *Amán y Mardoqueo*, atribuye esta última pieza a

37 A. de Castro, “Noticias...”, cit., p. 282.

38 Vid. supra p. 74.

39 Vid. supra n. 35.

Enríquez Gómez, de origen judío al igual que Godínez, y asimismo objeto de las actuaciones inquisitoriales<sup>40</sup>. El cual en el "Prólogo" de su *Sansón Nazareno* (Ruan, 1656), afirma tener escrita una comedia con este título.

C. H. Rose, especialista en el enigmático "marrano", ha creído encontrar esta comedia desconocida en la publicada a nombre de Godínez en 1653. La parte positiva que respalda sus argumentos en pro de la atribución a Enríquez Gómez, en el trabajo que hemos citado, queda reducida a la susodicha mención de 1656. El resto, y el grueso, de su aserto se alimenta en el rechazo de la responsabilidad de Godínez en la obra.

No cree que el dramaturgo, después de haber sido penitenciado por la Inquisición, pudiera escribir tal obra en el otoño de su vida. Le parece extraño que la única escena conservada de la comedia de 1613 sea la de la paráfrasis de la Anunciación que —según la hispanista— había sido condenada por el Santo Oficio; condena que no le resulta rara, dada la irreverencia que supone el que Egeo, un eunuco al servicio de la lujuria de Asuero, se transmute en el ángel Gabriel. Si bien, agrega que Godínez le parece más ingenuo que blasfemo.

Efectivamente, el paralelismo más extenso y explícito entre las dos comedias se encuentra en sus primeros actos respectivos, cuando Egeo y Ester prefiguran la escena del evangelio de San Lucas (1, 26-38) entre el ángel Gabriel y la Virgen María. Sin embargo, en las relaciones que conocemos del auto de fe, las cuales deben suplir la desaparición de los documentos del proceso, no aparece mencionada esta escena, sino otra del tercer acto, como vimos, en la que el propio Gabriel hace de personaje que se aparece a la protagonista con la misión de reconfortarla para que pida ante Asuero clemencia por su pueblo. Ester como prefiguradora de María cuenta con una larga tradición en la exégesis bíblica, por lo que nada hay de censurable en esta idea godinista. En cuanto a que haya falta de respeto en que el ángel San Gabriel sea simbolizado por un siervo de las no limpias intenciones del Rey, hay que decir que estos datos de la fuente, "negativos" para el hombre del Diecisiete español —aunque justificados en la época y sociedad a las que ella se refiere—, no se muestran en la comedia. En ningún momento Godínez nos da una imagen rebajada de Egeo, el cual aparece en el reparto calificado de "Príncipe", y se nos muestra en el texto como un personaje de elevada categoría social y positiva calidad humana. La alegoría y el simbolismo de los autos sacramentales se levantan frecuentemente sobre escenas de este tipo. Es normal que las comedias "divinas" (bíblicas, marianas, de santos) den entrada a elementos característicos, pero no exclusivos, del auto sacramental.

No tenía por qué renunciar Godínez a incluir en su segunda comedia lo que podía considerar un acierto de la primera y, en lo que se alcanza por

<sup>40</sup> Comunicación leída en el I Congreso Internacional sobre Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Madrid, 1980. Dicho trabajo no ha sido editado en las actas del Congreso (Madrid, Edi-6, 1981).

las relaciones del auto, no había merecido reprensión. Aunque en éstas se insinúa que las comedias aludidas contienen “algunas proposiciones” incorrectas, la única que se hace explícita, y se puede suponer que es porque se la considera más importante, no nos remite a su raza: se trata de una afirmación inmaculista, en la que lo censurable no estaría en ella misma, como acepta y analiza T. C. Turner <sup>41</sup>, sino en el personaje de San Gabriel, en cuya boca se pone la defensa de una de las posturas de este controvertido tema. Se acusaría, pues, el uso de una autoridad sagrada para sustentar una opinión no reconocida por la Iglesia. Es decir, que modificando este particular, como realmente hace, y otros cuyos términos exactos ignoramos, nada podría impedir al autor el retomar en unos momentos de gran aceptación de su teatro bíblico, pasados unos años del auto de fe y nuevamente rehabilitado, una materia tan querida y que le podía servir, como veíamos, de parábola doctrinal, para las pretensiones religiosas de su teatro, y social y humana, para que por ella hablasen las heridas de su marginación.

Como vemos, parecen carecer de fundamento sólido las razones por las que despojar a Godínez de una comedia que viene figurando a su nombre. Comedia en cuyo contenido no apreciamos los claros filos de la heterodoxia acusados por C. H. Rose, que la considera escrita para celebrar el festival de “purim” entre los marranos españoles ocultos... Esta heterodoxia se cifraría en la alusión a profecías judaicas como el sueño de las semanas de Daniel sobre el año jubileo que abra la nueva época para el pueblo semita. Sin embargo, las profecías del Viejo Testamento son también profecías asumidas por el Cristianismo, aunque con distinta interpretación, y pensamos que la proyección neotestamentaria de dicho pasaje de Daniel, así como los de otros profetas también recreados, está suficientemente remarcada en las palabras con que Mardoqueo replica a Amán en el segundo acto de la obra:

Porque estas dichas semanas  
suman, [a] años reduzidas,  
cuatrocientos y nouenta,  
siendo en la mitad precisa  
de la semana postrera  
quando en vn palo le erijan.  
Entonces, por el Deicídio,  
nacion tan favorecida  
no sera yà pueblo suyo,  
para que el Gentil elija,  
de quien imperfecta imagen  
oscuros borrones pintan.  
De manera que contando  
desde Assuero hasta los dias

41 Ed. cit., pp. 14-15.

que falte el cetro a los Tribus  
de Iudà, que se bendigan  
en Christo todas las gentes,  
que aclamen sus Gerarquias  
a Dios nacido que crezca,  
que opuestos a su doctrina  
sacrilegos le calunien,  
obstinados le persigan,  
.....  
restar[á]n quinientos años.

(II, vs. 1199-1220...1229, h. Cv) <sup>42</sup>.

¿No les aguaría la fiesta a los judíos reunidos con motivo de los “purim” oírse así retratados en los últimos versos?

Por otra parte, el juego de autorías y atribuciones que apunta C. H. Rose plantea, en lo referente a la historia externa, un interrogante al que es difícil encontrar una respuesta conveniente: ¿Por qué Enríquez Gómez, cautelosamente transmutado dentro de España en Don Fernando de Zárate por los años de la primera publicación fechada de *Amán y Mardoqueo*, había de dejar correr a nombre de Godínez, aún vivo y al que depara su admiración tres años más tarde, una comedia tan peligrosa, a juicio —que nosotros no compartimos— de la estudiosa?

A pesar de que las objeciones puestas a la teoría de C. H. Rose pueden ser suficientes para rechazarla, no estará de más, ya que la duda se ha planteado, desconfiar de la inercia con que se viene atribuyendo la obra a Godínez, y aducir unos cuantos puntos de su análisis interno que remarquen su autoría.

Un grupo importante de indicios de su paternidad se deriva de la inequívoca relación de *Amán y Mardoqueo* con *La Reyna Ester*, a pesar de las distintas épocas en que fueron escritas y de la evolución dramática e ideológica del autor que apuntábamos.

Es cierto que la segunda versión presenta notables diferencias con la de 1613, hasta el punto, según decíamos, de que deben considerarse como dos comedias independientes, entre otras cosas porque no coinciden en más de una quincena de versos. *Amán y Mardoqueo* ha contraído mayores deudas lopistas en el planteamiento de la acción dramática, presentando una mayor afinidad con *La hermosa Ester*; quizá lo más llamativo se refiere a la manera similar de distribuir la materia en actos. Se ha ajustado más a los datos de la fuente, sin permitirse incluir tanta extravagancia de auto sacramental o de comedia profana. Ha ganado en concentración dramática, en calidad poética, también en resabios culteranos. Sin embargo, en el perfil de los personajes, en las soluciones dramáticas, así como en un nutrido grupo de ele-

<sup>42</sup> Citamos por la edición suelta (s. l., s. i., s. a.) que se custodia en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia (Dramm. 3906.3).

mentos doctrinales y conceptuales, la huella de *La Reyna Ester* es patente: muchas de las desviaciones del texto bíblico en *Amán* y *Mardoqueo* tienen por base esta primera versión.

Sin pretender ser exhaustivos, vamos a considerar algunas de estas afinidades, en claro contraste con la fuente testamentaria y la comedia de Lope:

a) Desde el arranque de ambas comedias, a Asuero y a Amán les unen fuertes lazos amistosos, que, dado el carácter irresoluto del Rey, suponen la aceptación sin cortapisas de las disposiciones del privado. Por su consejo ha repudiado a la desobediente Vastí, contradiciendo a dos de sus deudos —Seleuco y Leoncio en la primera obra, Cambises y Darío en la segunda— que tramarán en venganza el regicidio. Por distraer sus males de amor, el Monarca marcha en ambas obras de caza al campo.

b) Allí, en una aldea, no en Susa, la capital del Imperio, viven Mardoqueo y su sobrina. Esta hace gala de su humildad y obediencia, virtudes puntales de su triunfo, pero a la vez de su fortaleza, organizando el Palacio o reprimiendo a la soberbia Zarés. Asimismo, en las dos versiones, Ester se dedica a la oración y meditación de los libros devotos, para lo que —bajando a detalles significativos del parentesco— se engalana primorosamente. De esta guisa consigue prender al Rey ya antes de la comparecencia general de doncellas para la elección de nueva esposa y soberana. La llamada para que Ester participe en ella es hecha por Egeo en la ya aludida escena de prefiguración mariana.

c) Los paralelismos también alcanzan a otros personajes en carácter, circunstancias vitales y función. Amán, por supuesto, es el endiosado válido de la fuente bíblica, pero su comportamiento se concreta en ambas versiones en una serie de rasgos similares, además de los ya apuntados sobre su relación con Asuero. Su odio hacia los judíos tiene su punto de arranque en su linaje, según una interpretación rabínica del patronímico “agagita” que Lope no menciona: El Rey Saúl había matado a su antecesor Agag. Ya desde su primer encuentro con Ester surge el presentimiento de que por ella puede venir su caída. Asimismo, cuando intente convencer a Asuero de la necesidad de exterminar al pueblo judío, en ambas obras traerá a la memoria regia el caso egipcio. La ira de Amán contra Mardoqueo, por su reiterada actitud de no arrodillarse ante él, se concreta en las dos comedias arrojándole al suelo. También será el colérico Amán quien en ambas muestras personalmente al anciano judío el edicto de exterminio contra su pueblo.

d) Igualmente, en el tratamiento de Zarés concurren similitudes ajenas a las propiciadas por la fuente bíblica. Se nos presenta como una dama de alta alcurnia que, antes de casarse con Amán, comparece con las demás doncellas a la elección de una esposa para el Soberano. Descendiendo a detalles, su función es parecida ante la inminencia en escena del “triunfo” de Mardoqueo: hacer que el público, conocedor de la exaltación del judío, esté atento a su reacción cuando vea aparecer a su marido Amán llevándolo de la rienda.

e) Egeo, por su parte, desempeñará desde un principio en los dos textos la función de mayordomo real. En dos momentos la actuación de ambos Egeos es claramente paralela: cuando pide a Ester que se presente a la elección, y cuando se encarga de distraer a Asuero en la noche de insomnio en que se descubre el servicio aún sin recompensar de Mardoqueo.

f) Los graciosos villanos Valda y Alfajad de la segunda versión se corresponden con Hipólita y Fileno de la primera. Muchos de sus donaires se cifran en las disputas que mantienen los dos miembros de ambas parejas, así como en el hecho de que tanto Alfajad como Fileno estén enamorados de Ester. Por su parte, Hipólita y Valda participan en la elección de reina, compareciendo en primer lugar en ambos textos, y logrando por sus gracias burdas el favor del Rey, que hará que uno y otro matrimonio se queden en Palacio para su servicio, donde vestirán y se comportarán como "cortezanos ridículos".

g) En otro orden de cosas, un elemento a poner de relieve en el parentesco de las dos piezas es la recurrencia a las visiones proféticas de Daniel para rebatir otras interpretaciones sobre los hechos que van a suceder.

h) Por último, en esta apretada síntesis, debemos apuntar que los contenidos doctrinales, tanto de *La Reyna Ester* como de *Amán y Mardoqueo*, tienden a subrayar la proyección mariana de los protagonistas, aún más explícitamente en la segunda que en la primera —lo que también contraría la imputación de heterodoxia de C. H. Rose—, y en ambas de forma más notoria que en la de Lope. En esta línea, nos encontramos con sendas defensas de la Inmaculada Concepción, aunque aprovechando motivos diversos, claro está, toda vez que el de *La Reyna Ester* había hecho engordar la lista de cargos de su proceso inquisitorial.

Todos estos puntos aducidos priman, sin duda, la candidatura de Godínez sobre la de Enríquez Gómez para la autoría de *Amán y Mardoqueo*; pero quizá conceden todavía alguna oportunidad a la de éste. En la propuesta del conqense como autor hecha por C. H. Rose, va implícito un conocimiento de la obra temprana de Godínez, que permita, al menos, explicar el aprovechamiento incontestable de la escena de la anunciación de Egeo. ¿Puede este conocimiento justificar asimismo otras huellas?

Aunque se aceptara tal posibilidad, no se evitaría que la balanza se inclinase del lado de Godínez —y creemos que definitivamente— tras las evidencias aportadas por la consideración de otra suerte de paralelismos: los que *Amán y Mardoqueo* establece con algunas obras de nuestro autor escritas presumiblemente por los mismos años.

Dejando aparte las afinidades generales en métrica, recursos retóricos, etc., nos limitaremos a aducir unos pocos pasajes concretos, que, dado su alto valor probatorio, bastan para nuestro intento:

a) Cuando en el tercer acto aparece Mardoqueo vestido de saco, tras conocer las disposiciones de exterminio contra el pueblo hebreo, y pronuncia esta lastimosa décima...

Gran Dios, mucho os ofendi,  
mas redemidme, Señor,  
que para ser Redemptor  
no aueis menester de mi  
mis bienes, mis males si,  
porque si os quereis mostrar  
Medico tan singular  
para glorias inmortales,  
sufrid (gran Dios) que aya males,  
o no tendreis que curar.

(III, vs. 1483-1852, h. D<sub>2</sub>r).

...Está incidiendo en uno de los temas recurrentes que su teatro, tras el proceso inquisitorial, repetirá una y otra vez: el de la misericordia divina, que necesita de los pecados del hombre para manifestarse.

Fray Bernardo, en la jornada tercera de la comedia *De buen moro, buen cristiano*, perdona la calumnia de que ha sido objeto por parte de la pareja de villanos graciosos, ya que le ha brindado la oportunidad de imitar a Cristo, cuya humanación y redención han sido posibles gracias a las culpas del hombre:

Que es Dios tan bueno, que en mi  
y en si mismo sabe hazer  
que no hayamos menester  
el bien ageno, el mal si.  
Para dar a Dios, no ay modo;  
que aunque tengamos amor,  
no ha menester el Señor  
bienes nuestros, suyo es todo.  
Pero en la culpa quiçá  
le dimos algo, que es hombre  
por ella, y asi su nombre  
es mas conocido ya.  
Dauid lo dixo, "yo se  
que eres Dios, porque no tienes  
necesidad de mis bienes";  
mas si necessario fue  
para ser entre mortales  
mortal, auerle ofendido,  
digo que Dios ha tenido  
necesidad de mis males.

Y assi a imitacion de Dios  
para luzir mi verdad  
tuue yo necesidad  
de la culpa de los dos.

(III, vs. 1691-1174, h. C<sub>2r</sub> y v) <sup>43</sup>.

La idea que Godínez atribuye al Rey Profeta aparece asimismo en *Las lágrimas de David*, la obra que más por extenso desarrolla el tema de la piedad divina, aunque el paralelismo con las palabras de Mardoqueo sea menos estrecho:

Pues si es tuyo este fauor [el perdón]  
para que se ostente aquí  
quanta piedad ay en ti,  
este te pido tambien:  
escriuirle quiero, ten  
misericordia de mi.

(III, vs. 2890-2895, h. E<sub>2</sub> + 2r) <sup>44</sup>.

b) De menor alcance en el panorama teatral del autor, aunque todavía más evidente por lo concreta, es la relación que establece la obra negada a Godínez con otra que no se ha visto en estos problemas, sino que pasa por ser uno de sus mayores logros: *Aun de noche alumbra el sol*.

Comparemos las palabras en las que el Rey expresa las excelencias de Ester y las del inicio de la réplica de ésta, con las que pronuncia Don Juan refiriéndose a Doña Sol:

*Rey*

Aman, atended aora  
mis grandes felicidades,  
aplaudidme estas verdades.  
Sol que sale, luna llena  
y cielo en noche serena  
no son tres grandes beldades?

La luna, luz plateada  
del cielo, hermosa es sin duda,  
mas hermosa que se muda,  
porque es su beldad prestada:  
ya está llena, ya menguada;  
pero mi Ester celestial,

*Don Juan*

Calla, hasta saber después  
la mujer que yo elegí;  
lo que he pasado Neblí,  
de penas en solo un mes;  
mas razón es, razón es,  
que cueste dificultades  
bien de tantas calidades:  
Sol que sale, luna llena,  
y cielo en noche serena,  
¿no son tres grandes beldades?

Pues mayor es la que adoro.  
El sol es un rey tan bello,

<sup>43</sup> Citamos por el ejemplar T-20.822 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que pertenece a una edición suelta s. l., s. i., s. a.

<sup>44</sup> Las citas de esta comedia se hacen de acuerdo con el ejemplar 4.º p. O. Hisp. 51 P. de la Bayer Staatsbibliothek de Munich.

astro que está siempre igual,  
es con luz propia, no ajena,  
Luna que está siempre llena,  
porque no puede menguar.

Hermoso es todo ese velo  
estrellado, mas no vive,  
ser mas perfeto recibe  
qualquier viuiente desvelo :  
mi esposa también es cielo.  
Mas tan viua en cada acción,  
que almas todas ellas son;  
y así es con gloriosa palma,  
supuesto que toda es alma,  
cielo sin imperfeccion.

Luego, tal belleza alcança,  
que es cielo, y cielo viuiente,  
sol, y sol sin occidente,  
luna, y luna sin mudança:  
luego, en lograda esperança  
posseo, sin duda alguna,  
tres hermosuras en vna,  
tan sin defecto y tan bella,  
que se han enmendado en ella  
el Cielo, el Sol y la Luna.

#### *Ester*

El sol es vn Rey tan bello,  
que con debido decoro  
forma su madeja de oro  
oy de su mismo cabello

.....  
(II, vs. 1439-1478, C<sub>2</sub> + 1r y v).

que de su mismo cabello  
hace su corona de oro;  
mas depone su decoro  
en su ocaso, y se introducen  
astros que de noche luçen  
si otras damas son estrellas  
mi sol siempre luce, y ellas  
siempre con él se deslucen.

La luna, luz planteada  
del cielo, hermosa es sin duda,  
pero hermosa que se muda,  
porque es su beldad prestada;  
ya está llena, ya menguada,  
mas mi esposa celestial,  
astro que está siempre igual,  
es con luz propia, y no agena,  
luna que está siempre llena  
de su beldad natural.

Hermoso es todo esse velo  
estrellado, mas no vive;  
ser mas perfecto recibe  
cualquier viviente del suelo;  
mi esposa también es cielo,  
mas tan viva en cada acción,  
que almas todas ellas son:  
Y así, es con gloriosa palma,  
supuesto que toda es alma,  
cielo sin imperfección.

Luego tal belleza alcanza,  
que es cielo y cielo viuiente,  
sol, y sol sin occidente,  
luna, y luna sin mudanza;  
logróse pues mi esperanza,  
y gozo sin duda alguna  
tres hermosuras en una,  
tan sin defecto y tan bella,  
que se han enmendado en ella  
el cielo, el sol y la luna.

(I, vs. 41-90, p. 199) <sup>45</sup>.

Desde luego no es esta la única vez que Godínez incurre en *autoimitación*. No es raro en él ni en otros dramaturgos la incorporación a una comedia nueva de algún pasaje de otra. Estas prácticas permiten en ocasiones,

45 Citamos por la edición de Mesonero Romanos, *Dramáticos...*, ed. cit.

si no datar con precisión una obra, sí establecer al menos una cronología relativa, nada desdeñable cuando tantos datos nos faltan en este cometido. Así, el valor de los fragmentos que acabamos de reproducir no se limita únicamente a constatar la relación de ambas obras sin necesidad de más comentarios, sino que dejan meridianamente clara la posterioridad de *Amán y Mardoqueo* con respecto a *Aun de noche alumbrá el sol*<sup>46</sup>.

c) Por último, también evidente es la relación que se establece entre *Amán y Mardoqueo* y *San Mateo en Etiopia* a través del paralelismo en situación y palabras de una escena de ambas comedias en que intervienen los graciosos respectivos.

En el segundo acto de la obra bíblica, Mardoqueo se encuentra hablando con Alfaxad sobre un recado que ha de hacer llegar a Ester, cuando entra Valda, la mujer de éste, acompañada del vejete Atac. El pasaje que queremos comparar de *San Mateo en Etiopia* se encuentra también en el segundo acto con semejantes presupuestos: Timocles, caballero, habla aparte con Laurino, villano gracioso, mientras el criado Clarín y Filena, villana graciosa, mujer de Laurino, se desenvuelven por su cuenta. En ambas escenas el marido está de espaldas cuando ocurre lo siguiente:

<p style="text-align: center;"><i>Atac [a Valda]</i></p> <p>.....</p> <p>Llega, y os abraçare.</p> <p style="text-align: center;"><i>Valda</i></p> <p>Llega, pero con tal tiento que no me desalñeís.</p> <p style="text-align: center;"><i>Abraçanse</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Mardoqueo [a Alfaxad]</i></p> <p>Mira que has de estar en ello.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Clarín [a Filena]</i></p> <p>Buelbe abraçarme otra bez</p> <p style="text-align: center;"><i>Timocles [a Laurino]</i></p> <p>Mira que has de estar en ello</p> <p style="text-align: center;"><i>Laurino</i></p> <p>Digo que en ello estaré.</p> <p>Mas mi mujer y Clarín están en ello también.</p> <p>.....</p> <p style="text-align: right;">(II, vs. 1108-1112, h. 21r).</p>
---	--

46 En las palabras de Don Juan tenemos un ejemplo de lo que Dámaso Alonso ha estudiado como correlación de tipo diseminativo-recolectiva, tan frecuente en Calderón y en los autores de su momento (D. Alonso y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956, p. 66). El enamorado, tras anunciar los tres motivos, se toma el espacio de una décima para desarrollar paralelamente cada uno de ellos, reuniéndolos todos a manera de recapitulación en la estrofa final. Cuando posteriormente se pretende el aprovechamiento de este pasaje en *Amán y Mardoqueo*, se va a adaptar rompiendo el orden y la coherencia de su desarrollo, lo que nos muestra a las claras la dirección de la copia. Así, aunque el Rey anuncia también los tres motivos y los recoge al final, en realidad sólo aprovecha los de la segunda y tercera décimas, porque los versos de la primera, que corresponden al sol, se han considerado más apropiados para referírseles a Asuero, y se han puesto en boca de Ester, y no en su integridad, sino sólo cuatro de ellos, que, metamorfoseados en redondilla, quedarán como un islote en medio del pasaje de décimas, que aún continuará. El resto de las variantes puede deberse a los avatares que sufre todo texto en su difusión, cuyos resultados, a veces claramente impropios de Godínez, se hacen notar. Este es el caso del v. 1454, que introduce una rima andaluza (igual-menguar) inusual en el autor.

Vase  
*Alfaxad*

Digo que en ello estaré,  
pero mi muger y Atac  
están en ello también.  
Valda, pues que hazes aquí?  
Yo bueluo a hablar con Ester.

*Valda*

A Ester quieres todavía?  
pues yo a todos los querré,  
yo os lo prometo, marido.

*Alfaxad*

Sabes que pienso, muger?  
que primero lo cumplís  
y luego lo prometéis.  
(II, vs. 1096-1110, h. B<sub>2</sub> + 2v).

Pues adiós; que me olvidé  
de hir a llorar a Ifjenia.

*Filena*

¿A Ifjenia? ¿Y sufriré  
esos celos yo, marido?

*Laurino*

Celos de mí diz que tien.  
Quando quemén a Clarín  
como a Ifjenia os creré.  
Pero yo a Ifjenia quiero.

*Filena*

Pues yo a todos los querré.  
Yo os lo prometo, marido.

*Laurino*

¿Sabéis que pienso, muger?  
Que primero lo cumplís,  
y luego lo prometéis.  
(II, vs. 1118-1130, h. 21r)<sup>47</sup>.

En los dos pasajes, que tampoco necesitan mayores comentarios para subrayar la evidencia de su relación, se vislumbra el similar tratamiento de las respectivas parejas de villanos graciosos, con sus infidelidades —él enamorándose de la protagonista y ella coqueteando con el tercer gracioso de extracción cortesana— y sus disputas, en las que antes o después saldrá a relucir la estaca. Tal esquema es seguido en mayor o menor grado por otras obras de Godínez como *La Reyna Ester* y *De buen moro, buen cristiano*.

En definitiva, pensamos que estos tres pasajes aducidos bastan para establecer la sólida ligazón de *Amán y Mardoqueo* con otras comedias escritas por Felipe Godínez. El que las relaciones se establezcan no con una sola obra, sino con varias y de temática muy dispar, viene a reforzar la conclusión de que la comedia hay que dejarla a nombre de quien siempre estuvo.

### III.—LOS ERRORES DE CATALOGACIÓN DE PALAU. LA INEXISTENCIA DE EDICIONES DE “AMÁN Y MARDOQUEO” Y DE OTRAS COMEDIAS DE FELIPE GODÍNEZ A NOMBRE DE AGUSTÍN MORETO

En un claro error de bibliógrafo se fundamenta otro aparente conflicto entre Godínez y Moreto para la atribución de ejemplares no sólo de la obra mencionada, sino de bastantes otras del primero de los dos autores.

47 Citamos por el manuscrito 15.701 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En el tomo X del *Manual del librero hispanoamericano*<sup>48</sup>, entre los impresos de Moreto, aparecen las siguientes entradas:

— *La Virgen de Guadalupe*. Comedia. Sevilla. Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez. 4.º, 27 p. [El bibliógrafo manifiesta su extrañeza de que no aparezca citada en el catálogo de Cotarelo].

— *Las lágrimas de David* (¿16...?) 4.º, 18 h.

— *Idem*. Madrid, Antonio Sanz, 1740. [Se plantea aquí la duda de si la obra pertenece a Moreto o a Godínez].

— *Los trabajos de Job*. Comedia. Sevilla, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez (s. XVIII) 4.º, 28 p.

— *Comedia famosa. Oman[sic] y Mardoqueo*, Madrid, 1733. [Se nos dice que está atribuida a Moreto y a Godínez].

Al final del repertorio dedicado a Moreto viene una lista de impresos "atribuidos también a Godínez". Transcribimos fielmente:

— *Comedia famosa: Oman[sic] y Mardoqueo, por otro título la Horca para su dueño*. Comedia de Felipe Godínez.

— *Aun de noche alumbra el sol*.

— *Cautelas son amistades*.

— *Celos son bien y ventura*. S. Albano.

— *Las lágrimas de David*.

— *Los trabajos de Job*. Está atribuida también a Manuel Nicolás Vázquez.

— *O el frayle ha de ser ladrón...*

De creer en la exactitud de los datos de Palau, resultaría que prácticamente la mitad de las obras a nombre de Godínez encontrarían suplantado éste por el de Moreto en algún momento de su trayectoria impresa.

Sin embargo, el problema no parece difícil de resolver. Todas las evidencias muestran que tal conflicto no existe, sino que es producto de un grueso error por parte del librero en el manejo de papeletas:

a) Todos los datos de imprenta que se aducen en algunos ejemplares de presunta atribución moretiana son idénticos a los de ediciones atribuidas a Godínez.

b) La anomalía no se produce sólo en el apartado de Moreto, sino que otro tanto ocurre en el de Godínez, donde, sin reseñar ni un solo impreso a su nombre, se limita a remitir a *La cautela en la amistad* de Moreto.

Creemos poder recomponer los pasos seguidos en el entuerto: las papeletas con las entradas de las ediciones a nombre de Godínez que sirvieron para la elaboración del *Manual* de Palau fueron cambiadas de lugar de for-

48 Op. cit., p. 257.

ma indebida. Tal vez por cotejar *Cautelas son amistades* —única obra que realmente presenta la atribución a uno u otro autor en las distintas ediciones conocidas—, se extrajo el bloque entero de Godínez y se colocó con el de Moreto, sin que ya nunca antes de la realización del libro volviera a su legítimo lugar. Godínez se quedó sin entradas, y éstas fueron interpretadas como de Moreto, sin titubeos en algún caso, con la advertencia de un segundo autor en litigio, en la mayoría.

Al amplio error de conjunto, se suman algunos otros de incidencia más concreta: *Omán* por *Amán* y, sobre todo, dar como nombre del autor el del impresor Manuel Nicolás Vázquez en *Los trabajos de Job*.

## “AUN DE NOCHE ALUMBRA EL SOL”.

### ALGUNOS ERRORES DE ATRIBUCIÓN DE UNA OBRA INEQUÍVOCAMENTE GODINISTA

Desde la publicación de esta comedia en el tomo II de *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* (1858) por parte de Mesonero Romanos<sup>49</sup>, que quedará hasta tiempos bien recientes como única edición accesible de un texto del autor, y del largo espacio que Schack le dedica en su obra<sup>50</sup>, la crítica ha venido situándola en la cúspide de la producción dramática de Felipe Godínez; para lo que sin duda ha jugado un papel decisivo la citada publicación. Su atribución al dramaturgo no ha sufrido ningún contratiempo en las siete ediciones antiguas que nos han llegado, ni en las noticias que tenemos sobre su repetida exhibición a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y que ciertamente nos hablan de su aceptación sobre otras piezas del autor también en tiempos anteriores a los nuestros.

Sin embargo, en lo moderno nos encontramos con dos informaciones que empecen este panorama tranquilo:

a) El *Manual del librero hispanoamericano* de Palau da cuenta de una suelta de la comedia, sin datos de imprenta, atribuida a Agustín Moreto<sup>51</sup>. En el apartado anterior ya hemos visto los errores que afectan a los casilleros dedicados a Godínez y Moreto en dicho catálogo, así como el posible origen de los mismos, por lo que nos remitimos a él<sup>52</sup>.

49 Ed. cit., pp. 199-213.

50 Op. cit., IV, pp. 31-34.

51 Op. cit., X, p. 257.

52 Vid. supra pp. 87-89.

b) W. T. McCready, en su trabajo *Las comedias sueltas de la casa de Orga*, registra una edición de la obra que nos ocupa estampada por dicha imprenta valenciana en 1777 y atribuida a "Un Ingenio"<sup>53</sup>. En realidad, dicha tirada, que debió de ser extensa, a juzgar por los ejemplares conservados<sup>54</sup>, sí que hace constar el nombre del autor en su encabezamiento —*Comedia famosa. Aun de noche alumbra el Sol. Del Doctor Don Felipe Godínez*— como nos es posible comprobar, y como aparece registrada en el artículo de J. Moll, *La serte numerada de comedias en la Imprenta de los Orga*<sup>55</sup>.

Así pues, en los dos casos es fácil averiguar que la anomalía no está en el objeto estudiado, sino en sendas confusiones originadas en las propias noticias.

## "CAUTELAS SON AMISTADES".

### EL CONFLICTO DE AUTORÍA ENTRE FELIPE GODÍNEZ Y AGUSTÍN MORETO

#### 1. *Los diferentes títulos y atribuciones*

Godínez y Moreto se disputan una misma comedia, que ve variar su título en las distintas copias impresas y manuscritas según sea una u otra la atribución.

Así, son hasta tres los que nos encontramos en los ejemplares conservados: *Cautelas son amistades*, *Lo que merece un soldado* y *La cautela en la amistad*. Bajo el primero de ellos aparece atribuida a Godínez en un manuscrito del siglo XVII, del que tenemos noticia a través de Sánchez-Arjona<sup>56</sup>, y en al menos cuatro ediciones sueltas, sin pie de imprenta, de los siglos XVII y XVIII<sup>57</sup>.

*Lo que merece un soldado* es el único título que recibe su inclusión a

53 En *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 515-524; p. 520.

54 Ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 40-41. A los veinte ejemplares reseñados por la hispanista italiana pueden añadirse otros seis: Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla (Ha/3779 y Ha/4800/98), Taylor Institution Library de Oxford (Vet. span. II B. 190), Österreichische Nationalbibliothek de Viena (+ 38. T. 12 (12)), Yale University Library de New Haven (He 35. b/5) y University of Illinois Library de Urbana (860. 82 sp 24 y 121 n.º 13).

55 En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXV (1968-1972), pp. 365-456; p. 419.

56 Op. cit., p. 163.

57 Ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 63-65.

nombre de Moreto en la *Parte qvarenta y tres de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, 1650). Asimismo, aparece como segunda denominación en una copia manuscrita de fines del siglo XVII con atribución moretiana.

Por último, *La cautela en la amistad* figura de título principal en el susodicho manuscrito, y de único en su edición dentro de la *Tercera parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cavaña* (Madrid, 1681).

En diferentes listas desde la de Medel de 1735<sup>58</sup>, y seguramente repitiendo el dato como es usual, se viene atribuyendo a Godínez una comedia llamada *Los dos Carlos*, que se ha querido identificar con ésta. Razones no faltan, porque, efectivamente, llevan este nombre los dos protagonistas, cuya confusión de identidades supone un componente sustancial del conflicto dramático. Sería, pues, ésta la cuarta posibilidad de denominación que la comedia ha recibido en su andadura, si bien no figura en ninguna de las copias manuscritas o impresas conocidas, quedando relegado su uso —siempre que aceptemos la identidad— a listas y repertorios.

Resumiendo sobre el panorama de títulos, tenemos que la atribución a Godínez es siempre solidaria con el de *Cautelas son amistades* —y *Los dos Carlos* en las listas—, nunca con los otros dos; y viceversa: el nombre de Moreto aparece en concurrencia con *Lo que merece un soldado* y *La cautela en la amistad*, jamás con las otras denominaciones. Se trata en todos los casos de la misma obra con variantes escasas y fortuitas, que no separan a los testimonios de distinta atribución y título en mayor grado que a los que tienen ambos en común<sup>59</sup>.

Así las cosas, a continuación nos ocuparemos de los indicios, tanto externos como internos, que pueden decidir sobre el problema.

## 2. El rechazo de la autoría de Moreto

Muy pocos elementos de carácter externo bastan, dada la evidencia que aportan, para hacer desaconsejable la atribución a Moreto; por más que ha-

58 Op. cit., p. 177.

59 Vicenta Esquerdo, en un estudio sobre el teatro valenciano (art. cit., p. 438), reseña un documento, según el cual el autor Pedro de Ascanio se compromete con fecha del 24 de mayo de 1644 a dar cien representaciones de diversas comedias, entre las que se menciona *Lo que merece un soldado*, atribuida a Don Pedro Rosete. La explicación de tal propuesta de autoría bien pudiera estar en un error involuntario en el apunte del dramaturgo por parte del escribano. Las cuestiones de autoría son casi siempre secundarias en los documentos sobre representaciones. Lo normal es que el nombre del poeta esté ausente, y que, en los menos casos en que se apunta, menudeen los errores. Por otra parte, tampoco es práctica extraña que el "autor" haga cambiar caprichosa o interesadamente el nombre del mismo. Una buena muestra de todo ello, también valenciana, la tenemos en el documento que da noticia de las cuarenta y tres comedias que Jerónimo de Almella deja en depósito del Hospital General en 1628; como dice H. Merimée (*Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, Eduard Privat, 1913, p. 178), lo raro es que haya una atribución bien hecha. No hay que descartar, por último, en el caso que nos ocupa, y al no tener mayor constancia que el título, la posibilidad de que se trate de una obra diferente.

yan sido desechados por Cotarelo, al que factores internos, escasos y sin detallar, le hacen adherirse a su candidatura en el estudio bibliográfico sobre el autor: "La dejamos a nombre de Moreto, porque nos parece suya por el carácter del gracioso y porque no parece del estilo o género usual en Godínez" <sup>60</sup>. Sobre el último razonamiento parece estar gravitando el estereotipo de un Godínez autor de teatro religioso, y más específicamente bíblico, cuando las comedias de intriga palaciega conservadas —grupo en el que podría entrar *Cautelas son amistades*, mejor que en el de "históricas" que propone P. Bolaños <sup>61</sup>— igualan en número a las de tema escrutinario.

Cruzada Villaamil, en su trabajo sobre documentación del Palacio Real de Madrid <sup>62</sup>, dio a conocer un dato significativo, que coincide con el proporcionado por la revisión mucho más fiable de los mismos materiales por parte de Shergold y Varey <sup>63</sup>: El 16 de septiembre de 1635, el autor Juan Martínez representa en Palacio una comedia titulada *Cautelas son amistades*. Como es usual, en el documento no consta el nombre del ingenio <sup>64</sup>. Sin embargo, la fecha y el título hacen que la balanza se incline de forma marcada hacia el lado de Godínez <sup>65</sup>. Por esos años están atestiguadas representaciones palaciegas de otras obras suyas de tipo cortesano: *Aun de noche alumbra el sol* (1634 y 1636), *Basta intentarlo* (1637) <sup>66</sup>. Además, el título de la obra representada es el que aparece solidariamente con su nombre —y nunca con el de Moreto— en los ejemplares conservados.

Por su parte, Moreto cuenta con 17 años ese día de septiembre de 1635. La obra en cuestión, aunque no sea muy del gusto de Schack <sup>67</sup>, está bien construida e ingeniosamente desarrollada, siendo una digna muestra de su género en nuestro teatro clásico, y obtendría un valor añadido de contar su autor con tan pocos años. Sea como fuere, no se nos permite atestiguar con fundamento la precocidad de Moreto antes de 1637, en que ya había compuesto *La renegada de Valladolid*, y no en solitario, sino en colaboración con Belmonte Bermúdez y Martínez Meneses. Y si es verdad que le

60 "La bibliografía de Moreto", *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), p. 470.

61 Op. cit., pp. 74-75.

62 "Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias presentadas en el reinado de Felipe IV, en los Sitios Reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo de Palacio de Madrid", *El averiguador* (2.<sup>a</sup> época), Madrid, Rivadeneyra, 1871.

63 Art. cit., p. 220.

64 P. Bolaños, no obstante, afirma que "J. Martínez deja claro que la obra que realiza es la de Godínez y no la atribuida a Moreto" (op. cit., p. 115).

65 Así, por ejemplo, la fecha basta para que A. Restori se decida a favor de nuestro dramaturgo (*Piezas...*, cit., p. 96, n. 1).

66 Vid. supra, p. 55.

67 Op. cit., IV, p. 31. Opinión compartida por otros críticos posteriores como A. Schaeffer, *Geschichte des Spanischen National Dramas*, Leipzig, 1890, y R. L. Kennedy, "Manuscripts attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional", *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 312-332.

aureola un cierto renombre de autor precoz, quizá éste no sea tan notable como el de plagiarlo. Son abundantes las obras de otros dramaturgos que aparecen "aprovechadas" a su favor en ediciones y copias manuscritas, ya sea por cuenta propia, ya por ajena, como más bien parece que debió de ocurrir en este caso.

Aún podríamos poner más a prueba la precocidad de Moreto, deduciendo de uno de los versos de la comedia una fecha algo anterior. Dicho verso se encuentra en el segundo acto (v. 1050) puesto en boca del gracioso Gandalín, quien para enfatizar la hermosura de Isabela, por la que le ha preguntado Carlos, contesta: "De Lope, y de Villayzán". El encarecimiento con la fórmula genitiva lopista es un tópico que forma parte de los signos de una mitificación duradera; en cambio, el uso para el mismo fin del nombre del segundo dramaturgo es mucho más restringido en el tiempo y el espacio. La posteridad de Jerónimo de Villayzán se ha encargado de colocarle en un puesto secundario entre el plantel de autores cómicos, que no es ni con mucho el que ocupó efímeramente entre 1630 y 1632. En estos años, ante la envidia de muchos, incluida la del mismo Fénix, el joven dramaturgo privará en la corte como poeta palaciego, estrechamente unido a Felipe IV. El autor morirá en 1633, en circunstancias y fecha aún por determinar, pero de este año es la *Elegía en la muerte del Ldo. don Gerónimo de Villayzán* del propio Lope<sup>68</sup>. Sin que, por supuesto, la interpretación sea inequívoca, pensamos que el autor de *Cautelas son amistades* escribe este verso, para una obra que sin duda tiene puesta la mira en su exhibición madrileña, e incluso palaciega, cuando el auge del poeta aludido puede justificar el uso de su nombre como enfatizador<sup>69</sup>.

Otra circunstancia que infunde sospechas sobre la autoría de Moreto, sin necesidad de entrar tampoco en mayores análisis de fondo, es la del manejo de los títulos. Prescindiendo del de *Los dos Carlos*, que en su día pudo tener la obra en una copia de los fondos de Medel, en el resto de los ejemplares a nombre de Godínez se la denomina *Cautelas son amistades*, como ya ha sido notado. Y, efectivamente, así consta en los versos finales de la comedia:

con que dieron fin Senado,  
cauteladas son amistades<sup>70</sup>.

El lema ha aparecido antes, al terminar la segunda jornada:

68 Ver J. M. Rozas, *Lope de Vega y Felipe IV...*, cit., p. 35; Inserni, *Vida y obra de Jerónimo Villayzán*, Barcelona, Rumbó, 1960.

69 En todo caso, las fechas contempladas nos indican a partir de cuándo pudo ser escrita la obra; dato nada desdeñable, dada la notable falta de otros más concretos que permitan la datación precisa del teatro de Felipe Godínez, cuya responsabilidad sobre el texto de *Cautelas son amistades* estamos argumentando.

70 Citamos por el ejemplar 250/230 de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, que pertenece a una edición suelta, s.l., s.i., s.a.

Cautelas son amistades  
si ay lealtad en las cautelas.

Llama la atención que este título —que es, por otra parte, el que mejor se ajusta a la intriga desarrollada de los tres existentes— no concurra nunca con el nombre de Moreto en el encabezamiento, aunque no se le haya suprimido o modificado en los dos pasajes antedichos. Es decir, que la obra aparece en las atribuciones a Moreto con los nombres de *La cautela en la amistad* o *Lo que merece un soldado* en la portada, cuando en realidad se está llamando a sí misma *Cautelas son amistades*.

El título de *La cautela en la amistad* se nos presenta sin refrendo en el texto y mucho menos apropiado para el tema de la comedia, aunque no puede ocultar el ser resultado de una manipulación sobre el auténtico nombre en un afán tanto de desfigurarlo, como de acercarlo a un tipo de construcción sintáctica frecuente en la titulación teatral clásica. En el primer tercio del siglo XVIII, Juan de Agramont y Toledo aprovechó este título para su zarzuela sobre distinto asunto *La cautela en la amistad y robo de las Sabinas*<sup>71</sup>.

*Lo que merece un soldado* sí que tiene refrendo explícito en los versos de la comedia —la frase se repite hasta en cuatro momentos de las escenas finales de la primera jornada—, pero es aún menos apropiada que la anterior, por cuanto hace referencia a uno solo de los motivos de la obra, explayado en un pasaje muy concreto, donde, valiéndose de un largo monólogo, se contraponen los méritos del militar a los del cortesano. Igualmente, en su construcción, este título se nos manifiesta muy del gusto de la época.

Una última consideración para finalizar con las objeciones puramente externas a la autoría de Moreto: las propuestas de su nombre concurren en dos ediciones y en un manuscrito en verdad poco fiables:

— *La Parte quarenta y tres de comedias de diferentes autores*, donde se edita por primera vez en 1650, es calificada por Ruth L. Kennedy sin títulos como “very inaccurate”<sup>72</sup>, tratándose en realidad —según apunta M. G. Profeti— de una recolección de sueltas<sup>73</sup>.

— Pareja desconfianza merece la *Tercera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cavaña* (1681)<sup>74</sup>, en la cual no todas las piezas son del autor que reza en la portada del volumen, habiéndose formado éste, al igual que el de la *Segunda parte*, con independencia de la voluntad de Moreto, muerto ya doce años antes<sup>75</sup>.

— En cuanto al manuscrito de fines del siglo XVII, se trata —en opinión

71 Ver La Barrera, op. cit., p. 6. La zarzuela fue publicada en Madrid en 1735.

72 Art. cit., p. 314.

73 *Bibliografía...*, cit., p. 6.

74 En la *Tercera parte* apócrifa, editada en Valencia, no aparece la comedia.

75 Ver E. Cotarelo, “La bibliografía de Moreto”, cit.

de R. L. Kennedy— de una copia de la edición de 1681, con muy escasas variantes <sup>76</sup>.

Para rechazar la autoría de Moreto desde un análisis interno de la obra, nos bastarían las palabras de R. L. Kennedy, buena conocedora de su quehacer, ratificando la opinión de Schaeffer: "It is impossible for one who has read a number of plays that are unquestionably Moreto's to believe these the product of his pen" <sup>77</sup>.

Si en primera instancia, cuando publicó su *The Dramatic Art of Moreto*, aun pronunciándose en contra de su autenticidad, no se decidió a excluirla por completo, ya que barajaba la posibilidad de que hubiera sido compuesta en una primera etapa de aprendizaje dentro de los hábitos lopistas <sup>78</sup>, al replantearse el problema la rechazará ya sin paliativos, porque "to concede this possibility is to concede that Moreto's sense of plot construction, of characterization, of humor, of style, even his ideals of life, were the diametric opposite of what they were to be a few years later" <sup>79</sup>.

### 3. La aceptabilidad de la autoría de Godínez

En contraste con todo lo visto hasta ahora, un análisis de los factores externos e internos pensando en Godínez no se encuentra con este tipo de repugnancias. Ya hemos apuntado los testimonios de representaciones palaciegas de obras cortesanas suyas por los años en que tuvo que ser escrita y fue representada *Cautelas son amistades*, título que recibe la comedia cuando se atribuye a Godínez, y de cuya conveniencia también hemos hablado.

La adecuación de la obra a los usos de la época en que escribe nuestro autor, y a los suyos propios, en particular, ya fue apreciada por Schaeffer, que no explicita cuáles son tales afinidades <sup>80</sup>. Esto es precisamente lo que queremos hacer a continuación.

Uno de los temas nucleares de la obra, anunciado y subrayado ya desde el título, es sin duda el de la amistad, cuya preeminencia es clara en toda la dramaturgia del autor a partir de sus primeros testimonios. La firme unión de los dos Carlos tiene ya sus correspondencias, aunque atenuadas, en las de Lotario-Roberto en *Ludovico el Piadoso* y Fernando-Beltrán en *La traición contra su dueño*. A medida que nos acerquemos a los años de composición más probable de *Cautelas son amistades*, aún nos encontraremos con mayores y más concretos paralelismos: Ahí están las parejas de Joab-Urías en *Las lágrimas de David* y Don Juan-Don Jaime en *Aun de noche alumbra et sol*. Comedia, esta última, donde la amistad entre los dos personajes incita a uno de ellos al uso de semejantes "cautelos" a las utilizadas por su correlato

76 Art. cit., p. 314.

77 *Ibid.*, p. 316.

78 Philadelphia, 1932, pp. 124-125.

79 Art. cit., p. 316.

80 *Op. cit.*, 1, p. 437.

en la obra que nos ocupa: Don Jaime (v. 597 y ss.) como el Conde (v. 1706 y ss.) deciden seguir el juego del Príncipe y de Enrique, aceptando prudentemente sus encargos de dar muerte a sus respectivos amigos Don Juan y Carlos, para así evitar que tales misiones se confíen a otras personas.

Pero sin duda la obra con la que mayores paralelismos guarda con respecto a este tema es la de *O el frayle ha de ser ladrón*, donde la amistad recibe su más poético tratamiento y su más extrema formulación, llevando la fuerza positiva de este concepto incluso al sacrificio de la vida. Tanto Carlos como Luquesio están decididos a renunciar a sus amores por la Duquesa de Milán y Margarita de Cortorna, que han hecho evidente su afición por ellos, al considerar que sus respectivos amigos, el Conde y Bruno, están también enamorados de ellas, prefiriendo —según expresa el primer personaje— no faltar “a la ley de amigo por la de amante”. Esta primacía de la amistad sobre otros valores, incluido la vida, es puesta en evidencia tanto por Carlos, que está dispuesto a morir por el Conde, como por Bruno, que efectivamente muere por Luquesio. Descendiendo a detalles, así vemos que manifiesta Carlos a la Duquesa la fuerza de sus lazos con el Conde:

Y assi le faltará por estos dias,  
el medio ser a las acciones mías,  
que cómo puedo obrar enteramente,  
si està en mi mesmo la mitad ausente.

(I, vs. 110-113, h. Av)

Expresando un concepto similar, Luquesio quiere convencer a Bruno de que deje de ser fraile francisco y se una a él en su carrera de ladrón:

Quedate digo, que assi  
cobrarte de Dios espero,  
pues Dios no te querra assi  
porque el quiere al hombre entero,  
y tu eres medio sin mí.

(II, vs. 1468-1472, h. 10r) <sup>81</sup>.

Semejantes expresiones surgirán en otros momentos de ambas comedias.

Otro de los temas que aparecen en *Cautelas son amistades* es el del honor. Al final de la primera jornada hay una escena urdida en torno al lema “lo que merece un soldado”, que sirvió para titular la obra en dos copias de atribución moretiana, en la cual, a través de un largo monólogo, Carlos afirma ante el Senescal el valor del soldado sobre el cortesano; es decir, la supremacía de los méritos que consigue el individuo con sus acciones sobre los que recibe por herencia. Hemos insistido, y seguiremos haciéndolo, en

<sup>81</sup> Citamos por el ejemplar 57.021 de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, que pertenece a una edición s.l., s.i., s.a.

este concepto del honor que una y otra vez expone Godínez en sus obras, como reflejo suficientemente diáfano de su condición personal, oponiéndolo al que regula la conducta de amplios sectores de la sociedad de su momento, así como la de los personajes que se mueven sobre las tablas de los corrales.

Son bastantes los puntos presentes en *Cautelas son amistades* que podemos encontrar en otras piezas de Godínez:

La alusión a la cambiante fortuna se hace en esta obra a través de la siguiente imagen:

O noria del mundo, en ti  
suben vnos arcaduces,  
y baxan otros, al fin  
no desespere el que baxa  
por baxar, que antes assi  
para llenarse despues,  
baxando primero ha de ir,  
y el que sube a lo mas alto,  
no desee verse alli,  
porque se ha de derramar  
quando acaba de subir.

(I, vs. 376-386, h. A<sub>2</sub>v).

Es la misma que se aplica a la diosa bifronte en *Amán y Mardoqueo*<sup>82</sup>:

Siempre a la fortuna tuve  
por una rueda de noria,  
donde es nuestra vanagloria  
arcaduz que baxa y sube:  
yo en el hondo abismo estuve,  
y Amán en la cumbre ya,  
natural cosa será,  
quando la vuelta aya dado,  
baxar el donde yo he estado,  
subir yo donde él está.

(III, vs. 1864-1873, h. D<sub>2</sub>r).

La descripción de las acciones del jinete y del caballo de los vs. 65-76 (h. Av) nos remite a uno de los motivos preferidos por Godínez, tal como podemos apreciar a través del moroso tratamiento que recibe en una serie de obras de esos años: *De buen moro, buen cristiano, O el frayle ha de ser ladrón, La Virgen de Guadalupe, Los trabajos de Job*.

En cuanto al uso de imágenes, no existen contradicciones con las que habitualmente usa Godínez. Otro tanto podemos decir de la métrica. Las estrofas utilizadas y sus porcentajes entran dentro de lo normal para este

82 La misma idea aparece en *La Reyna Ester*. Ver vs. 2537-2551, h. 47v.

tipo de obras de intriga cortesana escritas por la misma época: Únicamente la proporción de los versos en silva, 10,5%, es superior al 4,4% de *La traición contra su dueño* que le sigue a continuación; en cambio, el 32,3% de redondillas se sitúa entre el 51,2% de *La traición contra su dueño* y el 26,4% de *Basta intentarlo*; el 10,3% de décimas, entre el 5% de *Basta intentarlo* y el 16,1% de *La tradición contra su dueño*; el 46,9% de romance, entre el 25,4% de *La traición contra su dueño* y el 63,1% de *Basta intentarlo*. Sus porcentajes se acercan, por tanto, a los de *Acertar de tres la una* y *Aun de noche alumbra el sol*, las otras dos comedias que hemos tenido en consideración. Respecto al uso y función de las estrofas, vienen igualmente a ser similares a las de estas comedias.

En definitiva, *Cautelas son amistades*, y con este título, pensamos que debe figurar en el corpus dramático de Felipe Godínez. Así lo aconsejan tanto los indicios externos como los internos; toda vez que además unos y otros repugnan —y mucho— al bando en litigio.

## “CELOS SON BIEN Y VENTURA”.

### UNA COMEDIA ANÓMALA EN EL CORPUS DRAMÁTICO DE FELIPE GODÍNEZ

La diversidad de autores con los que se ha asociado este título, por un lado, y la consideración de una serie de aspectos internos del texto conservado, por otro, contribuyen a sembrar la duda sobre la veracidad de la atribución a Godínez de esta comedia que pretende llevar a las tablas la vida melodramática de San Albano, al menos tal como hoy la conocemos.

#### 1. *Las diferentes atribuciones del título.*

Respecto a este punto, el problema se inicia, como en tantas ocasiones, con el índice de Medel de 1735. En él se hace constar por dos veces el título en cuestión, con atribuciones dispares: Doctor Felipe Godínez y Don Juan Vélez<sup>83</sup>. Este dato escueto, que no permite entrever si los ejemplares diversamente atribuidos de la librería de los herederos de Medel corresponden o no a una misma comedia, ha dado pie a la inclusión en el corpus teatral de Juan Vélez de Guevara del título *Celos son bien y ventura*, por

83 Op. cit., p. 261.

parte de los autores de algunos repertorios que, en mayor o menor grado, tienen su origen en el del librero madrileño. Igualmente, ha propiciado, casi con toda seguridad por error, el que otros se la atribuyan a su padre Luis Vélez.

Vicente García de la Huerta, en su *Theatro Hespañol*<sup>84</sup>, repite la doble atribución de Medel, aunque suprimiendo los nombres de los autores Felipe y Juan, con lo que la segunda se presta a una confusión, que, efectivamente, creemos que se cumple en catálogos sucesivos.

Las distintas listas de obras y autores de Mesonero Romanos presentan referencias un tanto contradictorias sobre el título que nos ocupa. Así, en el *Catálogo cronológico de los autores dramáticos, y alfabético de las comedias de cada uno*, *Celos son bien y ventura* no aparece ni entre las de Godínez ni entre las de Juan Vélez, mientras que sí lo hace en el apartado correspondiente al padre de este último dramaturgo<sup>85</sup>. Todo lo contrario sucede en el *Índice alfabético de las comedias...*, siendo los nombres de Godínez y Juan Vélez los únicos que están asociados al conflictivo título<sup>86</sup>. Así pues, se vuelve al planteamiento del Índice de Medel, si bien el señor Mesonero añade de su cosecha la afirmación de que se trata de la misma comedia; lo que no creemos que deba ser tenido en cuenta, pues nada hace pensar, y más ante la catalogación vista anteriormente, que no sea una aseveración temeraria más de las del meritorio colector, carente del apoyo de una constatación efectiva.

En el *Catálogo* de La Barrera se enreda aún más la maraña de este título, al ponerlo en relación con los nombres de Godínez, Luis Vélez —para lo cual probablemente ha seguido el repertorio que del dramaturgo da Mesonero, que, a su vez, lo tomaría de la mención ambigua de Huerta— y Crecencio Cerveró, poeta valenciano (1633-1708), autor de varias comedias, de las que sólo tres fueron representadas, siendo una de ellas la del título en cuestión<sup>87</sup>.

La referencia de Palau a una suelta de *Celos son bien y ventura* sin lugar ni año de impresión y atribuida a Agustín Moreto, forma parte del descabalamiento total que afecta a las ediciones de Felipe Godínez reseñadas en el *Manual del librero hispanoamericano*, del que hemos hablado más arriba<sup>88</sup>.

En resumen, prescindiendo de Moreto, cuya concurrencia con el título que nos ocupa se fundamenta en un error evidente, son cuatro los autores a los que las referencias de los distintos catálogos implican con una misma denominación. El grupo podría reducirse a tres, en primera instancia, pues uno de ellos, Luis Vélez, presenta todos los síntomas de haber entrado en

84 Op. cit., p. 198.

85 *Catálogo cronológico...*, cit., p. LII.

86 *Índice alfabético...*, cit., p. XXVIII.

87 Op. cit., p. 90.

88 Vid. supra, pp. 87-89.

el litigio por mera confusión de nombres<sup>89</sup>. Pronunciarse sobre los otros tres resulta más complejo. Desde luego que el título es suficientemente alambicado como para considerar fortuita la coincidencia. La copia existe, pero sin que podamos afirmar si se reduce sólo al título, si se trata de refundiciones o si, en realidad, se refieren a una misma comedia. Incluso, se podría pensar que el problema ha venido dado por un error de los autores de catálogos, al igual que el detectado, a nuestro juicio, en el caso de Luis Vélez de Guevara.

Lo cierto es que hoy por hoy conocemos sólo el texto de una comedia así denominada: la que trata sobre la vida del santo extravagante “que a un tiempo fue hijo, marido y hermano”<sup>90</sup> —según se expresa en el último verso— y lleva el nombre de Godínez en el encabezamiento de las dos ediciones localizadas: una en la *Parte treinta y cinco. Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1670 y 1671) y otra la de una suelta en la que no se especifica el lugar ni el año de impresión.

## 2. Objeciones a la autoría de Godínez

Por lo que hemos visto, y como apunta M. G. Profeti, considerando desde fuera la documentación hoy existente, parece que la comedia debe considerarse de Godínez<sup>91</sup>. Sin embargo, creemos que no es conveniente relegar sin más el problema de la maraña de atribuciones, dada la posibilidad de que esté aquí la explicación total o parcial de las anomalías que permite apreciar el análisis interno del texto desde una perspectiva godinista. Y aunque lo que ignoramos del teatro de Juan Vélez y de Crescencio Cerveró nos impida llegar a conclusiones más firmes sobre la autoría, dejaremos por el momento constancia de esas “rarezas” que, en relación con el teatro de Godínez, hemos notado en la comedia que se le atribuye, y que, como decimos, pudieran ser solidarias con lo contemplado hasta ahora.

Desde el punto de vista de la versificación, es mucho lo que *Celos son bien y ventura* se separa de los hábitos godinistas.

Como primer aspecto llamativo está el acusado predominio del romance: 2.313 versos sobre los 2.975 que tiene en total la comedia; lo que supone un 77,7%. El porcentaje de este metro se mantiene en los tres actos por encima de las cifras de cualquier otra obra de Godínez, siendo especialmente llamativo en el primer y segundo acto:

Acto 1.º:	846 de 1.030 vs.:	82,1%
Acto 2.º:	812 de 989 vs.:	82,1%
Acto 3.º:	653 de 958 vs.:	68,2%

89 Emilio Cotarelo, “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, *Boletín de la Real Academia Española*, IV (1917), p. 276, la da por desconocida, sospechando que no ha existido y que se la ha confundido con la de Godínez.

90 Citamos por la edición de la *Parte XXXV de comedias nuevas escogidas*, Madrid, L. A. de Bedmar-A. de la Fuente, 1670, pp. 236-274.

91 *Bibliografía...*, cit., p. 66.

Entre las comedias restantes atribuidas a nuestro autor, la de mayor porcentaje de romance es *Basta intentarlo*, con un 63,1%; muy lejos, por tanto, a más de 14 puntos, de *Celos son bien y ventura*.

Igualmente es extraordinario el número de pasajes de este metro: 17 en total, que se desglosan de la siguiente manera: 5 en el primer acto, 5 en el segundo y 7 en el tercero. Tanto la cifra global como las parciales se encuentran sin parangón en el teatro del autor. Las siguen a distancia las 12 tiradas en total de *Las lágrimas de David* y, por acto, las 4 que en cada uno de ellos tiene ésta y el tercero de *O el frayle ha de ser ladrón*.

Hay, por fin, una circunstancia más a reseñar en relación con el uso del romance: Hasta en seis ocasiones (dos en el primer acto, una en el segundo y tres en el tercero) una secuencia de este metro es sustituida, coincidiendo o no con un cambio de escena, por otra de distinta asonancia. En las comedias que juzgamos auténticas del dramaturgo, son extraordinarias las ocasiones en que el romance se sucede a sí mismo: dos casos en *O el frayle ha de ser ladrón* y una en la *Virgen de Guadalupe*.

Respecto al uso y función de las formas estróficas, existe un pasaje de silva en el segundo acto aplicado a una situación y a unos personajes bien poco usuales. Del verso 1724 al 1761 (pp. 258-259), los graciosos Fermín y Livia intercambian palabras, cuyo contenido es eminentemente cómico, embutidas en pareados de 7 y 11 sílabas (Silva del tipo 1.º, para Morley-Bruerton). Nunca Godínez —si exceptuamos un caso de endecasílabos sueltos en *El soldado del Cielo*, obra sobre cuya autoría aún se ciernen mayores objeciones<sup>92</sup>— utilizará metros italianos para esta suerte de contenidos, sino que éstos suelen dedicarse a subrayar momentos solemnes o especialmente líricos; lo que, por otra parte, viene a concertarse con las pautas generales del teatro áureo.

Tampoco se atestigua en las comedias auténticas del dramaturgo el uso de determinadas palabras en las posiciones finales de verso. Así, salvo un caso de *Amán y Mardoqueo* (v. 986), en el que, por otra parte, no coinciden todas las ediciones, nunca más nos encontramos en ese puesto con la conjunción *que*, como ocurre en tres ocasiones de la comedia que nos ocupa: vs. 26, 1847 y 2006. Aún supone un caso más extremo de flexibilización métrico-sintáctica, y sin correlato en ninguna obra de Godínez, el de los versos 1857-1858:

en aquesta razon, los  
contradictorios que junta.

Por contra, esta flexibilidad está ausente de forma llamativa y extraordinaria para el teatro del autor en las relaciones de las distintas redondillas. Más arriba hemos hablado del “encabalgamiento interestrófico” y del interés que puede tener su estudio para conocer los hábitos de composición de cada

92 Vid. infra, p. 140.

autor, en un aspecto difícil de borrar en manipulaciones posteriores, por lo que es notable su rendimiento en la dilucidación de fechas y autorías.

Después del romance, las redondillas suponen el segundo tipo estrófico numéricamente, distribuyéndose en cuatro secuencias (una en el primer acto, una en el segundo y dos en el tercero) y contabilizando 528 versos, es decir, el 17,7% del total de la comedia. Pues bien, en las 132 estrofas tan sólo nos encontramos con un caso de encabalgamiento interestrófico. Nunca las redondillas de Godínez manifestaron tanta rigidez en la correspondencia entre métrica y gramática. El porcentaje que se deriva, el 0,76, se encuentra muy por debajo del de cualquiera de las otras comedias de atribución segura:

<i>La Reyna Ester</i> .....	8,1%
<i>La traición contra su dueño</i> .....	8,4%
<i>La Virgen de Guadalupe</i> .....	9,1%
<i>Los trabajos de Job</i> .....	11,1%
<i>Ludovico el Piadoso</i> .....	12,8%
<i>San Mateo en Etiopia</i> .....	14,2%
<i>Las lágrimas de David</i> .....	15,5%
<i>De buen moro, buen cristiano</i> .....	15,6%
<i>Amán y Mardoqueo</i> .....	17,1%
<i>Aun de noche alumbra el sol</i> .....	20,7%
<i>Basta intentarlo</i> .....	21,2%
<i>O el frayle ha de ser ladrón</i> .....	21,6%
<i>Cautelas son amistades</i> .....	23,6%
<i>Acertar de tres la una</i> .....	25,9%

Curiosamente, se sitúan también netamente por debajo del listón que marca el 8,1% de *La Reyna Ester*, los otros dos textos de autoría dudosa, *El soldado del Cielo* (3,1%) y *La milagrosa elección* (2,7%), aunque sin llegar a los extremos de la comedia que ahora analizamos.

Un nuevo rasgo marginador lo constituye el cómputo silábico de *ahora*. Si en Calderón de la Barca, por ejemplo, el término puede contar con dos o tres sílabas, según las necesidades versificatorias, y en Luis Vélez de Guevara es siempre trisílabo, los versos de Godínez manifiestan un tratamiento métrico muy definido del término, en correspondencia con su categoría gramatical: Tres sílabas cuando funciona como adverbio temporal, y dos en los contadísimos casos en que forma parte de la locución *ahora bien*. Sin embargo, en *Celos son bien* y *ventura* hasta tres de los once *ahora* que hemos localizado —siempre en calidad de adverbio de tiempo— tienen cómputo bisilábico: vs. 357, 568 y 1219.

Una de las más llamativas discordancias métricas de la comedia desde la perspectiva de Godínez tiene que ver con el peculiarismo andaluz del seseo. A pesar de la procedencia del autor, la ausencia de “rimas andaluzas” es una de las características de todas las obras atribuidas a Felipe Godínez,

con las únicas excepciones de la comedia que nos ocupa y de *El soldado del Cielo*, cuyo alineamiento con las del autor presenta, y no sólo por este motivo, aún mayores inconvenientes<sup>93</sup>.

Son seis los casos en que /θ/ y /s/ riman en *Celos son bien y ventura*, pudiéndose tomar como fundamento sólido de nuestra duda a incluirla sin más entre las comedias del dramaturgo. Estos ejemplos, además de no recluirse en un pasaje concreto, que hubiera podido ser interpolado posteriormente, sino que se distribuyen por los tres actos, se localizan en los parlamentos de distintos personajes; por lo que tampoco cabe achacarlos al intento de caracterizar lingüísticamente a alguno de ellos:

parentesco	— merezco	(I, vs. 442-443)
vezes	— diesses	(I, vs. 487-488)
freznos [sic]	— torreznos	(II, vs. 1254-1257)
soez	— es	(II, vs. 1306-1309)
maleza	— presa	(II, vs. 1744-1745)
abraso	— braço	(III, vs. 2226-2227)

### 3. *Los rasgos godinistas de la comedia*

En contraste con todo lo visto hasta ahora, no faltan aspectos en *Celos son bien y ventura* que nos remiten al teatro de Felipe Godínez.

En primer lugar, el tema central de la obra es uno de sus preferidos: El ascenso a la santidad de un hombre, sin que importen sus orígenes ni su vida anterior, sino la gracia divina y la virtud personal. La consideración de la preeminencia en Dios de la misericordia sobre la justicia, la defensa del honor que el individuo se forja en demérito del que hereda, la fuerza penitencial del arrepentimiento, la exaltación de la paciencia, son postulados que encuentran acogida frecuente en su teatro religioso de la etapa madrileña. Y así, frases en boca de Albano, como “no ay prueba en la deidad mayor que lo compasivo” (vs. 847-848), “en vos la mejor defensa en confessar vna culpa” (vs. 1906-1907), “en vuestro Reyno, tan solo quien tiene paciencia triunfa. Y assi trabajos, Señor, vengán, vengán desventuras” (vs. 1946-1949), etc., nos están remitiendo a ideas que encarnan personajes salidos de la pluma de Godínez como Ester, David o Job, e, incluso, están estableciendo estrechos paralelismos con las expresiones concretas de éstos.

Personajes, escenas, recursos, etc., guardan relación de cierta afinidad con otros presentes en comedias de cuño godinista contrastado:

La boda de Albano e Irene que abre la pieza, y el diálogo entre los novios y los músicos, nos remiten en forma y contenido al arranque también de *Las lágrimas de David*, con situaciones parejas protagonizadas por Urías y Bersa-

93 Vid. infra, p. 141.

bé. Se sigue apreciando el parentesco con esta obra en la utilización de ecos, en la irrupción de voces ajenas al parlamento del personaje que habla, para dar contestación de forma enigmática y contrapuntística a sus palabras.

Con *O el frayle ha de ser ladrón* se relaciona, por supuesto, a través de los protagonistas, quienes presentan, al igual que Hamete en *De buen moro, buen cristiano*, un firme contraste entre su vida pasada y la de santidad, en total renuncia; pero también por medio de sus graciosos respectivos, Turín y Fermín. Ambos, al socaire de las pretensiones de vida religiosa de sus amos, aprecian el hábito como “modus vivendi” que les propicia las limosnas de los devotos. Es común en las dos obras la localización, prioritaria o total, de sus respectivas acciones en el monte, lugar frecuentado por bandoleros, que a la postre tendrán un papel decisivo en la muerte de los protagonistas.

En definitiva, si por un lado tenemos demasiados indicios, sobre todo en aspectos formales, para pensar que de la mano de Felipe Godínez saliese en última instancia lo que hoy podemos leer en las ediciones a su nombre de *Celos son bien y ventura*, por otro, están los susodichos testimonios de autoría y las marcas del sello personal del dramaturgo. Nuestra opinión —sin pedir para ella, por el momento, más prerrogativas que las de la hipótesis— es que estamos ante el resultado de la refundición, por cuenta de otro autor, de una comedia previamente escrita por Felipe Godínez. Esta práctica, que al doblar el siglo se va haciendo más y más frecuente, permite explicar los aspectos formales que, desde la consideración de la autoría única de nuestro dramaturgo, resultan inaceptables en el texto que hoy conocemos.

## “LA GODINA”.

### LA ALUSIÓN OSCURA DE LOPE A UNA OBRA DE FELIPE GODÍNEZ

A mediados de agosto de 1628 —según González de Amezúa—, Lope escribió una carta a D. Antonio de Mendoza, en cuyo último párrafo se lee: “La comedia que llaman *La Godina* por ser su autor el doctor Godínez, con que tenían amenazados los poetas, se representó ayer. Dízenme que es más judía que de los godos, parto indigno de un hombre de entendimiento: tales son los de los autores”<sup>94</sup>.

A través de la chismosa noticia, que deja entrever la precaria situación en que el autor ha quedado al afrontar sus primeros años madrileños, es difícil, por no decir imposible, averiguar si se trata de una de las comedias conocidas

<sup>94</sup> Lope de Vega, *Enistolario*, cit., IV, p. 132.

o no. El contexto irónico de la difamación no permite ni siquiera conjeturar un tema bíblico, habitual en el dramaturgo, de ese “dizen que es más judía que de los godos”; porque los maledicentes de los que da cuenta, y entre los que se incluye el propio Lope, estarían dispuestos —desde su conocimiento de lo acaecido en 1624 con nuestro autor— a apreciar mensajes judaicos en cualquier obra suya, aunque estuviera ambientada en la Corte de Aragón como ocurre con *La traición contra su dueño*, representada en 1626.

No creemos que pueda identificarse con *La Reyna Ester*, como piensa P. Bolaños, apoyándose en que el 28 de marzo de 1628 la compañía de Roque de Figueroa tiene atestiguada una representación ante el Rey de una comedia titulada *La judía*, “obra que —según la autora— pudiera ser *La Reyna Ester*, pues por ambos títulos era conocida”<sup>95</sup>. En ningún sitio hemos podido encontrar constancia de esta segunda denominación, que además no se adecúa en absoluto a dicha obra. Con el nombre de *La judía* no aparece mencionada ninguna comedia en los distintos catálogos; sin embargo, si acaso pudiera convenir a alguna de las compuestas con anterioridad a 1628, pensamos que sería a la de Lope *Las paces de los reyes o judía de Toledo*. La judía Raquel, protagonista de esta comedia, admitiría su referencia con este término tan cargado peyorativamente en la época, mucho mejor que Ester, figura bíblica venerable, tanto desde la perspectiva judaica como cristiana.

Por otra parte, si hay una obra cuyo desempolvamiento se hace poco aconsejable en los momentos de difícil reinsertión que siguen al auto de fe —y de los que da cuenta precisamente la carta de Lope—, ésta es *La Reyna Ester*, la cual añade a su tema bíblico, susceptible de todo tipo de recelos hacia un autor que se sabe judío, la circunstancia de ser una de las comedias censuradas en su proceso inquisitorial.

Pensamos, en suma, que la noticia de Lope sólo puede servir, hoy por hoy, para atestiguar la vista pública de su teatro en los corrales madrileños y —lo que le concede su mayor interés— la actitud en la recepción de sus obras, por parte al menos de algunos miembros muy significados de la república de las letras.

## “HA DE SER LO QUE DIOS QUIERE”.

### OTRA COMEDIA ILOCALIZABLE DE FELIPE GODÍNEZ

Entre los fondos de los herederos de Francisco Medel figuraba una obra con este título a nombre de Godínez<sup>96</sup>. Como en tantos otros casos, ignoramos cuál fue su paradero.

95 Op. cit., p. 111.

96 Op. cit., p. 191.

Sin embargo, de su presencia en el siglo XVII sí tenemos algún testimonio. Un documento del Archivo del Palacio Real fecha el 7 de marzo de 1631 el pago al autor de comedias Pedro Cebrián, por cesión de Antonio de Prado, de una serie de representaciones hechas por la compañía de este último para la Casa Real del 21 de noviembre de 1629 al 12 de febrero de 1630. Una de las obras representadas, aunque no se precise la fecha exacta, fue *Ha de ser lo que Dios quiera*<sup>97</sup>, cuyo título nos remite, a pesar de la ligera variante que supone el cambio de modo verbal en la última palabra, a la obra citada en el Índice de Medel.

La comedia exhibida en Palacio bien pudo ser de Godínez, aunque los argumentos a su favor no tengan un peso decisivo. De éstos, el que más coadyuva a la atribución es de índole negativa: El título de la obra no entra en conflicto con los que conocemos de otros autores con posibilidades de haberla compuesto por las fechas que marca el documento. Entre los nombres que pueden parecerse, únicamente encontramos el de la comedia de Pedro Francisco de Lanini y Sagredo, *Será lo que Dios quisiere*, incluida en la *Parte cuarenta y dos de comedias escogidas* (Madrid 1676), y que también cita Medel. Para deducir que esta pieza es netamente posterior bastan las fechas biográficas del autor; pero cabe aún concretar más: en el manuscrito autógrafa que de la misma dice poseer La Barrera, figura la licencia para su representación de 2 de enero de 1675<sup>98</sup>. Es decir, que aprovechamos el dato en favor de Godínez del Índice de Medel, o la pieza de la representación palatina de 1629-1630 queda sin atribuir.

Los indicios de tipo positivo son un tanto nebulosos. Uno de ellos sería el que las fechas casan. En esos años primeros de la etapa madrileña del autor, están atestiguadas representaciones de sus textos en los teatros de la Villa y en Palacio.

En este orden de cosas, una serie de problemas para la identificación de títulos y su posterior atribución no permite utilizar, más que con muchísimas reservas, este otro indicio: Entre el repertorio que la compañía de Antonio de Prado exhibió en las sesiones cortesanas de la temporada de 1629-1630, figuran dos piezas llamadas *Lo que puede la limosna* y *El ignorante discreto*. Ambos títulos pudieran corresponder a sendos autos sacramentales de nuestro autor. La primera pieza no aparece con ese nombre en ninguna de las listas consultadas. ¿Sería, tal vez, el auto de Godínez *El premio de la limosna*? Por supuesto que hay obras de otros autores a las que asimismo les resultaría apropiado el título: sin ir más lejos el auto *Pedro Telonario* de Mira de Amescua, con el que tan unido está el de nuestro dramaturgo<sup>99</sup>. En cuanto a la segunda pieza citada, así se llama un auto bien conocido de Godínez en uno de los dos manuscritos que lo recogen; pero también una comedia de Adrián Guerrero que se conserva manuscrita con letra del siglo XVII en la Biblioteca Nacional

97 Shergold-Varey, art. cit., p. 227.

98 Op. cit., p. 200.

99 Ver J. M. Bella, art. cit.

de Madrid<sup>100</sup>. Como se ve, ninguna de las tres obras en posesión de Prado puede, por sí sola, decantarse definitivamente del lado de Godínez; sin embargo, la unión de las tres debiera contribuir a que se tenga en cuenta su autoría en cada una por separado. Es normal que los poetas establezcan relaciones con determinados “autores” para la venta de sus textos, y que, por lo tanto, en el repertorio de éstos figuren varias obras de un mismo ingenio. Por documentos referentes a 1634 y 1636 sabemos que Antonio de Prado dio en Palacio sendas representaciones de *Aun de noche alumbra el sol*<sup>101</sup>.

La otra referencia que hemos podido localizar en el siglo XVII es mucho más escueta y tardía, careciendo, por tanto, de la utilidad como fecha “ad quem” de la anterior noticia. Se encuentra en una pieza llamada *Bayle de los títulos de comedias*, estudiada y editada por Antonio Restori, quien se inclina por la paternidad de Alonso de Olmedo<sup>102</sup>. Su composición se enmarcaría —también según su editor— entre las fechas de 1663 y 1682, sin que los datos disponibles permitan mayor concreción. La comedia que nos ocupa aparece mencionada en el verso 95, correspondiente a una réplica del personaje Escamilla (la actriz Manuela Escamilla, al parecer):

*Si Ha de ser ¡lo que Dios quiere!;  
¡Solo en Dios la confianza!*

El valor de la cita es meramente testimonial. Constata la posteridad de la pieza en la segunda mitad del siglo XVII, sirviendo de mojón intermedio en el camino de más de un siglo que va desde el momento de la escritura de la obra hasta el de la existencia atestiguada de un ejemplar de la misma para la venta en una librería madrileña.

## “LA HARPA DE DAVID”.

### UNA POSIBLE COMEDIA DESCONOCIDA DE FELIPE GODÍNEZ DIFERENTE DE “LAS LÁGRIMAS DE DAVID”

En dos de las relaciones que con cercanía al auto de fe nos relatan los cargos imputados por el Tribunal del Santo Oficio al licenciado Felipe Godínez, se menciona una presunta obra suya sobre el Testamento Viejo llamada *La harpa de David*<sup>103</sup>.

100 Ms. 17.183. Ver J. Paz y Melia, op. cit., I, n.º 1732.

101 Vid. supra p. 55.

102 El *bayle* está recogido en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (Paz, op. cit., n.º 3662) que A. Restori ha reproducido (*Piezas...*, cit., pp. 195-206).

103 A. de Castro, “Noticias...”, cit., pp. 278 y 282.

No titubea Adolfo de Castro cuando, al dar cuenta a la Academia del hallazgo de la *Relación* de Alonso Ginete, identifica la obra aludida con *Las lágrimas de David* o *El Rey más arrepentido*<sup>104</sup>, comedia que ha llegado hasta nosotros en al menos trece ediciones sueltas de los siglos XVII y XVIII: doce con el primero de los títulos, que sin duda es el original, y una con el segundo, cuyo texto, siendo sustancialmente el mismo, presenta notorias diferencias. En la misma identificación caen T. C. Turner<sup>105</sup>, C. Menéndez Onrubia<sup>106</sup>, A. Márquez<sup>107</sup>, M. G. Profeti<sup>108</sup>, y parece inclinarse hacia ella P. Bolaños<sup>109</sup>.

Por nuestra parte, tenemos serias objeciones al respecto.

Es evidente en todas las obras conservadas del autor la total adecuación de sus denominaciones a los temas que en ellas se desarrollan. Sin embargo, nada hay en el texto de *Las lágrimas de David* que justifique el título dado en las relaciones del auto de fe. Es más, ni siquiera de manera tangencial se menciona el susodicho instrumento; y eso que en una de las escenas finales David glosa con sus palabras de arrepentimiento fragmentos del salmo 50 de la Vulgata e intervienen como colofón los músicos. En cambio, el título que aparece asociado al texto en doce de las ediciones conocidas, *Las lágrimas de David*, sí que se ajusta, y además magistralmente por su ambivalencia, a la materia tratada, que no es otra que la del pecado con Bersabé y Urías y el perdón del Rey Profeta. Las lágrimas juegan un papel decisivo en los dos momentos: las del amante rechazado consiguiendo lo que no habían logrado sus palabras, ablandar el corazón de la hasta entonces fiel esposa, y las del Rey arrepentido alcanzando el perdón de Dios por las culpas que siguieron a sus primeras lágrimas.

De ser exacto el título que se adjudica a la comedia en las relaciones, cabe más bien pensar que daría cabida, o trataría exclusivamente, episodios anteriores a los que dramatiza *Las lágrimas de David*. Desde el momento que Saúl hace llamar al arpista David para aliviar su mal de espíritu (I Sam. 16), hasta cuando éste, ya rey, encabeza alborozado el traslado del arca (2 Sam. 6), el arpa tiene un protagonismo que puede justificar el título; lo que no ocurre después, al menos desde la perspectiva de la fuente.

Hay otro elemento a tener en cuenta, que viene a enturbiar aún más un panorama ya de por sí poco claro. Y es la existencia de una comedia de Mira de Amescua con este mismo título, conservada en el manuscrito 15.516 de la Biblioteca Nacional de Madrid, del que C. E. Aníbal ha hecho un estudio y edición meritorios<sup>110</sup>. La comedia, cuya autoría viene remarcada por la

104 *Ibíd.*, p. 279.

105 *Ed. cit.*, p. 14.

106 "Hacia la biografía...", *cit.*, pp. 95 y 99.

107 *Op. cit.*, p. 87.

108 *Bibliografía...*, *cit.*, p. VI.

109 *Op. cit.*, p. 299.

110 *The Ohio State, University Studies*, 1925.

presencia de *Lisardo*, pseudónimo poético de Mira de Amescua y que el editor considera anterior a 1613, presenta una gran variedad de acción y numerosos episodios de la vida de David, desde su calidad de pastor en el primer acto, pasando por su rivalidad con Saúl y subida al trono en el segundo, hasta el pecado con Bersabé, arrepentimiento, profecías y cantos en el tercero, que termina prometiendo una segunda parte, de la que nada sabemos.

Aun siendo posible una denominación idéntica para dos obras distintas, es más razonable pensar que se ha producido una confusión de títulos, y que ésta ha tenido lugar, dada la desigual solvencia de los testimonios, al nombrar la obra de Godínez. Si bien, la coincidencia de las dos relaciones del auto de 1624, que no parecen copiarse una a la otra, sino proceder independientemente de transcripciones más o menos directas de los cargos leídos en público, remitirían el error a un punto de mayor autoridad que el de los responsables de la información de tipo periodístico sobre los condenados.

Con todo, pese al rigor que se supone que ha de fundamentar una acusación, pudo darse este cruce en favor de una obra conocida de Mira, al querer nombrar otra de Godínez sobre el Rey David. Volvemos, de esta manera, a la pregunta básica de este apartado, para afrontar argumentos más definitivos: ¿Se quiso decir *Las lágrimas de David* en lugar de *La harpa de David*? Entra dentro de lo posible, pero en todo caso la obra así llamada sería distinta a la que hoy se conserva.

Pese a los pareceres de P. Bolaños —“la comedia *Las lágrimas de David* o *El rey más arrepentido*, bien pudiera ser la mencionada en el Auto de Fe de 1624, con el nombre de *La arpa de David*... cuya fecha debemos situar, más o menos, como *La Reyna Ester*, inclusive anterior a ésta”<sup>111</sup>— y de C. Menéndez Orrubia, que la incluye entre “las obras realmente compuestas en 1613”<sup>112</sup>, pensamos que la comedia que conocemos tiene todos los síntomas de haber sido escrita en la etapa madrileña del autor, es decir, con posterioridad a 1624. Estos indicios son tanto de tipo externo —representaciones atestiguadas—, como interno —temas, estilo, métrica—, y ambos son solidarios en apuntar hacia una fecha no muy anterior a la de su primera exhibición conocida: 1635. Bastará aducir los porcentajes de estrofas utilizadas, para percatarnos de la imposibilidad de que Godínez o cualquier otro autor cómico hubiera escrito una comedia como *Las lágrimas de David* en 1613, fecha aceptable de *La Reyna Ester*, y mucho menos antes:

111 Op. cit., p. 229. Esto contradice la fecha propuesta para la comedia en el apartado “Cronología de sus obras”, que suscribimos plenamente: 1634-1635 (p. 116).

112 “Hacia la biografía...”, cit., p. 95.

	<i>Las Reyna Ester</i>	<i>Las lágrimas de David</i>
Redondillas	59,2%	12,6%
Quintillas	26,3%	5,4%
Décimas	0	16,2%
Romance	4,7%	56,9%
Silvas	0	5,9%
Octavas	1,1%	2,7%
Tercetos	1,3%	0
Liras	0,7%	0

Mayor disparidad no cabe; como la tendría *Las lágrimas de David* con cualquier otra obra del teatro clásico español escrita en 1613. Por contra, es evidente la afinidad que guarda, por ejemplo, con las cifras de *Los trabajos de Job*, comedia fechada por P. Bolaños en el período 1630-1635, con la que además establece otras relaciones, alguna de las cuales es notada por la propia estudiosa <sup>113</sup>:

Red.: 15,9%; Quint.: 8,7%; Déc.: 11,9%;  
Rom.: 54%; Sil.: 7,3%; Oct.: 2,2%.

Los porcentajes están próximos y hay una total identidad en los tipos de estrofas utilizados. Un análisis del uso y función de éstas aportaría un abundamiento en la demostración. Asimismo, podríamos aducir los análisis métricos de otras comedias escritas por los mismos años que hemos supuesto para el texto de *Las lágrimas de David* que conocemos.

Todo lo más, se puede aceptar la posibilidad de que el texto conocido sea una refundición de otro anterior sobre similares acontecimientos, realizada en esta primera mitad de los años treinta. Pero una refundición tan profunda, que no sólo habría afectado a la métrica y el estilo, sino, incluso, a la organización de la acción y a los temas. La pensada y simétrica disposición de las escenas, el uso de signos premonitorios que contrapuntean las palabras y acciones de los personajes, el sello culterano de la palabra poética, son las señales asimiladas por nuestro autor del cambio que en la concepción dramática operan en Madrid los "nuevos poetas cómicos", con Calderón en lugar preeminente. Asimismo, el arrepentimiento, la misericordia de Dios para con los pecadores, la concepción del honor, y otros puntos que veremos más adelante <sup>114</sup>, aparecen una y otra vez en las comedias de esos años, y no están constatados antes en su etapa andaluza, si bien es verdad que ésta nos es mucho peor conocida.

No sería la primera vez que Godínez volviese sobre una misma fuente bíblica tratada en su período sevillano, para hacer años después una comedia sustancialmente distinta. Es el caso de *La Reyna Ester*, precisamente la otra

<sup>113</sup> Op. cit., p. 311.

<sup>114</sup> Vid. infra pp. 119-120.

obra citada por las dos relaciones junto con la que ahora nos ocupa. Al igual que ha ocurrido con ésta, los distintos estudiosos del teatro español en general, e incluso de la obra de Godínez, en particular, como hemos visto, han venido repitiendo su identificación con la de *Amán y Mardoqueo*, tan profusamente impresa en los siglos XVII y XVIII. La fortuna en este caso ha favorecido la posteridad de un manuscrito de 1613, conteniendo una comedia, cuyo título responde fielmente al que se cita en el proceso, y cuya lectura superficial deja ver a las claras que se trata de una pieza distinta.

La historia de David, así como su obra, subyugaron a Godínez; de eso tenemos muestras también fuera de su teatro testamentario, donde a menudo se alude a sus hechos o se citan y glosan sus salmos. No es de extrañar, por tanto, que le dedicara al menos dos comedias, centrándose muy posiblemente en dos momentos diferentes de su vida; y que se decidiera —como veremos más adelante— a refundir *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, para completar con la muerte de Absalón la trayectoria esencial del más grande y trágico de los reyes de Israel.

#### UNA OBRA PERDIDA DE GODINEZ SOBRE JACOB Y RAQUEL

No es de extrañar que los autores cómicos del siglo XVII supieran apreciar la potencialidad dramática y poética de los episodios que tienen por protagonista la figura de Jacob. Estos van a servir de asunto para una serie de comedias, que han llegado hasta nosotros a través de sus menciones en los catálogos y de los ejemplares conservados en las bibliotecas: *El robo de Dina* y *Los trabajos de Jacob* de Lope, *Más vale a quien Dios ayuda (El pastor más perseguido y finezas de Raquel)* de Cristóbal de Monroy, y las dos partes de *La Hermosura de Raquel* de Luis Vélez de Guevara<sup>115</sup>.

Entre las hoy perdidas sobre el mismo asunto, habría que añadir una de Felipe Godínez, cuyo testimonio está incluido en uno de los juicios laudatorios que mereció el autor de sus contemporáneos: el del *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán. Dice así: “De los Amores, los más celebrados, aunque algunos infelices, son los de Adonis, Píramo y Tisbe, Daphne y Apolo, Dido y Eneas, Vlisses y Penélope, Teágenes y Clariquea...; pero sobre todo el de

115 El personaje ya había aparecido en los escenarios con anterioridad. En el *Códice de los autos viejos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. Leo Rouanet, Barcelona, 1901, 3 vols., encontramos la pieza *Aucto de quando Jacob fue huyendo a las tierras de Arán* (I, pp. 51-66).

Jacob y Raquel, por ser más firme, más puro, más santo y más misterioso, como encareció galanamente el Doctor Felipe Godínez, excelentísimo Teólogo, Predicador y Poeta, y tan eminente, como general en todo”<sup>116</sup>.

Con toda probabilidad, el escritor madrileño se está refiriendo a una pieza dramática de nuestro autor, bien un auto, bien una comedia. Por lo que de su producción literaria conocemos, el teatro es la única manifestación capaz de dar acogida a un tema como éste. El resto de lo conservado carece de muestras de poesía épica o de prosa narrativa, tratándose casi exclusivamente de poemas de circunstancias.

De esta obra aludida, que habría sido escrita con anterioridad a 1632, fecha de publicación del *Para todos*, y de la que sabemos que se presenta a Jacob como modelo de amante, en consonancia con su pintura en las comedias reseñadas<sup>117</sup>, no tenemos más noticias ni en documentos sobre representaciones ni en catálogos. A no ser que se oculte tras alguno de los títulos que hoy tenemos como únicos vestigios de obras presumiblemente perdidas del autor: *Adquirir para reinar*, *Ha de ser lo que Dios quiere*, *El provecho para el hombre*. El resto de las denominaciones de piezas ilocalizables no conviene en modo alguno a la materia que ésta dramatizaría.

## “JUDIT Y HOLOFERNES”.

### LA ATRIBUCIÓN A GODÍNEZ DE UNA COMEDIA CON ESTE TÍTULO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

Entre los títulos asociados al dramaturgo en distintos catálogos y estudios sin que tengan su refrendo en ejemplares conservados, figuran dos cuya atribución hemos podido constatar desde la segunda parte del siglo XVII: *La mejor espigadera* y *Judit y Holofernes*. Cada uno parece suponer un caso diferente, aunque ambos van unidos desde los primeros testimonios de atribución a Godínez.

En 1667, año de la reapertura de los teatros, después de un amplio lapsus debido al luto por la muerte de Felipe IV y a las voces de los detractores de las comedias, se publica en Madrid una apología anónima, destinada a participar en la larga polémica sobre la moralidad y licitud del teatro<sup>118</sup>. Su

116 Ed. cit., fol. 236v-237r.

117 Ver E. Glaser, “El patriarca Jacob...”, cit.

118 Ver E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias...*, cit.; A. García Berrio, *Intolerancia del poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad, 1978.

título es *A la Magestad Católica de Carlos II nuestro Señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro la Comedia*. Antonio Restori ha dado a conocer parte de su texto, donde podemos leer: “De los poetas que componían comedias de asuntos de la Sagrada Escritura, Mira de Mes-  
cua era autor de la del *Rico Avariento*, de los *Sueños de Faraon*, del *Clavo de Jael*, y de la *Fe de Abran*; el Doctor Godínez de las *Lágrimas de David*, la *Mejor espigadera*, y *Judit y Holofernes...*”<sup>119</sup>. Sigue citándose obras, a razón de una por cada autor —salvo de Luis Vélez, que se nombran dos— de Rojas, Manuel de Vargas, Juan de Orozco y Agustín Moreto.

Con el mismo título, y también anónima, copiando con leves modificaciones —al menos en el párrafo que nos interesa— a la anterior, aparece años más tarde una nueva apología. Pellicer dio a conocer un extracto de la misma<sup>120</sup>, mientras que Cotarelo lo ha hecho en su integridad. La pieza va sin lugar ni fecha de impresión, aunque por el contexto parece deducirse —según su último editor— que fue escrita en 1681. Dice así: “De los casos de Escritura ponderan de Mescua la del *Rico Avariento*, *Los sueños de Faraón*, *El clavo de Jael* y *La Fee de Abraham*; de Godínez, *Las lágrimas de David*, *Amán y Mardoqueo*, *La mejor espigadera*, *Judit y Olofernes...*”<sup>121</sup>. A continuación se repiten los autores y obras de la apología anteriormente citada. Lo añadido y lo copiado es evidente. El repertorio bíblico de Godínez se ve incrementado por *Amán y Mardoqueo*, comedia de la que consta su amplia difusión a través de ediciones y noticias de su puesta en escena. Por otro lado, se han mantenido los títulos de *La mejor espigadera* y *Judit y Holofernes*, obras que no encuentran ese refrendo, al menos —en el caso de la primera— con atribución a Godínez.

Ambos impresos, de todas formas, son un testimonio del prestigio del dramaturgo —el mayor, después de Mira de Amescua, por el volumen de textos citados— como autor de temas bíblicos, y no mucho después de su muerte.

Una comedia con el título de *Judit y Holofernes* no tiene —que sepamos— más referencias en lo antiguo, ni a nombre de Godínez ni al de cualquier otro autor. Ningún documento de los conservados nos dice que alguien la representase o la tuviera en algún ejemplar manuscrito o impreso.

Sobre el Libro de Judit hay constatadas dos piezas: una comedia de Juan de Vera Tassis y Villarroel titulada *El triunfo de Judit (y muerte de Holofernes)*, que se representó en Madrid en 1690 y, ya en el siglo XVIII, en Sevilla, Valencia, Toledo, etc., figurando igualmente, con la primera parte de su denominación, en el Índice de Medel; y un auto anónimo que, con el título de *Judit, y Olofernes*, se encuentra entre los fondos del susodicho librero<sup>122</sup>. Ninguna de las dos obras, pues, sería la atribuida a Godínez.

119 *Piezas...*, cit., pp. 47-48.

120 *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia... en España*, Madrid, 1804, I, p. 275.

121 *Bibliografía de las controversias...*, cit., pp. 41-44.

122 *Op. cit.*, pp. 253 y 266.

En lo moderno, el origen de la asociación a Godínez de esta comedia, cuyo texto, casi con toda seguridad, nadie ha visto, parece estar en La Barrera<sup>123</sup>: Huerta omite toda referencia y Mesonero sólo registra el auto anónimo. Dado que el proceso que sigue su inclusión en los citados catálogos es estrechamente paralelo al de *La mejor espigadera*, nos atreveríamos a afirmar que La Barrera tomó el dato de cualquiera de las dos apologías del XVII que acabamos de contemplar.

Juzgando, pues, sobre la veracidad del dato referente a *Judit y Holofernes* de los impresos de 1667 y 1681 —respecto al de *La mejor espigadera* tenemos serias dudas, como oportunamente se expondrán—, pensamos que no es en absoluto improbable que Godínez construyese un drama sobre el Libro de Judit. La historia que aquí se nos relata es, hasta cierto punto, paralela a la de Ester, de cuya atracción son buenos testimonios las dos versiones realizadas en momentos tan dispares. Al igual que en este caso, Godínez pudo sentirse subyugado por la potencialidad dramática inherente al relato de Judit, por su mensaje de esperanza en la liberación de los oprimidos, como alegórica explayación de su sentir de marginado, y/o —¿por qué no?— por sus posibilidades de prefiguración mariana, tan presente en los dramas sobre Ester. Todo ello podría haberle incitado a componer una comedia de la que tan sólo nos habrían llegado dos referencias antiguas, siendo una de ellas, además, mera copia de la otra.

## “LAS LAGRIMAS DE DAVID”

### I.—LA TRIPLE ATRIBUCIÓN DEL TÍTULO EN LO ANTIGUO

Es una vez más el Índice de Medel el que apunta, entre la lista de comedias, tres ejemplares con el título de *Las lágrimas de David*, pero de autoría dispar<sup>124</sup>. El aparente litigio complica el nombre de Godínez con los de Calderón y Lope.

García de la Huerta, en su labor tantas veces mimética sobre Medel, mantiene la triple mención del título, pero suprimiendo el nombre de Calderón de la primera de ellas<sup>125</sup>. Mesonero Romanos, por su parte, deja únicamente la autoría de Godínez en el *Índice alfabético de comedias*<sup>126</sup>, mientras que

123 Op. cit., p. 172.

124 Op. cit., p. 200.

125 Op. cit., p. 99.

126 Op. cit., p. XXXVII.

en el *Catálogo cronológico de los autores* menciona entre las obras de Lope un auto con el título en cuestión <sup>127</sup>.

Volviendo sobre la lista de Medel, no existe ningún problema para aceptar que en su librería hubiera ejemplares de la obra con atribución a Godínez. Son hasta trece las ediciones distintas que conocemos, de las cuales al menos nueve bien pudieran ser anteriores a 1735. Por Vera Tassis, que acusa la usurpación, sabemos de la existencia de copias de la obra de Godínez a nombre de Calderón <sup>128</sup>; bien una de éstas, bien alguna de la suya, *Los cabellos de Absalón*, con el título cambiado, debió de formar parte de los fondos de la librería madrileña. Lo mismo pudo suceder con la nominación a Lope, a quien también se le atribuye una comedia sobre el Rey israelita, *David perseguido (Montes de Gelboé)*, aunque el estado actual del texto que conocemos plantee serios problemas.

Cualquiera de los dos tipos de manipulación puede explicar la triple atribución del Índice de Medel <sup>129</sup>. Lo lógico es que se haya producido una muestra más de un fenómeno generalizado en la época: la adscripción de obras ajenas a los dos autores de más prestigio. Qué duda cabe que vender a Lope o a Calderón era más fácil que vender a Godínez; por más que el nombre de este último supo labrarse un cierto prestigio en la comedia religiosa.

En cuanto a la presunta existencia de una edición de *Las lágrimas de David* a nombre de Agustín Moreto, que señala Palau, ya hemos comentado el error que sustenta los registros de este tipo en su *Manual* <sup>130</sup>.

## II.—UN REPLANTEAMIENTO ACTUAL DE LA AUTORÍA EN FAVOR DE TIRSO DE MOLINA

Ya en nuestros días la autoría de Godínez ha sido puesta en entredicho por Nancy K. Mayberry, quien ha creído ver en la comedia que se le atribuye la primera parte de una trilogía sobre la Casa de David debida a Tirso de Molina, y cuyas dos piezas restantes serían *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón* <sup>131</sup>. Su hipótesis la resume en las palabras finales de su trabajo "Tirso's *La venganza de Tamar*: second part of a trilogy?": "The structural, thematic, and documentary evidence of the three plays *Las lágrimas de David*, *La venganza de Tamar* and *Los cabellos de Absalón*, point to a lost trilogy by Tirso de Molina, imperfectly adapted by Felipe Godínez

127 Op. cit., p. XLVIII.

128 Apud P. Salvá y Mallen, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872, I, p. 614.

129 Ver P. Salvá, op. cit., I, p. 614; K. y R. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*, Kasel, 1979-1981, I, p. 782 y III, p. 45.

130 Vid. supra pp. 87-89.

131 "Tirso's *La venganza de Tamar*: second part of a trilogy?", *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 2, LV (1978), pp. 119-127.

and Calderón de la Barca. Such a hypothesis explain many puzzles, reconciles differing critical opinions, and vindicates the structure of *La venganza de Tamar*".

La profesora estadounidense, que con anterioridad se ha ocupado de las trilogías tirsistas<sup>132</sup>, constata la afición del autor mercedario por esta práctica, de la que se conservan dos testimonios —la de los *Pizarros* y la de *Santa Juana*—, así como las promesas de continuación para ocho obras, de las que no se conservan rastros. En su opinión, *La venganza de Tamar*, a pesar de que no se explicita en sus líneas finales la intención de continuarla —como tampoco se hace en las dos primeras de los *Pizarros*—, estaría inmersa igualmente en una trilogía perdida, al menos en la atribución tirsista del resto de las partes.

Los distintos críticos de la obra atribuida a Tirso han venido señalando sus fallos estructurales. Incluso J. C. J. Metford ya había aventurado la posibilidad de otras partes, sin detenerse en su argumentación<sup>133</sup>. También A. Sloman había apuntado el carácter no conclusivo de las tensiones generadas en la comedia; lo que —a su juicio— la deja abierta a posibles refundiciones —esto es lo que harían Godínez y Calderón—, a la vez que parece poner de manifiesto en el propio Tirso la intención de continuarla<sup>134</sup>. La solución del problema estaría, para N. K. Mayberry, en el postulado de la susodicha trilogía. La historia de David, que tan bien se acomoda a los esquemas de la tragedia clásica, se explica por una interrelación de acciones y personajes, que el Mercedario desarrollaría en tres partes; explicándose así lo que queda en el aire de la única que lleva su nombre. Según su costumbre en otras trilogías, Tirso habría compuesto las otras dos piezas con las mismas repeticiones estructurales.

La búsqueda en los catálogos le ofrece dos obras, entre otras sobre el Rey Profeta, que podrían encajar en estos presupuestos: *Las lágrimas de David* y *Los cabellos de Absalón*. Estas piezas habrían tenido su origen, tras las deformaciones y adaptaciones pertinentes por parte de Godínez y Calderón, en las dos partes "perdidas" de la presunta trilogía tirsista.

Si el texto de Calderón puede proporcionar a N. K. Mayberry ciertas apoyaturas para su hipótesis, en una serie de elementos que le relacionan con el de Tirso —y que también son susceptibles de otras explicaciones<sup>135</sup>—,

132 "On the structure of the Santa Juana Trilogy", *South Atlantic Bulletin*, XLI (1976), pp. 13-21.

133 "Tirso de Molina's Old Testament plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVII (1950), p. 150.

134 *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, 1950, p. 100.

135 Alfredo Rodríguez López-Vázquez ("*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón", *Cauce*, 5 (1982), pp. 73-85) ha hecho un razonamiento totalmente distinto sobre los paralelismos y cabos sueltos de las obras de ambos dramaturgos. Diversas consideraciones sobre la métrica, el tratamiento léxico y la construcción dramática, así como sobre la reutilización posterior, le inducen a atribuir a Calderón el tercer acto de *La venganza de Tamar*. Se explicaría así la aparente anomalía para

la verdad es que el encuentro con el de Godínez parece no resultarle tan satisfactorio, aunque eso no la lleva a arrinconar sus postulados, sino a pensar en un grado más acentuado de deformación del texto originariamente tirsista.

En nuestra opinión, lo único que realmente encaja de *Las lágrimas de David* en el esquema de la presunta trilogía es de orden cronológico: los acontecimientos dramatizados en ella son previos a los de *La venganza de Tamar*. Los demás argumentos no son tan convincentes: el que su título sea el adecuado para denominar a toda la trilogía, pudiera ser; pero también lo es, y mucho, como vimos a propósito de *La harpa de David*, para compendiar magistralmente el bipolarismo básico de la obra atribuida a Godínez. El que tanto ésta como la de nominación tirsista tengan un planteamiento paralelo en la trayectoria del pecado que dramatizan, puede explicarse desde la fuente, cuya narración tiene ya todo el hálito trágico.

Si es cierto que en *La venganza de Tamar* parece haber necesidad de una continuación que explique —si no queremos aceptar descuidos en Tirso— las tensiones pendientes, no la hay de otra obra anterior. Las escasas alusiones a hechos previos de la vida de David bien pueden explicarse desde el conocimiento de los episodios bíblicos que el autor supone en su público. Incluso, como veremos, hay una serie de aspectos en la pieza tirsista, que, lejos de encontrar complemento por delante en *Las lágrimas de David*, entran en franca contradicción con los de ésta.

Mucho menos aún se aprecia en la comedia atribuida a Godínez la necesidad de una continuación. Ningún conflicto va a quedar sin resolver. Todo ha sido redondeado, excesivamente redondeado; teniendo, incluso, que violentar la fuente bíblica para ello, con la omisión y el trueque de algunos de sus términos. De esta manera, las palabras de Natán a David tras su pecado (2 Sam 12), en las que se habla del perdón, pero, sobre todo, del castigo, se reducen al primer motivo únicamente, silenciando por completo el segundo. Es más, hasta tal punto se elimina todo vestigio de conflicto del final feliz, que ese hijo concebido adulterinamente por Bersabé, y que en la fuente debe morir como primera expiación de la culpa, en el texto de Godínez está llamado a ser Salomón. Y es que la comedia de este dramaturgo es la comedia de la culpa y el perdón, y no la de la culpa y el castigo, como debería haber sido para poderla considerar primera parte de una trilogía sobre David, cuyas piezas restantes dieran acogida a dicho castigo.

Claro es que este final pudo ser modificado por Godínez, como presumiblemente hizo con el de *La venganza de Tamar*. Pero es raro que no haya quedado ninguno de los indicios que, en más lugares de la obra, tendrían que apuntar hacia la continuación, si es que realmente la hubiera escrito Tirso, conocidos sus hábitos dramáticos. Tampoco hay restos de ese

los hábitos de Calderón de apropiarse un acto entero de otro autor. Lo que habría hecho —según esta teoría, bien defendida por su responsable— sería aprovecharse de su propio acto.

recurso de tragedia clásica que presentan las obras atribuidas a éste y a Calderón: la mala interpretación de los signos del porvenir por parte de los protagonistas. En *Las lágrimas de David* existen voces que prefiguran el futuro y que, en contrapunto irónico, se confabulan con el conocimiento de los derroteros posteriores de la historia por parte del público, pero en ningún momento de su interpretación arranca la acción trágica.

Y hay más indicios —sin pretender ser exhaustivos— que niegan que *Las lágrimas de David* sea esa obra que alguna vez pudiera haber servido de arranque de la trilogía; niegan, en suma, que Tirso haya intervenido en su composición. Tenemos, por ejemplo, los acontecimientos bélicos.

Al iniciarse la intriga en *La venganza de Tamar*, se hacen diversas alusiones a la guerra con los amonitas del capítulo 10 del libro segundo de Samuel, cuyas treguas han traído a los hijos de David a Jerusalén. Esta misma contienda con los “hijos de Amón” ocupa un lugar relevante en la acción de *Las lágrimas de David*. Son bastantes los versos que a ella se le dedican en las tres jornadas. Su función estructural es imprescindible, tanto para desarrollar el tema del honor, que lleva a Urías a la muerte, como el del castigo cruel de los amonitas por parte de David, que contrasta con el perdón del pecado de éste por parte de Dios. ¿No es un contrasentido que en la primera parte de la presunta trilogía se dé por terminada la guerra, una vez destruido el enemigo, y se vuelva otra vez a ella en la segunda, cuando aquí se podría haber echado mano de otros acontecimientos bélicos, o incluso haber prescindido de ellos al no ser sustanciales para la acción? Nuevamente cabe pensar en que el fin de la guerra en la hipotética primera parte sea otra de las modificaciones de Godínez; pero, entonces, ¿qué habría quedado del texto del Mercedario? Porque, como hemos dicho, la destrucción de los amonitas es lección fundamental del texto de *Las lágrimas de David* que conocemos, y apuntada —aquí sí— por indicios desde el principio del mismo, además de respetar el orden de los acontecimientos de la fuente bíblica.

En este recorrido por algunas de las contradicciones de los dos textos, que parecen negar la función introductoria a una trilogía del atribuido a Godínez, debemos fijarnos en los personajes. Cabría esperar una mayor correspondencia entre uno y otro reparto; hay personajes de *Las lágrimas* que podrían haber estado entre los de *La venganza*, y viceversa. Pero es que, además, entre los comunes hay serias divergencias. Tenemos el caso de Joab también como una muestra significativa de que el diseñador de *Las lágrimas* no fue el mismo del de *La venganza*. La pintura de este personaje en la primera de las obras responde a la de un general venerable, ya entrado en años y totalmente al margen de los avatares del galán enamorado. Estas son palabras del enemigo Anón, dirigidas a él, en el campo de Rabaat <sup>136</sup>:

136 A propósito de esta ciudad de los amonitas, y para mayor abundamiento en nuestra demostración, cabe considerar la dispar manera con que aparece denominada en las dos piezas: Rabaat en *Las lágrimas*, Arabata en *La venganza*. ¿También aquí

Engañados Hebreos,  
y tu viejo Ioab, cuyos deseos  
entre esperanças, como almendro loco,  
mucho florecen, y se logran poco,  
dexa estas flores vanas,  
no amenazas verdores adonde ay canas.

(II, vs. 1551-1556, h. C<sub>2</sub> + 2r)

No es la única vez que en la comedia se hace referencia a las canas y a la edad de Joab. Pues bien, este casi anciano ya, tiene una función impropia de sus venerables años como pretendiente de la joven protagonista de *La venganza de Tamar*, cuya acción hay que situarla todavía bastantes años más tarde, aunque sólo sea para que Salomón, por nacer aún en la primera pieza, aparezca como un joven "bizarro" en la segunda.

Se podrían añadir más contradicciones de los dos textos a este muestreo, pero hay también otros tipos de factores que niegan la paternidad de Tirso sobre *Las lágrimas de David* y afirman la de Godínez.

Ya Nancy K. Mayberry se encarga de reseñar algunos de los aspectos de esta pieza que repugnan no sólo a *La venganza de Tamar*, como hemos señalado nosotros, sino al quehacer general del fraile mercedario: el gracioso no encaja con los suyos, estando ausentes en él los tan característicos juegos de palabras; el lirismo, a menudo pedestre —según su opinión—, tampoco es el que cabe esperar de Tirso<sup>137</sup>.

Por contra, no resulta difícil arrimar la comedia a Godínez desde incluso su concepción inicial. Ya hemos apuntado la atracción que los episodios y la obra davídica suscitan en él. Sabemos que con anterioridad al auto de fe de 1624 ya había dedicado una comedia al Rey Profeta, que aparece designada en las relaciones como *La harpa de David*, y de la que ya nos hemos ocupado. La mención a su pecado aparece en obras de diverso tipo, como *Basta intentarlo* y *O el fraile ha de ser ladrón*. El contenido fundamental de la pieza en cuestión, que conlleva incluso modificaciones en la fuente bíblica —según hemos visto—, es el del arrepentimiento y perdón del pecador David por parte de Dios. Este poder todopoderoso de la gracia divina y la prevalencia de su misericordia sobre su justicia son ideas capitales de las obras religiosas del autor.

Encaja igualmente en el quehacer godinista el tratamiento del tema del honor, cuyo mensaje principal y último lo da el espíritu de Urías al término de la obra, en una décima que Mayberry no pudo conocer, por estar ausente en la edición de *Las lágrimas* utilizada: en el más allá tiene el honor otros fueros, que no son los que regulan conductas en la vida real y en el

Godínez cambió el nombre tirsista para atenerse al Rabbath de la Vulgata? Esta modificación purista, además de no tener mucho sentido, no es tan inocente: requiere el ajuste de la medida de cualquiera de los bastantes versos que incluyen este nombre.

137 Art. cit., p. 123.

teatro. Estamos, por tanto, ante una contestación y una enseñanza más en este sentido del autor neocristiano.

Descendiendo a detalles, ya han quedado señalados los firmes paralelismos constructivos que en alguna escena esta comedia mantiene con la de *Celos son bien y ventura*, a pesar de la probable tarea refundidora a que ésta se vio sometida. También une a ambas piezas la utilización de voces y ecos que contrapuntean enigmáticamente las palabras y acciones de los personajes.

Es de destacar, igualmente, la estrecha correspondencia que *Las lágrimas de David* tiene, en cuanto a tipos de estrofas utilizados, función de las mismas y porcentajes, con *Los trabajos de Job*, comedia que suponemos escrita con escaso margen temporal.

En suma, la comedia no encaja, por cuestiones sustanciales, dentro de los planes de la presunta trilogía de Tirso, ni en los hábitos dramáticos de este autor, y sí que funciona como obra autosuficiente dentro del teatro de Godínez, donde constituye uno de sus mayores logros. Así lo marcan desde fuera las trece ediciones supervivientes, cifra que no alcanza ninguna otra obra del dramaturgo ni del teatro bíblico español.

### “LA MEJOR ESPIGADERA”.

#### EL TÍTULO DE UNA PRESUNTA OBRA PERDIDA DE GODÍNEZ EN CONFLICTO CON TIRSO DE MOLINA

La suerte de este título en la historia de las atribuciones a Godínez está íntimamente ligada a la de *Judit* y *Holofernes*. Ya vimos, al tratar de este último, cómo ambos tienen su primer testimonio —por lo que hemos podido averiguar— en una apología en favor de las comedias fechada en 1667, y que años más tarde, hacia el año 1681, va a ser copiada en otro impreso del mismo tipo<sup>138</sup>. De ninguna de estas piezas existían copias con atribución a nuestro autor entre los fondos de la librería de Medel, por lo que sus registros tampoco pasan a los catálogos de Huerta y Mesonero. Al parecer, es La Barrera —como apuntamos— quien les da entrada en los índices y estudios actuales, habiendo tomado él la referencia a su vez, según todos los indicios, de cualquiera de las dos susodichas apologías<sup>139</sup>.

En el caso de *Judit* y *Holofernes*, dejábamos abierta la posibilidad de la

138 Vid. supra pp. 112-114.

139 Op. cit., p. 172.

existencia real de este comedia de Godínez, ya que la misma no entraba en conflicto con ninguna otra obra conocida de la época, y además porque su materia se ajustaba muy bien a los gustos e intenciones del presunto autor. Sin embargo, no resulta tan sencillo aceptar la atribución de *La mejor espigadera* de ambas apologías: una comedia sobre Ruth y con este título escribió Gabriel Téllez en 1614<sup>140</sup>, siendo impresa en el puesto número tres dentro de la *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina* (Tortosa, F. Martorell-P. Escuer, 1634)<sup>141</sup>.

Hay una disyuntiva básica para explicar esta coincidencia:

a) Que se trate simplemente de una confusión de títulos entre dos obras sobre el mismo personaje bíblico. Es decir, que en realidad Godínez, que tantos episodios escriturarios dramatizó —como sabemos por los restos que nos han llegado y por conjeturas que cabe hacer a partir de determinadas noticias—, también lo hiciese con éste en una comedia cuyo título auténtico sufrió un cruce con el de Tirso, al ser evocado por el anónimo autor de la apología de 1667.

b) Que sólo exista la obra de Gabriel Téllez y que la falsa atribución se haya dado en ejemplares de la comedia que circularon a nombre de Godínez, aprovechando su renombre de autor de teatro bíblico, confundiendo así al apologista, o bien que la confusión se deba a éste únicamente. Es bastante probable que esta última propuesta refleje lo que realmente pasó. No todas las atribuciones que se dan en la susodicha apología —y que en su momento vimos— son inequívocas; así, *La fe de Abraham* es la primera vez que aparece atribuida a Mira de Amescua. Por otra parte, llama poderosamente la atención que entre la lista relativamente amplia de dramaturgos de asuntos de Sagrada Escritura, no figure, y en lugar destacado además, el nombre de Tirso de Molina. Bien pudiera ser que, si no se ha dado cabida a éste, se hubiera colado el de una obra suya entre las dignas de mención.

Es curiosa la suerte que a veces corren los datos sin contrastar: un título con serias posibilidades de que se refiera a una obra que nunca existió en el repertorio auténtico de Felipe Godínez, es citado inexcusablemente, y en lugar destacado, por la gran mayoría de los estudiosos de nuestro teatro al

140 V. Esquerdo nos da una noticia curiosa que puede referirse a esta obra: El 9 de agosto de 1628, el autor Jerónimo de Almella deja en depósito en el Hospital General de Valencia una serie de piezas de Lope, Claramonte y Amescua. Entre las de este último figura *La espigadera*. Lo escueto de la información no permite inferir que se trate de la misma obra atribuida a Tirso. Por otra parte, aunque así fuese, debemos desconfiar de la autoría que se propone —por parte de Almella o del escribano— en el documento, ya que en el mismo aparece entre las obras de Claramonte *La venganza de Tamar* (art. cit., p. 434).

141 Ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 27-29.

hablar del autor, llegándose al caso extremo de ser la única comedia aludida <sup>142</sup>.

En resumen, a nuestro juicio, todo parece indicar que las referencias a *La mejor espigadera* de Felipe Godínez se sustentan, no sobre ejemplares existentes en bibliotecas, sino una sobre otra hasta llegar, en primera instancia, a La Barrera, y en última, a un punto del siglo XVII en que un hombre, que lo que en realidad quería es que los teatros se abriesen, citó este título, muy probablemente confundiéndose, pero aunque no fuera así —que realmente existiese una comedia de Godínez sobre Ruth— nadie más, del que podamos dar fe cierta, conoció tal texto.

### “LA MILAGROSA ELECCION”.

#### UNA POSIBLE COMEDIA DE GODÍNEZ ATRIBUIDA CON OTRO TÍTULO A LOPE DE VEGA

Entre las obras a nombre de Godínez que se han considerado perdidas o erróneamente atribuidas —dada la coincidencia parcial en el título con otras comedias de distinta autoría— es ésta la que plantea problemas más interesantes, de los que nos hemos ocupado ya en un estudio reciente <sup>143</sup>.

Dicho título aparece por primera vez atribuido a nuestro autor en el Índice de Medel de 1735, de donde, con suente dispar, pasa a las distintas listas y estudios del teatro español. En algunos de ellos es identificado con el de *La elección por la virtud* de Tirso de Molina <sup>144</sup>; en otros, con el de *La milagrosa elección de Pío V* <sup>145</sup>, denominación con la que la comedia *El cardenal Morón* de Pérez de Montalbán es atribuida a Moreto en algunas ediciones <sup>146</sup>; en otros, por fin, se pone en duda la veracidad de su atribución, sin más <sup>147</sup>, o pasa a engrosar el bloque de los títulos de comedias ilocalizables del autor <sup>148</sup>.

<sup>142</sup> Esto ocurre, por ejemplo, en las breves líneas que J. de Entrambasaguas (op. cit., II, p. 248) dedica al autor.

<sup>143</sup> Dicho estudio será publicado en breve en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*.

<sup>144</sup> Ver R. Mesonero Romanos, *Catálogo cronológico...*, cit., p. XL.

<sup>145</sup> Ver Rosita Subirats, “Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la Cour de Philippe IV et de Charles II”, *Bulletin Hispanique*, XXIX (1977), pp. 401-481; p. 457.

<sup>146</sup> Ver Ruth L. Kennedy, “La milagrosa elección de San Pío V”, *The Modern Language Review*, XXXI (1936), pp. 405-408; M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976, pp. 407-411.

<sup>147</sup> Ver P. Bolaños, op. cit., p. 119.

<sup>148</sup> Ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., p. 67.

Sin embargo, existen indicios razonables para pensar que *La milagrosa elección* asociada por los catálogos a Godínez sea, en efecto, una obra distinta de la que tiene por protagonista al cardenal Morón, Pío V, atribuida a Montalbán o a Moreto, y de la que Tirso compuso sobre Sixto V; y que no esté perdida —y esto es lo más importante y lo que decide sobre lo anterior—, sino tan sólo camuflada con una atribución e, incluso, titulación falsas.

En la Biblioteca Palatina de Parma, con la signatura CC\* V. 28032, se custodia un manuscrito de la primera mitad del siglo XVII —tal como se desprende de la presencia correctora del licenciado Francisco de Roxas—, que contiene una comedia sobre la vida de Moisés, desde su nacimiento hasta su regreso a Egipto para dar comienzo la liberación del pueblo judío. En su encabezamiento reza como título de la pieza *Corona derribada y Vara de Moisés* y como autor Lope de Vega Carpio<sup>149</sup>.

Dicha comedia, remitida por su descubridor Antonio Restori a Menéndez Pelayo, fue incluida por éste en el tomo tercero de las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española<sup>150</sup>. No obstante, en la introducción, D. Marcelino, apoyado en sus amplios conocimientos del teatro áureo, cuestiona la autoría propuesta por el manuscrito parmense. La pieza no le parece de Lope. Si literariamente no desmerece su atribución, siendo “digna de cualquier excelente poeta”, su relación con otras obras claramente lopistas, el no aparecer mencionada en las listas del autor, la utilización como fuente de las *Antigüedades judaicas* de Flavio Josefo, el marcado espíritu mosaico que toda ella exhala, le hacen pensar en un dramaturgo judeoconverso, que por fechas y estilo no puede ser otro que Felipe Godínez<sup>151</sup>.

Por nuestra parte, en el mencionado trabajo, aportamos algunas pruebas de peso adicionales sobre la imposibilidad de que Lope sea el autor de la comedia, tal como propone el manuscrito. Estaríamos, una vez más, ante una muestra de esa práctica relativamente frecuente de arrimar al patrocínio seguro del Fénix obras que no son suyas. Práctica interesada, a la que pueden acompañar o no modificaciones en el texto. El manuscrito parmense, en concreto, deja traslucir en su encabezamiento alguno de estos cambios, con una más que probable pretensión enmascaradora: ninguno de los dos títulos que aparecen en él es tan adecuado para el asunto que desarrolla la comedia, como el que en realidad el propio texto dramático propone como primero en los versos finales:

149 Ver Antonio Restori, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio (CC\* V. 28032 della Palatina Parmense)*, Livorno, Francisco Vigo, 1891.

150 Madrid, Sucs. de Rivadeneyra, 1893. Ha sido reeditada en el tomo 159 de la BAE, Madrid, 1962.

151 Este estudio se encuentra en el tomo III de la edición de la Academia, pp. LXXII-LXXV. Ha sido reeditado en “Estudios sobre el teatro de Lope de Vega”, *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Santander, 1949, I, pp. 209-211, y en el tomo 158 de la BAE, pp. 292-294.

con esto queda acauada  
*la milagrosa eleccion*  
y corona derribada.

Esta circunstancia, no considerada por Menéndez Pelayo, abre claramente las puertas a una asociación de esta obra con la que en su día obraba en poder de los herederos de Medel. En apoyo de la candidatura de Godínez para la autoría del texto parmense, existen, igualmente, otros puntos: el paralelismo en su asunto con los de otras piezas del dramaturgo, como *La Reyna Ester*, *Amán* y *Mardoqueo* o la hoy desconocida *Judit* y *Holofernes*; la existencia en diversas piezas de alusiones que ponen de manifiesto su interés por el tema de la esclavitud en Egipto, etc.

Sin embargo, hay también objeciones a esta propuesta, algunas de las cuales estriban, precisamente, en los factores que a Menéndez Pelayo le inducían a pensar en Godínez: el fuerte hálito judaico, la ausencia de proyección neotestamentaria. Nunca nuestro autor habría dado muestras tan claras de su procedencia racial. Antes bien, en su teatro conocido parece operar un mecanismo de hipercorrección, que le lleva a subrayar la vertiente cristiana de los episodios del Antiguo Testamento, por encima de lo que hacen muchos de sus contemporáneos<sup>152</sup>. Desde el punto de vista dramático, no son normales en él ni el tono épico con que la historia se pretende llevar a las tablas, ni la ausencia del gracioso, ni algunos aspectos versificatorios, como los elevados porcentajes de quintillas y de liras. Rarezas que impiden una limpia incorporación de la comedia al repertorio de Felipe Godínez, aunque pudieran explicarse por la pertenencia de la misma —tal como los usos métricos parecen apuntar— a una época nebulosa, de la que poco o nada sabemos del autor dramática y biográficamente: la que va de 1613, año en que están fechados los manuscritos de *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso*, a 1626, fecha que figura en el autógrafo de *La traición contra su dueño*, cuando Godínez se halla instalado en Madrid, tras su comparecencia en el auto de fe.

152 Ver G. Vega, "El libro de Ester...", cit. y Judith Rauchwarger, "Comedic Transformation of Biblical and Legendary Sources in Felipe Godínez' *Los trabajos de Job*", *Romanistisches Jahrbuch*, XXIX (1978), pp. 303-321.

## “O EL FRAYLE HA DE SER LADRON, O EL LADRON HA DE SER FRAYLE”.

### LA EXISTENCIA DE EJEMPLARES DE LA COMEDIA A NOMBRE DE CALDERÓN

Una discordancia en las atribuciones de las once sueltas que hemos conseguido localizar nos obliga a ocuparnos en este apartado de la mejor comedia de nuestro autor entre las llamadas “de santos”, y una de las más valiosas y significativas de su dramaturgia.

La situación es ésta: nueve de dichas ediciones llevan el nombre de Godínez en la portada, mientras que las dos restantes se adjudican a Pedro Calderón de la Barca<sup>153</sup>. Estas últimas se encuentran tan íntimamente conectadas, que pueden parecer la misma, si no se cotejan con meticulosidad. Ambas proceden de la imprenta vallisoletana de Alonso del Riego y presentan una letrería, una utilización de espacios, una distribución de versos por página, idénticos. De no ser por una ligera disparidad en el tamaño de los cuerpos de letra en sus títulos respectivos, sería difícil sospechar la existencia de las dos ediciones. El resto de variantes es escaso y con mínima relevancia textual, aunque suficiente para atestiguar la utilización de planchas distintas.

El rechazo de la comedia desde el lado de Calderón no ha ofrecido nunca la menor duda. En ningún momento, ni en lo antiguo ni en lo moderno, con excepción del testimonio de las dos sueltas vallisoletanas, la comedia ha sido reclamada para Calderón. Y eso que no sólo su calidad artística no repugna el arte cimero de D. Pedro, como arguye Méndez Bejarano en su intento de reivindicar la figura de Felipe Godínez<sup>154</sup>, sino que además presenta paralelismos marcados en lo dramático y en lo poético —signos premonitorios, simetrías, correlaciones, etc.— con obras de su producción. Por lo cual, aunque interesado, quizá no haya sido del todo fortuito y caprichoso el cambio de autoría que el “autor” o el impresor llevó a cabo.

Asimismo, resulta fácil ratificar la atribución a Godínez tras la consideración de una serie de aspectos a los que sintéticamente aludimos:

— Como primera evidencia, están los resultados del análisis textual de las distintas tiradas de la comedia. Según éstos, las posiciones prioritarias del

153 Ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 49-53, y G. Vega, “Notas...”, cit. pp. 136-137.

En el *Manual del librero hispanoamericano* de Palau se registra una suelta de *O el frayle ha de ser ladrón* a nombre de Agustín Moreto; obviamente, se trata de un error más de los que afectan en conjunto a las obras de Felipe Godínez en dicho catálogo. Vid. supra pp. 87-89.

154 *Diccionario...*, cit., p. 253.

*stemma* están ocupadas por sueltas con atribución godinista, de las que proceden las dos calderonianas.

— Atendiendo ya al texto dramático, se aprecia cómo éste encaja en sus distintos niveles dentro de las pautas del pensamiento y del arte dramático del autor.

Un componente íntimo no ajeno a su procedencia étnica puede dejarse ver, no en “su mala voluntad contra el estado eclesiástico”, según un juicio fundado únicamente en el título, al parecer, del Menéndez Pelayo joven de la *Historia de los heterodoxos*<sup>155</sup>, sino en “su admiración por la fraternidad franciscana que nada quiere saber de distingos sociales ni raciales”, como opina Edward Glaser al concluir su sugestivo análisis de la comedia<sup>156</sup>.

El paso de la vida de pecado a la de santidad por acción de la gracia divina, la consideración del honor como algo que debe labrarse cada individuo, el poder de la amistad, etc., son temas firmemente asentados, y en este caso notablemente tratados, en el teatro de Godínez. La recurrencia a ejemplos extraídos del Testamento Viejo, los usos retóricos y poéticos, la métrica, etc., constituyen aspectos igualmente familiares.

— Precisando aún más las pruebas de paternidad, llevándolas hacia un campo donde sea prácticamente imposible la coincidencia de distintos autores por el mero seguimiento de los tópicos teatrales de la época, hay que destacar los paralelismos que establece *O el frayle ha de ser ladrón* con *De buen moro, buen cristiano*.

Sin entrar en los aspectos generales que hacen similares en planteamiento, recursos y soluciones las dos comedias de santos y bandoleros de Felipe Godínez, estudiadas de forma notable, por Edward Glaser y Soledad Carrasco<sup>157</sup>, respectivamente, vamos a señalar unos cuantos puntos concretos de sus textos que hasta ahora no han sido notados, no sin antes advertir que ambas piezas están ya emparentadas desde los presupuestos de sus respectivos títulos, al guardar similar relación dialéctica con el pesimismo de los dichos populares en que se basan<sup>158</sup>.

Fijándonos ya en los textos, vemos cómo en el primer acto de *O el frayle*, San Francisco se encuentra con el salteador Luquesio y le disuade de su intención de quitarle la vida, aduciendo unos argumentos que volverán a repetirse en el acto segundo de la comedia *De buen moro, buen cristiano*, cuando el protagonista Fray Bernardo sea asaltado por los bandoleros que el otrora monje Jacinto acaudilla; éste se opone a que sus secuales le den muerte porque tal vez pierda más el matador que el muerto:

155 Op. cit., IV, p. 323.

156 “La comedia de Felipe Godínez...”, cit., p. 107.

157 “De buen moro, buen cristiano. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX (1981), pp. 546-573.

158 Si es normal que los autores áureos aprovechen los refranes para construir a partir de ellos una fábula dramática que los ilustre, Godínez intenta mostrar las posibilidades opuestas a los estereotipos acuñados en dos dichos populares, como se observa ya en los quiebrros que ambos reciben desde los propios títulos.

*San Francisco*

No te esta a tí bie[n] matarme.

*Luquesio*

Y estame mal?

*San Francisco*

Si, que estriua  
tu remedio en que yo viua.

*Luquesio*

Luego matarte es quitarme  
el remedio que has de darme?

*San Francisco*

Cortaras tu por ventura  
la mano del que te cura?  
No, que fuera loco intento  
quitarle el mismo instrumento  
con que sanarte procura:

manos de Dios, que se ven,  
son los hombres, solas dos  
tiene el hombre, y muchas Dios,  
pues cada vida con quien  
puede Dios hazeros bien  
mano es de Dios, no ay dudar,  
luego en el mismo quitar  
la vida de vn hombre, es llano,  
que a Dios quitais vna mano,  
con que os puede remediar.

(I, vs. 731-750, h. 5v).

*Celio*

La razón desto pregunto.

*Jacinto*

Porque ignora qué será:  
y era su salud quiçá  
la vida de este difunto.  
Advertid bien este punto;  
dezidme será cordura  
cortar la mano al que os cura  
claro está que es loco intento  
quitarle el mismo instrumento  
con que sanaros procura.

Manos de Dios, que se ven  
son los hombres; solas dos  
tiene el hombre y muchas Dios;  
que cada vida con quien  
puede Dios hazeros bien  
mano es de Dios, no hay dudar.  
Luego en el mismo quitar  
la vida de vn hombre es llano  
que a Dios quitais vna mano  
con que os puede remediar.

(II, vs. 1009-1028 h. B<sub>2</sub> + 1v)<sup>159</sup>.

La correspondencia de la acción en que los salteadores se encuentran con el fraile santo, la versificación en décimas, el eco casi exacto de las palabras, relacionan ambos pasajes con el nombre de Godínez.

Mas adelante, Bruno y Bernardo, los personajes que intentan en ambas comedias alcanzar la santidad, después de haber conocido el error de la vida desarreglada o de las creencias musulmanas, respectivamente, se van a encontrar frente a la tentación de las mujeres a las que en su estado anterior amaron. La confianza en el triunfo recurre a la misma idea en las dos obras:

*O el frayle*

...Dios le truxo al riesgo,  
y dèl le ha de sacar Dios.

(III, vs. 1708-1709, h. 12r).

*De buen moro*

Dios que en la ocasión me pone  
me sacará libre della.

(II, vs. 1458-1459, h. C<sub>2</sub>r).

<sup>159</sup> Citamos por el ejemplar T-20.822 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que pertenece a una edición suelta s. l., s. i., s. a.

Como Bruno y Luquesio, Jacinto y Zaide se han prometido no apartarse nunca el uno del otro. Tales promesas, recordadas en sus trances de muerte por Bruno (III, vs. 2277 y ss., hs. 15v-16r) y Jacinto (III, vs. 2089 y ss., hs. D<sub>2</sub>r-D<sub>2</sub>v) a sus respectivas parejas, llevarán a Luquesio y a Zaide al arrepentimiento y a la vida de religión, en el primero, y al bautismo, en la segunda, para poder reencontrarse en el cielo con sus personas queridas.

La dicotomía básica de la comedia franciscana de Godínez va a ser recordada sin que venga a cuento, como un simple eco, en *De buen moro*, cuando el gracioso Gil decide unirse a los bandoleros por estar cerca de la mora Zaide, de quien se ha encaprichado:

Y assi por quantos rincones  
tiene la sierra, los busquemos,  
diziendo que no queremos  
ser Frayles sino ladrones.

(I, vs. 629-632, h. A<sub>2</sub> + 2v).

Pero los paralelismos concretos, tanto de ideas como de palabras, de *O el frayle ha de ser ladrón* no se limitan a los establecidos con una sola obra de Godínez. Pondremos broche final a este repertorio selectivo, aduciendo un caso de relación con una comedia de asunto muy distinto, *Basta intentarlo*; lo que sin duda asegura y potencia el valor probatorio de lo contemplado hasta el momento.

En el acto primero de *O el frayle*, el gracioso Turín, a quien como es lógico le corresponde la visión económica del mundo y del amor, aconseja a Bruno sobre la forma de conseguir los favores de Magdalena, que no ha respondido a sus argucias de darle celos. Otro tanto hace también el gracioso Lope en el primer acto de *Basta intentarlo*, queriendo convencer al Conde, su amo, de que para conquistar a Doña Blanca hay un medio mejor que ese tópico procedimiento de la comedia cortesana de hacer que la mujer pretendida tenga celos:

#### Turín

Quieres que te ame, y te zele,  
pues trueca en plata esse amor.  
Dale a ella arderà el fuego,  
y seràn todas las llamas,  
porque dàs, no porque amas,  
dale a otra, y veràs luego,  
zelosa a la ingrata bella,  
no porque a otra quieres mas,  
sino porque a otra le dàs  
lo que auías de darla a ella.

#### Lope

Sea antiduende vusía  
y truequelos en doblones.  
Dale a ella arderá el fuego,  
y serán todas las llamas,  
porque dàs, no porque amas,  
dale a otra, y verás luego  
zelosa a la ingrata bella,  
no porque a otra quieres más,  
sino porque a otra la das  
lo que avías de darle a ella.

*Bruno*

Que la ha de dar, quien no es  
dueño, voto a Dios, de vn real?

*Luquesio*

Si ella es muger principal,  
no atenderà al interès.

*Turín*

Essas son las de mas precio,  
porque consigo le miden,  
ya toman todas, y aun pide[n],  
y si replica algun necio,  
que las mugeres de bien,  
que corresponder esperan,  
se obligan de que las quiera[n],  
pero no de que las dèn,  
responden mui advertidas,  
con que deste aprieto salen,  
que quieren que las regalen  
para creer que son queridas.

(I, vs. 55-80, h. Av).

*Conde*

Muy necio estás.

*Lope*

¿En qué ves  
que estoy muy necio?

*Conde*

En que ignoras  
que señoras tan señoras  
no quieren por interes.

*Lope*

Essas que son de mas tomo  
son las que toman mejor.  
¿No sabes como, señor?  
Velas dando, y sabras como.  
Que si las damas de bien,  
que corresponder esperan,  
se obligan de que las quieran,  
se pagan de que las den.  
(I, vs. 318-338, h. 3r)<sup>160</sup>.

El carácter más marcadamente postizo de las consideraciones de Turín, frente a la mayor conveniencia para la acción dramática y el carácter del personaje de las de Lope, permiten conjeturar, incluso, la prioridad cronológica de *Basta intentarlo*, la cual presenta todos los indicios de haber sido compuesta en los años centrales de la década de los treinta.

## “EL PRIMER CONDENADO”.

### UNA COMEDIA DESCONOCIDA DE GODÍNEZ

Este título aparece siempre atribuido al dramaturgo en los distintos catálogos de teatro español.

La primera referencia al mismo que hemos podido localizar se da en una loa de Benavente elaborada con títulos de comedias, género del que tenemos abundantes testimonios en los siglos XVII y XVIII, desde la *Loa sacramental de los títulos de comedias* de Lope, considerada como su pri-

160 Citamos por el manuscrito 17.384 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

mera muestra. Se trata de la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*. Su editor en 1872, Cayetano Rosell, da la fecha de 1620<sup>161</sup>. Esta ha sido convincentemente rectificada por Antonio Restori, fundándose tanto en las fechas de algunas obras citadas en la pieza, como en los datos cronológicos de la compañía de Antonio Rueda y Pedro Ascanio, para cuya presentación como “autores” —así se desprende del título— la compondría Benavente. Unos y otros indicios señalan que fue exhibida en Madrid en el otoño de 1637 o, lo más tarde, en el Carnaval de 1638<sup>162</sup>. Intervienen dentro de ella los autores y los actores reales de la compañía como “dramatis personae”. En una réplica del cómico Jusepe, al que se requiere que haga de “barba”, oímos estos versos:

Pues si ven mi rostro hermoso  
ayer raso y felpa hoy,  
pensarán todos que soy  
el *Mágico prodigioso*.  
Yo me he de andar desbarbado;  
no condenen mi opinión;  
porque en semejante acción  
seré el *Primer condenado*.

La primera obra citada permite poner un límite temporal a la loa —en la argumentación de Restori—, al figurar la fecha de composición en el autógrafo calderoniano: Corpus de 1637. La segunda debe de ser la de Godínez, y a él se la atribuye el editor<sup>163</sup>. En la misma loa se nombra otra comedia del dramaturgo, *Basta intentarlo*, conservada en dos manuscritos y una edición, y cuya representación en Palacio está atestiguada ese mismo año. Infiere A. Restori del hecho de que las comedias citadas figuren como escritas o impresas por esas fechas, que deberían formar parte del repertorio con que Ascanio y Rueda inauguran su aventura teatral como autores en Madrid<sup>164</sup>.

La segunda noticia hace referencia a una posible representación de *El primer condenado*, no muchas fechas después. Se encuentra en un documento de 1640, cuyo extracto nos lo da C. Pérez Pastor: “Obligación y concier-

161 *Entremeses de Benavente*, Madrid, 1872, II, p. 329.

162 *Piezas...*, cit., pp. 117-118.

163 *Ibíd.*, p. 122, n. 2. Dice A. Restori en esta nota que ha sido editada “suelta”. Existe una tendencia a considerar como tales los ejemplares de las obras teatrales que dice tener Medel. No vemos la razón de que no puedan ser copias manuscritas o estar incluidas en *Partes*. La Barrera así lo reconoce: “Es precioso [el Índice de Medel] como catálogo de librería, demostrando la existencia en aquella fecha de algunas exquisitas piezas dramáticas, sin duda manuscritas, que después han desaparecido, y evidenciando el abundante caudal de este género de libros que aún poseíamos en España” (op. cit., p. XI). Pero, paradójicamente, creemos que es el culpable de que se den por editadas sueltas muchas obras de las que no consta tal circunstancia, al calificar como tales las citadas por Medel, en los estudios de cada autor.

164 *Ibíd.*, p. 124.

to de Andrés de la Vega, autor de comedias, de enviar para los días 16 y 17 de Septiembre [1640] a la villa de Hita tres mugeres que hagan los papeles que se les repartan de dos comedias que se han de hacer para la fiesta de la Santísima Cruz en dicha villa, siendo una de las comedias *El primer conde-nado*, y otra, la que enviare Andrés de la Vega. Irá además un músico y un bailarín y se pagará por todo 950 reales. Madrid, 13 de agosto de 1640”<sup>165</sup>.

En ninguna de las dos referencias figura el nombre del autor; lo que es normal que ocurra tanto en las “piezas de títulos de comedias”, como en los documentos de concierto: la autoría es siempre secundaria y rara vez aparece.

El título y la atribución a Godínez aparecen solidariamente por primera vez en 1735, en el índice de las obras que los herederos de Medel tienen en su casa a disposición de los compradores. Con posterioridad, otras listas incluyen esta comedia entre las del autor, muy posiblemente teniendo como toda autoridad la referencia al susodicho catálogo<sup>166</sup>, sin que entre en conflicto con otras posibles autorías.

Del título parece traslucirse su pertenencia al grupo de comedias basadas en el Antiguo Testamento, lo que contribuiría a fundamentar la fama que como autor de tales asuntos alcanzó Felipe Godínez.

## “EL PROVECHO PARA EL HOMBRE”.

### OTRA OBRA PERDIDA DEL AUTOR

Una vez más es el Índice de Medel de 1735 el encargado de añadir un nuevo título al repertorio de obras hoy desconocidas del dramaturgo, así como de ponerlo en circulación por los distintos catálogos y estudios de teatro español<sup>167</sup>. No hemos conseguido localizar, fuera de éstos, ninguna otra mención a la obra, ni en noticias sobre representaciones, contratos, etc., ni en las distintas “piezas de títulos de comedias” consultadas.

Esta comedia —así se la registra en Medel—, cuyo asunto sería de carácter religioso —bíblico o de santos—, a juzgar por el título, ha sufrido diversos avatares respecto a su consideración como tal comedia o como auto en las distintas catalogaciones.

165. “Nuevos datos...” (*BHi*), cit., n.º 356.

166. Sobre la consideración de La Barrera de que ha sido impresa como suelt: (op. cit., p. 172), ver la nota 163.

167. Op. cit., p. 230.

Son, sin duda, las características de dicho título, y no otro testimonio, las que determinan la opción de Mesonero Romanos en la noticia que da del dramaturgo al frente de la edición de *Aun de noche alumbra el sol*: “La mayor parte de las [comedias] que se conservan de este autor pertenecen al género religioso. Los argumentos están tomados de la Sagrada Escritura [...]; o son de las vidas de los santos [...]; o son autos, como *La Virgen de Guadalupe*, *El provecho para el hombre*, etc.”<sup>168</sup>. Nos sorprende su afirmación de “que se conservan”. A nuestro juicio, no es probable que llegara a ver un ejemplar del presunto auto, sino que tal categorización le sería sugerida únicamente por el título. Ni el primero de los autos citados lo es en realidad, ni hay mayor fundamento para pensar que el segundo lo sea. La inconsistencia del aserto de Mesoneros se pone de evidencia en el *Catálogo* de obras dramáticas que va en el mismo volumen, y donde ahora *El provecho para el hombre* aparece transmutado en comedia<sup>169</sup>.

Con toda probabilidad, la opinión de Mesoneros en el “apunte biográfico” sobre Godínez influyó en el *Catálogo* de La Barrera, donde nuevamente se la incluye, junto con *El divino Isaac*, en uno de los apartados de “autos sacramentales”; si bien ahora el autor reconoce que no lo ha podido localizar: “Tal vez se hallan en el libro de *Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas* (Madrid, 1655), que no he conseguido examinar”<sup>170</sup>.

Todo ello motiva el que J. Alenda conceda una entrada a este título en su *Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos*, donde da cuenta de las opiniones de los dos autores anteriormente citados, para terminar diciendo con referencia a la duda del segundo: “Visto el libro citado, hay en él tres obras de Godínez, pero ninguna es *El provecho para el hombre*”<sup>171</sup>.

## “EL SOBERBIO CALABRES”.

### OTRA COMEDIA ILOCALIZABLE ATRIBUIDA A GODÍNEZ

La noticia de esta obra, cuya pertenencia al grupo de las cortesanías parece deducirse del título, proviene, como en tantos otros casos, del Índice de Medel (1735)<sup>172</sup>.

168 *Dramáticos contemporáneos...*, ed. cit., p. XVIII.

169 *Catálogo cronológico...*, cit., p. LII.

170 Op. cit., p. 172. También entre los de los autos lo incluye Méndez Bejarano (*Diccionario...*, cit., p. 253; *Histoire...*, cit., p. 205).

171 En *Boletín de la Real Academia Española*, VIII (1921), p. 104.

172 Op. cit., p. 247.

No hemos conseguido localizar ninguna otra referencia anterior ni posterior, que no tenga su fundamento, con toda seguridad, en el susodicho catálogo de librería. Asimismo, en ninguno de las listas y estudios consultados aparece este título atribuido a otro autor que no sea Godínez.

## “EL SOLDADO DEL CIELO”

### UNA COMEDIA DUDOSA DE GODINEZ TENIDA SIEMPRE POR AUTÉNTICA

La obra en cuestión, que gira en torno de la figura de San Sebastián, ha llegado hasta nosotros únicamente a través de un cuadernillo manuscrito de 47 hojas, 4.º realizado por Justo de Porras, cuyo nombre consta al final de cada una de las tres jornadas, apareciendo también, junto a la última mención, la fecha de 1613<sup>173</sup>. Con bastante posterioridad, como veremos, su texto ha sido abundantemente corregido por una mano diferente, que Paz y Melia identifica como la de Francisco de Roxas<sup>174</sup>.

Así pues, al igual que *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso*, comedias conservadas también en manuscritos únicos y fechados en el mismo año, *El soldado del cielo* aparece asociada a los primeros momentos atestiguados de la labor dramática de Godínez. Por otra parte, tanto el número de versos, como los porcentajes de las distintas estrofas utilizadas corroboran esta prioridad cronológica con respecto al resto de las localizadas.

Sin embargo, tenemos serias objeciones para incorporar este texto, al menos tal como hoy lo conocemos, al corpus dramático de Godínez; a pesar de la presencia de su nombre por dos veces en la primera hoja del manuscrito, de que ningún otro autor se lo dispute en lo antiguo, y de que nadie haya cuestionado su autoría en la actualidad.

Un análisis interno en los más variados niveles —personajes, desarrollo dramático, estilo, métrica, lengua— se encuentra con un buen número de elementos que no casan con la forma de hacer teatro Godínez, por más que pudiera estar dando los primeros pasos con esta comedia.

Pero es que, además, algunas particularidades en los datos que nos proporciona el manuscrito no consiguen sino mantener los recelos también desde perspectivas ajenas al texto dramático en sí. Empecemos por éstas.

La primera pregunta que cabe hacerse es la de cuándo fue atribuida la

173 Para una descripción del manuscrito, ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 55-56.

174 Op. cit., I, p. 518.

obra a Godínez en el manuscrito. Porque ninguna de las dos ocasiones en que figura su nombre parece deberse a la mano de Justo de Porras, que es quien realizó en primera instancia la escritura del texto. En la parte superior de la primera página está escrito el título original de la pieza *Comedia nueva del soldado del cielo*. No parece la misma letra la que ha añadido encima, en el ángulo izquierdo y con caracteres más pequeños, *De Godínez*; siendo, por lo demás, una manera poco usual de atribuir en primer término una comedia el dar el nombre del autor sintética, apresurada y marginalmente. La segunda atribución está situada debajo del título y se debe a la misma mano que efectuó las abundantes enmiendas del texto: la del licenciado Roxas. Este ha añadido en el margen izquierdo, *s<sup>t</sup> sebastian* y en el derecho *del d<sup>or</sup> godinez*. Para el apunte de este nombre, ha seguido casi con toda seguridad la anterior mención, sin más testimonios ni pesquisas. Eso sí, ha añadido la titulación académica de *doctor*. Lo cual nos da pie para pensar que su trabajo fue bastante posterior a 1613, fecha de la primera elaboración del manuscrito. Hay que esperar hasta el 28 de abril de 1626 para que aparezca con primera vez tal titulación, cuando el propio autor se la adjudique al final del autógrafo de *La traición contra su dueño*. Con anterioridad a esta fecha, Godínez figura siempre como licenciado en todos los testimonios: desde los manuscritos de *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso* hasta el documento inquisitorial de 1625, pasando por las distintas cartas notariales conservadas de 1619, 1620, 1621, y las relaciones del auto de fe de 1624. A partir de 1626, ya nunca acompañará este título, sino el de doctor, al nombre de nuestro dramaturgo.

Desde luego que estas circunstancias de la atribución de la obra no merecerían ser subrayadas, si no nos llevaran a ello las anomalías de orden interno que la comedia presenta dentro del panorama teatral del autor. Asimismo, ninguna de estas discrepancias, que a continuación apuntaremos, por sí sola —aun siendo gruesas en algunos casos— nos hubiera incitado a hacer cuestión del testimonio de autoría que proporciona el manuscrito, si bien de la forma un tanto extraña que hemos visto. Son todas en conjunto las que obligan, si no a negar la intervención de Godínez en algún momento de la gestación de la obra, porque indicios hay que parecen apoyarla, sí a recomendar todo tipo de caución, porque en el mejor de los casos —a nuestro parecer— otras manos, poco acertadas además, han campeado a sus anchas por los versos de la comedia que hoy conocemos.

Ninguna otra obra atribuida a Godínez nos merece un juicio tan negativo en lo dramático y en lo poético. Ignoramos el grado de responsabilidad que le cabe a Justo de Porras, y a los que antes que él pudieron transcribir el texto, en los evidentes errores de métrica y sentido del manuscrito, que, sin duda, contribuyen a forjar nuestra opinión peyorativa y en su día aconsejaron a Francisco de Roxas sus muchas correcciones. Pero más allá de tantos fallos obvios, la comedia en su estado actual es un revoltijo extravagante de los más diversos materiales religiosos y profanos, con acciones desconec-

de GómeZ

# Comedia nueva del Soldado del cielo

Sebastián



Gómez

Interlocutores desta comedia

- |                  |             |                   |
|------------------|-------------|-------------------|
| x Cesar = xpo    | x Sebastian | x Dino            |
| x fabricio       | x Rogela    | x alexandro       |
| x el de mo mo    | x Julia     | x monnuda         |
| x gulman         |             | x malcaide        |
| x toica to bicho |             | x on exindoso y o |

salen fabricio y cesar

Cesar  
 majalebro el dulcedia  
 en que en roma pongo el pie  
 por uero amigo que  
 que no por que el patria mia  
 parece que a quel duseo  
 que me aia puse en calma  
 que pide al unicia al alma  
 de que ia concaus me uco  
 que buenos espais que galan  
 sigorinda de los as  
 las aparencias en uos  
 de los mismo ~~uocablos~~ son  
 dad me amigo <sup>mis</sup> abraços  
 y posible que mi fuerde  
 no dedice que soy muerte  
 que son <sup>poncaus</sup> mis braçes  
 posible es que no son lauias  
 las a frontal que son pecho



Reproducción de la hoja 1ª del manuscrito de El soldado del Cielo, donde da comienzo la obra (Biblioteca Nacional de Madrid. Ms. 14.988)

tadas entre sí, soluciones dramáticas sin justificar y personajes carentes de perfil. ¿Producto lógico de un principiante? Pudiera ser; pero las otras dos obras conservadas en manuscritos fechados en el mismo año —y cuyo análisis de composición estrófica parecen indicar incluso una anterioridad— alcanzan una discreta dignidad artística.

Pasemos revista a las discordancias más importantes que justifican nuestros recelos a incluirla limpiamente en el conjunto dramático de Felipe Godínez.

1. En lo referente al contenido, llama la atención la abundancia de anacronismos, y eso sin considerar los propios del género que hacen volcar sobre tiempos y sociedades lejanas, ideas, valores e, incluso, objetos contemporáneos; de esta forma, por ejemplo, el tema del honor, que afecta en sus distintos aspectos a todos los personajes, está cifrado en clave de comedia española del Seiscientos. Pero aparte de esto, no es normal en Godínez tanta alusión histórico-literaria anacrónica como se da en esta obra. Así, se puede citar a Orlando en el verso 90, a Almanzor en el 267, a Pelayo en el 274, a Gaiferos en el 619; o se pone en boca del gracioso, que no es cristiano y dista mucho de querer serlo, un “¡voto a Cristo!” o una alusión a un “cochino de San Martín”, como si de un criado del XVII se tratara.

Tampoco son normales en nuestro dramaturgo las alusiones costumbristas a lugares concretos: Betis y Triana (v. 617), Madrigalejos (v. 656), San Martín, Pinto y Cazalla (v. 657), etc.; ni tanta mención mitológica o a acontecimientos y personajes bíblicos, por paradójica que pueda parecer esta afirmación, dada la imagen tópica del autor. Unas y otras son tan abundantes como, a menudo, traídas por los pelos.

2. En *El soldado del Cielo* proliferan las escenas en las que la acción brilla por su ausencia, con largos parlamentos, cuyo contenido puramente doctrinal se desvincula de la estructura dramática para convertirse en sermones.

Igualmente se desmarca de los hábitos de Godínez el final propuesto. Las palabras del emperador dejan en suspenso la comedia sin la esperable apotheosis del santo, y con la apariencia de que ha ganado el bando oficial, tras conseguir castigar a los apóstatas. ¿Final irónico, en consonancia con otros contenidos a los que aludiremos? Tal vez; pero sería la única ocasión en que Godínez nos escamoteara un final feliz explícito.

3. En cuanto a las “*dramatis personae*”, la nota más llamativa viene dada por el gracioso Guzmán. Aunque su función en la comedia responde fundamentalmente a la voluntad de contraponer su voz a ras de tierra a la elevada del galán a quien sirve, siguiendo en esto el esquema más clásico de la Comedia española, la verdad es que se han cargado las tintas, y las



partes destinadas al humor están ciertamente desajustadas, rayando de continuo en lo vulgar y chocarrero.

Una serie de rasgos, que no consiguen darle consistencia, destacan en su pintura:

a) Su comportamiento interesado y materialista. La postura de doblegamiento hacia la parte que más interés le revierta.

b) La fanfarronería y arrogancia con que se dirige a otros personajes, sea cual sea su condición, así como la cobardía que manifiestan sus acciones.

c) Sus deseos profusamente declarados de comer y beber.

d) El tono subido de sus palabras en bastantes ocasiones. Guzmán es un deslenguado capaz de la procacidad escatológica

Miro de mui mala gana  
gente que açe tanta çera,  
que llega de una carrera  
desde el Uetis a Triana.

(I, vs. 614-617, h. 9v)

o sexual. En su misión de contrapesar los sentimientos amorosos idealizados de que hacen gala los protagonistas, puede llegar a decir:

¡O, encomiendo a Uerçebú  
esto de querer a secas!  
Todo es venir Juno a Tetis,  
amor, nieue, yelo, llamas...  
¿Todo a de ser “amo”, “amas”?  
¿No abrá un día “meto”, “metis”?

(II, vs. 1331-1336, h. 21r).

Pues bien, estos no son los trazos que caracterizan a ningún otro gracioso de Godínez, ni en sus primeras obras ni en el resto; y si alguno aparece por tópico —cobardía, materialismo...— no llega al grado de los de esta comedia. Guzmán es un elemento verdaderamente diferenciado en la galería godinista del donaire. Nunca nuestro autor pintará a un personaje tan fanfarrón, cínico, procaz y glotón. Tampoco nunca le adscribirá a una nación determinada.

En relación con esto último, hay un aspecto en la creación de este personaje que, aunque nunca aparece así formalizado en el teatro de Godínez, siendo, pues, otra rareza, podría apuntar hacia él o hacia cualquiera otro cuya condición social o racial le diesen motivo para expresar su resentimiento contra los valores de la sociedad que le margina.

En una comedia en la que se dramatizan, con el tratamiento anacrónico normal en nuestro teatro, hechos que tuvieron lugar en la Roma del Im-

perio, protagonizados por personajes romanos, aunque alguno como Sebastián sea de “nación francesa”, Guzmán es español, así se dice explícita y reiteradamente. Este nuestro único representante en la comedia menciona a menudo a España, la alaba encomiásticamente, la sitúa por encima de cualquier otra nación... Pero su conducta dista mucho de decir algo en pro de su patria. El contexto contradice al texto. Aparte de las “virtudes” ya apuntadas, su figura se desmarca del sentido fundamental de la comedia. Si la historia dramatizada es sustancialmente la historia de la conversión final al Cristianismo de buena parte de sus personajes, este español, proveniente de la más excelsa nación “pues adora a Cristo”, como dice Sebastián (v. 641), será de los pocos que queden sin abrazar la nueva doctrina; motivando su negativa, tanto el miedo, como su materialismo a ultranza.

Fundamento hay para pensar que sus actuaciones, su razón de ser incluso, están conducidas, no tanto por una ingenuidad desinteresada, cuyo único objetivo sea el de provocar la hilaridad del público, como por un afán consciente de poner en solfa valores españoles tópicos que en la boca presuntuosa del gracioso resultan grotescos: nobleza, valentía, limpieza de sangre, religión... Valores que, en virtud del anacronismo sustancial de la comedia clásica, no se refieren a la España de los tiempos de Sebastián, sino a la de los Austrias.

Sobre la procedencia de esta crítica, quizá algo pueda apuntar una mayor precisión respecto a un rasgo ya mencionado: la glotonería del tal Guzmán se cifra obsesivamente en distintos derivados de la carne de porcino. Es curioso que un personaje tan negativamente tratado insista en productos proscritos por el mosaísmo, en un posible intento de dejar a las claras su limpieza de sangre. Como han estudiado E. Glaser o M. Herrero en la literatura del Siglo de Oro la recurrencia al tocino o al jamón suele estar cargada de connotaciones en este sentido.

4. En lo referente al estilo, quizá lo más destacable es el acentuado uso de la anáfora como recurso retórico de los parlamentos, y que si en etapas posteriores aparecerá con cierta frecuencia, no tiene parangón en las obras primeras del autor entre las que *El soldado del Cielo* debe alinearse.

5. La métrica, que sin duda constituye una ayuda eficaz para dictaminar en cuestiones cronológicas, también puede colaborar en las de autoría; al menos, debe poner sobre aviso cuando se contravengan los hábitos versificatorios y de construcción estrófica de un determinado autor en una época dada. Este es el caso de la comedia que nos ocupa. Su textura métrica presenta aspectos extravagantes en relación con los usos atestiguados inequívocamente, tanto en sus primeros años, como en el conjunto de su trayectoria dramática.

En cuanto a la composición estrófica, estas discordancias estriban en la presencia o ausencia de algunos tipos, en los porcentajes de su uso, en la

función que tienen encomendada respecto al contenido, en la corrección de acentos y rimas. Tomando como referencia *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso*, e incluso *La milagrosa elección*, aunque con muchas más reservas, tenemos los siguientes desajustes:

a) El porcentaje de romance es sensiblemente superior: el 25,4% frente al 4,7%, 8,8% y 13,4% respectivamente. Así como el número de pasajes: ocho frente a tres, dos y seis.

b) La presencia de décimas, aunque en porcentaje mínimo (30 versos, 1%), estando ausentes en las otras tres obras.

c) Por contra, y también a diferencia de estas comedias, no hay ni un solo pasaje en octavas reales.

d) Una muestra más significativa de las divergencias métricas es la inclusión de hasta cuatro sonetos, cuando esta composición es extremadamente rara en las comedias de Felipe Godínez, y no sólo en las de su primera época. El único caso de su utilización lo constituye *San Mateo en Etiopia*, obra muy posterior, cuyo acto tercero da cabida a un soneto de características, además, sustancialmente distintas a los de *El soldado del Cielo*. Dicho ejemplar, puesto en boca de un personaje muy secundario, para nada hace alusión a personajes o acontecimientos de la trama dramática. Su contenido lo configura una serie de consideraciones sobre la condición humana, cuya inconsistencia es intensa y tópicamente recalada en una inequívoca línea barroca. Esta misma composición, a nombre de Godínez y con el apropiado título de *Soneto al desengaño de las cosas desta vida*, aparece recogida en el *Parnasus siue de uersibus variaque poesi*. Todo parece indicar que fue compuesto independientemente y con anterioridad a su inclusión en la comedia<sup>175</sup>. En cambio, los cuatro sonetos de *El soldado del Cielo* están pronunciados por personajes principales y sí que tienen que ver con la trama dramática, encajando estructuralmente en ella según los usos y funciones a los que está dedicada esta composición en la época; pero que no son los de nuestro autor.

e) Asociando forma métrica y contenido, surge una nueva discrepancia en el uso de los versos italianos —endecasílabos sueltos, en concreto— para una escena protagonizada por el gracioso con función cómica exclusivamente y de carácter muy secundario en relación con la intriga central (III, vs. 2293-2358), cuando la presencia de este tipo de tiradas en las otras dos comedias de 1613 subraya momentos destacados de la acción dramática. Si exceptuamos *Celos son bien y ventura*, comedia también dudosa y muy posterior, nunca Godínez, de acuerdo en líneas generales con las pautas del teatro áureo, utilizará metros italianos para esta suerte de contenidos<sup>176</sup>.

175 Vid. supra p. 42.

176 Vid. supra p. 101.

f) Por otra parte, estos endecasílabos sueltos manifiestan, además, una peculiaridad, o mejor, impericia: el uso de palabras esdrújulas en posiciones finales. Hasta tres casos en una tirada de 62 versos (vs. 2313, 2321 y 2350).

g) Pero, sin duda, la más llamativa de las discordancias métricas está en relación con el peculiarismo lingüístico andaluz del seseo.

Los tres manuscritos de 1613 presentan bastantes muestras de su confección andaluza en los abundantes casos en que la diacrisis gráfica de los fonemas /θ/ y /s/ no se realiza, transcribiendo el primero con “s”, lo más frecuente, y el segundo con “z” o “ç”. Sin embargo, tanto en *La Reyna Ester*, como en *Ludovico el Piadoso*, las confusiones nunca afectan a la rima y varían en número y carácter según las personas encargadas de escribir cada fragmento. No hay base, pues, para llevar estas indistinciones más allá de la mera operación de escritura por parte de los copistas y atribuírselas a la lengua del autor. Efectivamente, ya hemos apuntado que la ausencia de “rimas andaluzas” es uno de los rasgos definidores de las obras de Felipe Godínez que no plantean problemas de atribución; mientras que sí las encontramos, aunque en menor número, en *Celos son bien y ventura*, que —como vimos— presenta también otros inconvenientes para una limpia inclusión en el corpus dramático de Godínez <sup>177</sup>.

Son ocho las ocasiones en que /θ/ y /s/ riman en *El soldado del Cielo*:

ues (2.<sup>a</sup> pers. sing. de “ver”)-francés-almirez (vs. 882, 884 y 886).

pasa-tasa-almoaça (vs. 907, 909 y 911).

das-disfraz (vs. 694 y 697).

uerás-paz (vs. 1277 y 1280).

casa-plaça (vs. 1658 y 1661).

bez-traués (vs. 2481 y 2484).

quiso-iço (vs. 2837 y 2838).

plaça-casa (vs. 2898 y 2899).

Estos casos no se recluyen en un pasaje concreto, que hubiera podido ser interpolado posteriormente, sino que se distribuyen por los tres actos; y, además, se localizan en los parlamentos de diversos personajes, por lo que tampoco cabe achacarlos al intento de caracterizar lingüísticamente a alguno de ellos. Así pues, su número y circunstancias de aparición —a nuestro juicio— dan razonable fundamento a las sospechas de que el texto de *El soldado del Cielo* de 1613 no es —cuando menos— el que Godínez pudo escribir en primera instancia.

Otro aspecto en el que la comedia en cuestión se desmarca de los hábitos del autor es el del “encabalgamiento interestrófico”. Las cifras del recuento permiten comprobar también desde este flanco, en el que se ponen en relación métrica y sintaxis, la rareza de *El soldado del Cielo* con respecto a las

117 Vid. supra pp. 102-103.

comedias de su misma circunscripción temporal y al conjunto de las del dramaturgo.

En un total de 387 redondillas, el grupo estrófico más abundante, hay doce casos de encabalgamiento; lo que supone el 3,1%. Las quintillas, por su parte, suman 127, con 8 encabalgamientos, y el 6,3% en cuanto a porcentaje. Sumando los dos grupos, tenemos 514 estrofas, 20 encabalgamientos y el 3,9 de porcentaje.

Comparemos estas cifras con las de las otras obras cuyos manuscritos están fechados en 1613:

<i>La Reyna Ester</i>			
	Estrofas	Encabalgamientos	Porcentajes
Redondillas	511	41	8,1%
Quintillas	183	5	2,7%
	<hr/>	<hr/>	<hr/>
<i>Total</i>	694	46	6,6%

<i>Ludovico el Piadoso</i>			
	Estrofas	Encabalgamientos	Porcentajes
Redondillas	281	36	12,8%
Quintillas	309	14	4,5%
	<hr/>	<hr/>	<hr/>
<i>Total</i>	590	50	8,5%

El resto de las obras, con excepción de *La milagrosa elección* y *Celos son bien y ventura*, cuyas atribuciones son también problemáticas, experimentan por regla general un aumento de los porcentajes en las redondillas, más o menos notorio según épocas e incluso géneros, como se puede comprobar en el cuadro que incluimos más arriba<sup>178</sup>. En cambio, las quintillas, que ven reducida su presencia incluso a cero, en consonancia con la evolución general de la versificación estrófica del teatro español, cuando aparecen presentan una acusada rigidez en la correspondencia entre métrica y gramática:

<i>Los trabajos de Job</i> .....	2,3%
<i>Las lágrimas de David</i> .....	0
<i>O el frayle ha de ser ladrón</i> .....	0

La razón estriba, sin duda, en que la quintilla no se utilizará para interpelaciones y parlamentos fluidos como la redondilla o el romance, sino que su uso extraordinario viene a subrayar intervenciones enfáticas monologales fundamentalmente.

Dos tipos de fenómenos llaman la atención en *El soldado del Cielo*:

a) El bajo porcentaje total de encabalgamientos en relación con las otras dos obras de 1613 y con las restantes del dramaturgo.

<sup>178</sup> Vid. supra p. 102.

b) La inversión de la frecuencia de aparición con respecto al tipo de estrofa, siendo superiores los encabalgamientos en las quintillas que en las redondillas. Esto es extraordinario en todo el panorama teatral del autor, contabilizando incluso las obras de atribución problemática <sup>179</sup>.

A pesar de todas estas discrepancias, no nos atreveremos a separar esta obra del corpus dramático de Felipe Godínez. En principio, porque es bastante lo que de él ignoramos y más en sus primeros pasos. En segundo lugar, y con más peso disuasor, porque hay elementos en ella que encajan en sus circunstancias vitales y en sus posibles creencias:

Una serie de alusiones suficientemente explícitas indican la circunscripción sevillana del autor y del público al que la obra va dirigida.

La insistencia en una consideración intimista de lo religioso; las continuas referencias bíblicas; la presencia, más en concreto, de los salmos davídicos, ya sea reproduciendo o glosando sus palabras, ya sea tomándolos como modelo expresivo para un considerable número de parlamentos de contenido doctrinal: nos señalan a un autor cuyas creencias religiosas pisan un terreno "peligroso" entre iluminismo y judaísmo. Lo que puede ponerse en relación con las acusaciones que a nuestro dramaturgo se le hacen en el auto de fe de 1624.

La consideración crítica y hasta sarcástica de valores tan arraigados en la España del siglo XVII, como el honor, la limpieza de sangre, la valentía, etc., a través sobre todo de la figura del gracioso, según vimos, hablan de la probable pertenencia del autor a sectores sociales marginados, pudiéndose atisbar incluso motivos de raza. Sin forzar demasiado los datos en juego, hay pie para sospechar que se ha hecho un uso interesado de la vida del santo, proyectándola hacia otro tiempo y otra sociedad. La obra podría ser interpretada en un sentido alegórico: un grupo con especiales creencias religiosas, que además son las verdaderas, es perseguido hasta el martirio por una sociedad cuyos miembros dicen defender valores no muy distintos de aquellos en los que cree el público. En este sentido, J. Caro Baroja ha señalado los evidentes paralelismos que en la época se establecen entre los cristianos primitivos y la sociedad judía <sup>180</sup>.

Todo esto encaja en un autor de las características geográficas, religiosas y sociales de Godínez. Si bien, sería la ocasión en que más claramente se transparentan éstas; confiriendo así, una vez más, un punto de excepcionalidad a la comedia dentro del corpus dramático de Felipe Godínez.

Punto de excepcionalidad al que hay que añadir otros que además se alejan de sus coordenadas, como hemos visto, y que nos hacen pensar que

<sup>179</sup> Es raro que esto suceda, y no sólo por el carácter normalmente más enfático de los fragmentos urdidos con quintillas, sino, incluso, por una razón tan obvia como que la mayor amplitud de esta estrofa concede más oportunidades para que la oración finalice sin que deba desbordarse fuera de ella.

<sup>180</sup> *La sociedad criptojudía...*, cit., p. 21.

se trata o bien de una obra en colaboración, o bien de una refundición sobre un texto previo del dramaturgo por parte de alguien en verdad poco capacitado.

## “EL TENER O NO TENER”.

### UN TÍTULO ERRÓNEAMENTE ATRIBUIDO A FELIPE GODÍNEZ

C. Menéndez Onrubia, en su reciente y bien trabajado artículo sobre Felipe Godínez, registra este título como uno nuevo a añadir a la serie relativamente amplia de los pertenecientes a comedias hoy desconocidas<sup>181</sup>. Según la autora, la atribución del mismo se da por primera y única vez en un documento de 1637, donde el autor Alonso de Olmedo Tofiño denuncia el robo de ocho comedias de su repertorio. Entre estas obras figura una con el nombre de *Tener o no tener*, además de dos bien conocidas del autor: *Los trabajos de Job* y *Basta intentarlo*.

Las referencias a una comedia con esta denominación se encuentran circunscritas a una estrecha franja temporal en torno al documento citado. Así, consta su representación ante Felipe IV en 1636<sup>182</sup> y se menciona su título en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* de Benavente, fechada por A. Restori en 1637-1638<sup>183</sup>.

El texto de *El tener o no tener* no va a ganar la posteridad. Entre el abundante arsenal de copias de Medel del Castillo no se encuentra esta obra, y las distintas listas del teatro español posteriores la ignoran. La fe de su existencia queda, pues, reducida a las tres noticias vistas; una de las cuales, la que apunta Menéndez Onrubia, aduciría, según ella, el nombre de Godínez para su autoría.

Sin embargo, esto no es así, tratándose de una mala lectura por parte de Menéndez Onrubia de la referencia que al documento de Olmedo Tofiño hace Narciso Díaz de Escovar en su artículo *Lo que valía una comedia*<sup>184</sup>. Dice así en lo que interesa: “Alonso de Olmedo Tofiño [...] dio poder [...] para requerir a las personas que tuviesen noticia de los manuscritos de *Los trabajos de Job*, del doctor Felipe Godínez; *Tanto hagas cuanto pagues*, que suponemos sea la de Rojas, *Tener o no tener*, *Basta intentarlo*, del ya citado Godínez; *Los balcones de Madrid*, de Tirso de Molina; *El caballo vos han*

181 “Hacia la biografía...”, cit., pp. 110 y 114.

182 Shergold-Varey, art. cit., p. 217.

183 *Piezas...*, cit., p. 118.

184 En *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, Imprenta de Viuda de Luis Tasso, s.a., pp. 147-151.

muerto, *La coronación de romanos* y *La muerte de Froilán*, del granadino Cubillo de Aragón [...]”<sup>185</sup>. Díaz de Escovar ha ido citando los títulos del documento y añadiendo por su cuenta y riesgo las autorías de aquellos que ha podido averiguar. Aunque el nombre de Godínez se esté refiriendo sólo a *Basta intentarlo*, la disposición de títulos y atribuciones se presta, efectivamente, a la confusión de Menéndez Onrubia.

La cuestión se aclara definitivamente yendo al extracto del documento publicado por C. Pérez Pastor<sup>186</sup>, que es de donde Díaz de Escovar toma la noticia, y comprobando que en él no se hace constar, como es normal en este tipo de fuentes, el nombre de ningún autor. No hay, por tanto, base alguna para asignar a Godínez, ni a cualquier otro dramaturgo, la autoría de esta comedia perdida del teatro áureo.

## “LOS TOROS DEL ALMA”.

### UN AUTO SACRAMENTAL DE ATRIBUCIÓN DUDOSA

La pieza nos ha llegado a través de tres copias manuscritas: dos custodiadas en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 17.130 y 17.311) y una en la de Parma (CC\* III 2804(3))<sup>187</sup>. El nombre del autor tan sólo consta en el manuscrito 17.311 de la Nacional, y en circunstancias poco fiables: una en la hoja de guarda con letra moderna y otra al comienzo del texto pero en una hoja de papel diferente y con letra distinta a la que copia la mayoría de los versos. Por otra parte, A. M. Lazzarini, en su edición del auto, establece como texto prioritario de los tres el del manuscrito 17.130 de la Nacional, en el que no consta el nombre del autor<sup>188</sup>.

Como anónimo figura en los índices de Medel<sup>189</sup>, Huerta<sup>190</sup>, Mesonero<sup>191</sup> y La Barrera<sup>192</sup>. No así en Alenda<sup>193</sup> ni en Flechniakoska<sup>194</sup>, que se lo atribuyen a Godínez, confiando en la nominación a su favor del susodicho

185 *Ibíd.*, p. 149.

186 *Nuevos datos...* (1901), cit., p. 265.

187 Ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 77-78.

188 Tesis cit.

189 *Op. cit.*, p. 272.

190 *Op. cit.*, p. 218.

191 *Índice alfabético...*, cit., p. XLIX.

192 *Op. cit.*, p. 600.

193 *Op. cit.*, BRAE, IX p. 673.

194 *La formation de l'Auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, Imp. P. Déhan, 1961, p. 492.

manuscrito de la Nacional. En la misma confianza, y sin plantearse la duda, P. Bolaños lo estudia entre las obras del autor <sup>195</sup>.

M. G. Profeti lo incluye en su trabajo bibliográfico entre los "Autos di discussa attribuzione" <sup>196</sup>. Criterio que suscribimos, toda vez que además la rareza métrica de la pieza desde una perspectiva godinista, así como algunos aspectos del contenido y del estilo, no disipan nuestras dudas.

## "LOS TRABAJOS DE JOB".

### I.—LA DISPARIDAD DE ATRIBUCIONES Y TÍTULOS

De nuevo, una de las comedias de mayor éxito y difusión de Godínez se encuentra con los nombres de otros ingenios —los ya habituales de Lope y Calderón— compitiendo con el suyo en las propuestas de autoría de las distintas listas.

En el Índice de Medel de 1735 aparecen los siguientes registros en el bloque de las comedias <sup>197</sup>:

- *Paciencia de Job*, Calderón.
- *Paciencia en el trabajo*, del Doctor Felipe Godínez.
- *Trabajos de Job*, del Doctor Felipe Godínez.
- *Trabajos de Job*, de Lope.

También en los autos se registra uno anónimo con el título de *Trabajos de Job*.

Vicente García de la Huerta, en su *Theatro Hespagnol*, repite exactamente los títulos y atribuciones de Medel <sup>198</sup>.

Por su parte, Mesonero Romanos, en el *Catálogo cronológico*, no incluye ninguno de los títulos atribuidos a Lope y a Calderón en los apartados que dedica a cada uno de estos autores. En el correspondiente a Godínez hace figurar de forma conjunta los siguientes: *Paciencia en los trabajos*. *Trabajos de Job* y *prueba de la paciencia* <sup>199</sup>. Esta misma catalogación se repite en el *Índice Alfabético* <sup>200</sup>.

195 Op. cit., pp. 447-455.

196 *Bibliografía...*, cit., pp. 77-78.

197 Op. cit., pp. 222, 251 y 272.

198 Op. cit., pp. 136, 183 y 218.

199 Op. cit., p. LI.

200 Op. cit., p. XLIX.

Respecto a la atribución a Calderón de una comedia sobre Job, tenemos un testimonio de excepción del propio dramaturgo en el Prólogo de la *Cuarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, J. F. Buendía, 1672). Se queja aquí el autor de los avatares editoriales que corren su nombre y el texto de sus comedias: “No sólo hallé en sus impresiones que ya no eran mías las que lo fueron, pero muchas que no lo fueron, impresas como mías; no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar (como antes dije) las ya no mías llenas de erratas, y, por el ahorro del papel, aun no cabales (pues donde acaba el pliego acaba la jornada, y donde acaba el cuaderno acaba la comedia), hallé, ya adocenadas y ya sueltas, todas estas que no son mías, impresas en mi nombre”. El segundo lugar de la lista que sigue a continuación lo ocupa precisamente la titulada *La paciencia de Job* <sup>201</sup>. Las palabras de Calderón —que hemos reproducido en mayor extensión de lo que interesa para nuestro título, por lo que tienen de ilustrativo sobre ésta y otras cuestiones editoriales en las que se ven complicadas las obras de Godínez— aclaran de plano este punto de la disputa.

No disponemos de un testimonio parejo de Lope, pero cabe pensar que ha ocurrido lo mismo. Quizá en este caso la más que probable confusión ha venido propiciada por el paralelismo del título en cuestión con el de su comedia de asunto igualmente bíblico *Los trabajos de Jacob*. No obstante, La Barrera concede fe a la existencia de una comedia auténtica de Lope sobre Job atendiendo a que la de Godínez, así denominada, va inserta en la *Parte Sexta* de escogidas de Madrid, con calificación de “La Nueva” <sup>202</sup>. Por nuestra parte, pensamos que tal calificativo puede deberse a la existencia previa de otros textos dramáticos sobre Job, los cuales están efectivamente atestiguados, y sin la atribución a Lope.

Sea como fuere, la ausencia hoy día de ejemplares a nombre de Lope y Calderón contrasta con las diez ediciones antiguas de la comedia sobre Job atribuida a Felipe Godínez <sup>203</sup>, dejando aparte la refundición de la misma en un manuscrito del siglo XVIII, del que luego nos ocuparemos. Sobre la responsabilidad godinista del texto que éstas recogen, no nos cabe ninguna duda.

Las susodichas ediciones presentan una serie de variantes en la autoría y en la titulación <sup>204</sup>. Así, en la primera fechada, inserta en la *Parte treynta*

201 Apud Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas (Dramas)*, ed. Luis Astrana Marín, 2.<sup>a</sup> ed. revisada, Madrid, Aguilar, 1941, p. XXIII.

202 Op. cit., p. 454.

203 En cuanto a los registros de Palau (op. cit., X, p. 257) de sendos ejemplares de *Los trabajos de Job* atribuidos a Agustín Moreto y a Manuel Nicolás Vázquez, la evidencia de ambos errores es neta. El primero viene inducido por ese trastrueque de fichas del que ya hemos hablado, y el segundo estriba en tomar por el nombre del autor de la pieza el del editor sevillano del siglo XVIII, de cuyas prensas salió una de las sueltas (Vid. supra, pp. 87-89).

204 Ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 3-4, 11-14, 14-15 y 56-59.

vna de las mejores comedias (Barcelona, 1638) la pieza se denomina *La gran comedia de los trabajos de Job* y aparece anónima, sin que esto deba suscitar sospechas sobre su autoría, porque de la misma forma aparecen las once comedias restantes del volumen. En las demás ediciones sí que está presente el nombre del dramaturgo, aunque la titulación no sea uniforme: La de la *Parte diez y ocho de comedias nvevas escogidas* (Zaragoza, 1654) se encabeza como *La paciencia en los trabajos*, y se la califica *La nueva*. Este mismo complemento acompaña al título *Los trabajos de Job* en otras cuatro ediciones: las incluidas en las dos *Sexta parte de comedias nvevas escogidas* (Zaragoza, 1654 y Madrid, s.a. (espúrea)), y dos sueltas s. l., s. i., s. a. La razón de este calificativo bien pudiera estar —como apuntamos— en la existencia de otras dramatizaciones previas de la historia de Job, que ya aparecen registradas desde el siglo XVI; una de éstas, tal vez, sea el auto que lleva el título que nos ocupa y del que luego hablaremos.

En ninguno de los testimonios, por tanto, aparece el de *Prueba de la paciencia* que aduce Mesonero Romanos en sus listas. Tal denominación, por otra parte, es idéntica a la segunda por la que se conoce a la comedia temprana de Lope *El ejemplo de las casadas*.

## II.—UN AUTO ANÓNIMO CON EL MISMO TÍTULO E IDÉNTICO ASUNTO

En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra un manuscrito con letra del siglo XVII (Ms. 17.035), conteniendo el texto de una pieza dramática de 899 versos.

Dicho ejemplar lleva escrito en la hoja de guarda: *Los trabajos de Job = Auto sacramental*. Sin embargo, no hay en el texto ni una sola alusión eucarística, así como tampoco intervienen personajes alegóricos ni se hace uso del simbolismo propio de las composiciones sacramentales. Su asunto es la historia de Job vista desde una perspectiva idéntica a la de la comedia de Godínez. Es ajustadísimo el paralelismo entre ambas piezas en casi todos los aspectos. Los personajes, aunque cambien de nombre los que no tienen refrendo en la fuente, presentan los mismos perfiles e idénticas funciones. La acción se estructura de manera similar. Los versos, aunque en ningún caso se repiten, reflejan las mismas ideas, hasta los mismos donaires de los graciosos. Lo que la comedia presenta de más en su extensión tres veces superior pocas veces aporta un elemento sustancial nuevo sobre el auto, tratándose la mayoría de las veces de ampliaciones meramente retóricas o de carácter doctrinal.

Está claro que o bien el auto o bien la comedia tuvo en cuenta a su texto paralelo al ser compuesto/a; como también lo está que el autor de la pieza breve no es Godínez: se trata de un ingenio de dotes apreciables, menos sentencioso y más lozano en lo poético que nuestro dramaturgo, y que además hace un uso diferente de la métrica.

Las dudas se presentan a la hora de determinar cuál de ambos textos es anterior, porque no hay elemento alguno que permita datar con precisión a ninguno de los dos, ni determinar la dirección de la copia, al haberse podido producir tanto la reducción como la ampliación del modelo.

Para fechar la comedia de Godínez tenemos las relaciones que en temas, estilo y métrica establece con otras obras, y que la sitúan en los años centrales de la década de los treinta. Armonizando con esta fecha hay un testimonio documental que ya ha salido a colación: se trata de la denuncia que hace el 25 de marzo de 1637 el autor Alonso de Olmedo Tofiño por el robo de una serie de comedias de su repertorio. En ella se reclama *Los trabajos de Job*, en primer lugar y de forma destacada sobre las ocho restantes, entre las que se encuentran piezas de Tirso y Vélez de Guevara. Puede conjeturarse que la valía especial de esta comedia le viene dada por su carácter novedoso <sup>205</sup>.

En cuanto a la fecha del auto, la cuestión es más difícil, aunque el análisis métrico y estilístico nos inclinan a pensar, con todas las reservas, en una fecha algo anterior. Nuestra impresión es que esta pieza, que recoge una amplia tradición de autos sobre el personaje de Job, testimoniada ya desde el siglo XVI, da pie a la comedia de Godínez.

El carácter teatral del Libro de Job es algo evidente y explica todos estos tratamientos. Cuando Bances Candamo en su *Theatro de los theatros* hace una defensa de la comedia, pretendiendo demostrar su origen bíblico, idea bastante corriente en el Siglo de Oro, señala el Libro de Job como génesis de la tragedia y describe con imaginación y entusiasmo las acotaciones y tramoyas <sup>206</sup>.

En un documento de 1592, dado a conocer por C. Pérez Pastor, se nos describe el vestuario preciso para la puesta en escena de un auto sobre Job en el Corpus madrileño de ese año, a cargo de la compañía de Gaspar de Porres. Los pormenores de dicha descripción permiten atisbar los paralelismos de aquella pieza con las que ahora nos interesan: "...El uno de Job en que entren su figura con un gabán de damasco morado y un sombrero de tafetán y su borceguíes, quatro hijos con quatro baqueros de damasco y brocatel con sus mantos de colores con sus tocados y borceguíes y un criado con una tunicela de damasco con su tocado y los demás sirvientes que son tres pastores con sus pellicos de damasco de colores, caperuças de lo mismo y çaragüelles y camisas de caniquí blancas; tres amigos con tres tunicelas de damasco y sus mantos de tafetán y tocados y borceguíes, y quatro virtudes con sus quatro tunicelas de tafetán con cotas y faldones y sus tocados y calçadillas; su muger de Job con un mongil á lo judaico de raso leonado con sus tocas, el demonio principal con una tunicela de tafetán negro, cota, faldín

205 C. Pérez Pastor, *Nuevos datos...* (1901), cit., p. 265.

206 *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970, pp. 60-68.

y calçadilla, y los otros tres demonios con tres ropas largas muy bien pintadas de bocas, y una figura de Dios Padre con una tunicela de raso o tafetán que tenga oro y morado y una capa de tafetán blanco, y una figura de un angel como se suele vestir”<sup>207</sup>.

### III.—UNA REFUNDICIÓN DIECIOCHESCA DE LA COMEDIA DE FELIPE GODÍNEZ

En el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra un volumen con letra del siglo XVIII, que perteneció a Gayangos y que contiene siete comedias (Ms. 18.078). Ocupando el tercer lugar (fol. 109r-160v) está la que lleva el título *La paciencia mas constante del mexor Fenix de Oriente y los trauajos de Job*, debajo del cual otra mano ha escrito *De Godínez*. Al frente de la obra va una distribución de los papeles entre los miembros de la compañía de Ladvenant, figurando en el de Sara la famosísima María<sup>208</sup>.

El texto dramático que ofrece este manuscrito es una amplia refundición de la comedia que a nombre de Godínez se ha conservado en las diez ediciones comentadas. Salta a la vista, en primera instancia, su mayor número de versos: 2.959 frente a los 2.514 de la de nuestro autor. Sobre la amplitud de la reelaboración nos puede dar una idea el que tan sólo se mantienen 558 versos del modelo en su integridad, mientras que otros 308 han sufrido diversas modificaciones. La distribución de estos versos conservados por los tres actos es uniforme, como expresa el siguiente cuadro:

	<i>Versos iguales</i>	<i>Versos con variantes</i>	<i>Versos nuevos</i>	<i>Total de versos</i>
Acto I	223 (21,6%)	74 ( 7,2%)	737 (71,2%)	1.034
Acto II	154 (15,8%)	123 (12,6%)	700 (71,6%)	977
Acto III	181 (19,1%)	111 (11,7%)	656 (69,2%)	948

Ante estas cifras, se puede observar cómo el aprovechamiento de versos del modelo por parte de la refundición se mantiene en torno al 30% del total en todos los actos. Si en el primero se da el porcentaje más alto de versos idénticos, se equilibra al ser el de menos versos con variantes; y si en el segundo encontramos el mayor número de versos con variantes se contrarresta con una menor presencia de los idénticos. Curiosamente, en el manuscrito en cuestión se aprecian las huellas del cotejo que alguien realizó con el texto de las ediciones, marcando generalmente el comienzo de los versos nuevos con dos puntos y con un asterisco los modificados.

207 C. Pérez Pastor, *Nuevos datos...* (1901), cit., p. 29.

208 Ver E. Cotarelo y Mori, *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Est. Tipográfico, Sucesores de Rivadeneyra, 1896.

Precisando los pormenores de la refundición, apreciamos en ella un trabajo de ampliación y otro de modificación.

En cuanto a la primera de las operaciones:

a) Se ha aumentado el número de personajes, sacando a escena a los diez hijos de Job, así como a un grupo de seis pobres, que además de compartir con los villanos graciosos Efrón y Celfa las funciones del donaire, sirven para sustentar el mensaje social sobre la pobreza que la refundición ha potenciado.

b) Se han añadido acciones y parlamentos laterales, agrandando el papel dado a alguno de los personajes del modelo; es el caso de Luzbel, al que se hace salir a escena ya desde el arranque de la comedia. Igualmente, la nueva versión pormenoriza en lo referente a las relaciones amorosas de Astrea, sobrina de Job, con Sophar y, sobre todo, con Criseo, que en la primera versión se encontraban abocetadas tan sólo. Hay también una serie de escenas protagonizadas por los seis mendigos, que, aparte de tener una finalidad cómica, sirven —como hemos dicho— para incidir sobre los problemas contemporáneos de la pobreza <sup>209</sup>.

c) En cuanto al contenido, lo más notable estriba en el énfasis con que se subraya el papel social de los ricos en relación con los necesitados. Dicho mensaje constituía ya uno de los puntos destacados de la obra de Godínez: los potentados son tan sólo administradores de sus bienes. La nueva versión si no profundiza en la idea, sí que abunda ampliamente sobre ella.

d) Otro incremento, por fin, concierne a lo musical, al incorporar seguidillas y romancillos, jocosos y serios, para ser cantados.

En lo que se refiere a las modificaciones:

a) Se aprecia la remodelación de los rasgos de algunos personajes. El caso más notable es el de Dina, la mujer de Job, que si en Godínez se mantenía entre el cariño a su esposo y el reproche a su dadivosidad para con los pobres, en esta nueva versión se decanta decididamente hacia la segunda faceta, suprimiendo sus palabras tiernas e incluso neutras, para convertirla con su carácter insoportable en uno de los mayores trabajos que el paciente Job ha de sufrir.

<sup>209</sup> Precisamente, una de estas escenas es tachada como peligrosa en la crítica que J. M. Beristáin hace en el *Diario Pinciano* de una representación de la obra en Valladolid entre el 1 y el 12 de febrero de 1788 (Segunda reproducción facsímil, Valladolid, 1978, pp. 24-25). En dicho episodio, Job disculpa el robo de una bandeja de plata perpetrado por uno de los mendigos, en razón de las necesidades familiares de éste. La alusión a esta escena, por otra parte, da fe de que es esta versión, y no la de las ediciones, la que se representa bajo el título de *Los trabajos de Job*.

b) Con respecto al contenido, el texto del manuscrito ha eliminado distintas intervenciones sobre asuntos doctrinales.

c) Se da igualmente una remodelación en lo estilístico, consistente, por lo general, en la supresión de algunas de las abundantes explayaciones retóricas del modelo.

d) La métrica sigue, a grandes líneas, el esquema del texto de Godínez, aunque a veces alguno de los pasajes se reconvierta. Es lo que ocurre con la única secuencia de las ya desusadas quintillas (vs. 1959-2108), cuyos versos son readaptados en una nueva tirada de romance.

En definitiva, y considerando críticamente los resultados, se trata de una buena refundición, que, si respeta en esencia el texto base, lo mejora —a nuestro juicio— en lo dramático, al dar más fondo y coherencia a las acciones; al tiempo que lo convierte en más espectáculo, con la introducción de la música y un mayor número de personajes. Los versos añadidos presentan una digna elaboración, que sortea los extremos del barroquismo a los que tan proclives son las comedias que siguen los viejos usos en el siglo XVIII.

## “LOS TRABAJOS DE TOBIAS”.

### UN CONFLICTO INEXISTENTE ENTRE ROJAS ZORRILLA Y GODÍNEZ

No conocemos otras referencias a una comedia de Godínez con tal título que las efectuadas ya en nuestros días, y de forma un tanto confusa, por el estudioso del teatro clásico Angel Valbuena Prat.

En el breve bosquejo que sobre este “valor desigual” de la escuela loquista hace en su *Historia del teatro español* de 1956, alude, sin dar el título concreto, a una comedia sobre la historia de Tobías<sup>210</sup>. A la cual, además, le va a caer la suerte de ser, junto con *Amán* y *Mardoqueo*, una de las dos únicas obras mencionadas por el autor<sup>211</sup>. La explicación que en principio se presenta como más lógica —que el crítico haya confundido *Los trabajos de Job* con la comedia de título semejante pero dedicada a Tobías de Rojas Zorrilla— parece tener menos posibilidades cuando se da un juicio de la

210 Barcelona, Noguer, 1956, p. 170.

211 Ya anteriormente A. Valbuena Prat se había ocupado del teatro de nuestro autor en la *Historia de la literatura española*, 2.<sup>a</sup> ed. corregida y aumentada, Barcelona, Gustavo Gili, 1946, II, pp. 432-33, sin que apareciera esta comedia sobre Tobías entre las cuatro que de él se citaban.

de Godínez, distinguiéndola de ésta: “Trata la historia de Tobías, como se verá también en una comedia atribuida a Rojas Zorrilla, pero sin que la exhuberancia verbal, ya barroca, ni el interés de ciertas escenas, saquen la obra del montón”. Y algo más adelante: “Más vida dio Rojas al tema de Tobías, también tratado por Lope, adivinando los turbios complejos que encierra la temática diabólica de Asmodeo”.

El asunto se replantea unos años después, para desconcertarnos aún más, al incluirla en *El teatro español en su Siglo de Oro*<sup>212</sup> en los siguientes términos: “Otra obra [de Godínez]: *Los trabajos de Tobías*, atribuida también a Rojas, adivina los complejos turbios que se esconden en la figura bíblica del demonio Asmodeo”. Es decir, que la comedia sobre Tobías, que en el primer estudio se presentaba como diferente a la de Rojas, ahora no sólo lleva el mismo título, sino que además se identifica con ella.

No hay ninguna razón para dudar de la veracidad de los distintos documentos, catálogos o ejemplares de la comedia cuando atribuyen la misma a Rojas Zorrilla<sup>213</sup>. Por contra, no hemos localizado ni un solo testimonio, aparte del proporcionado por Valbuena Prat en términos tan contradictorios, que apoye la paternidad de Godínez. Aun en el caso de que dicho estudioso hubiese conocido algún ejemplar de la obra con el nombre de nuestro dramaturgo, no sería motivo suficiente para modificar la autoría tradicionalmente aceptada; ni la cuestión editorial ni el análisis del texto de la comedia dan pie para hacerlo. De todas formas, pensamos que el error no tiene el refrendo objetivo, aunque inconsistente, que acabamos de apuntar, sino que más bien proviene de una confusión de títulos por parte de Valbuena Prat en el primero de sus estudios, disculpable por el volumen de obras y autores a manejar. Con bastante probabilidad se han interferido dos comedias distintas: *Los trabajos de Tobías* y *Los trabajos de Job*, atribuidas a Rojas, y a Godínez y a Lope, respectivamente, por los distintos testimonios. La relativa analogía en su denominación ha podido propiciar la confusión de sus asuntos. El segundo trabajo del mismo crítico, aunque sigue la muy probable confusión del primero, al añadir un título extraño al repertorio de Godínez, aclara, en parte, el panorama, no considerando, al menos, la existencia de un texto nuevo e independiente.

212 Barcelona, Planeta, 1969, p. 172.

213 Se conocen al menos siete textos antiguos de *Los trabajos de Tobías* con atribución a Rojas Zorrilla. Ver Raymond R. McCurdy, *Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965.

## “LA TRAICION CONTRA SU DUEÑO”

El Índice que da cuenta de los fondos de la librería de Medel (1735) hace constar la existencia de una comedia anónima con este título <sup>214</sup>. Como tal la registra igualmente García de la Huerta <sup>215</sup>; mientras que Mesonero Romanos omite su reseña tanto entre las obras del autor en su *Catálogo cronológico*, como en el *Índice alfabético*.

La atribución a Godínez aparece ya en La Barrera sobre la base de un manuscrito autógrafo que —según el estudioso— va firmado en Madrid, a 14 de julio de 1628, y se encontraba en la biblioteca del Duque de Osuna <sup>216</sup>. Tal vez se refiera al mismo, o tal vez no —es extraña la gruesa confusión tanto en la fecha como en la biblioteca de procedencia—, que hoy día constituye el único ejemplar localizable de la comedia: el autógrafo fechado en Madrid, el 28 de abril de 1626, con licencia también autógrafa de Lope, que procediendo de los fondos de Gayangos, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 18.320).

La existencia de este ejemplar de mano del propio dramaturgo y con su firma, es algo excepcional en el panorama de los textos conservados del autor, y disipa, sin las demostraciones que otros precisan, cualquier duda sobre su atribución.

## “LA VENGANZA DE TAMAR”.

### LA EXISTENCIA DE UNA SUELTA DE LA OBRA CON EL NOMBRE DE FELIPE GODÍNEZ

#### 1. *La tragedia bíblica atribuida a Tirso de Molina*

En el año 1634 aparece en Tortosa la *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina* <sup>217</sup>. Ocupando la octava posición en el volumen se encuentra *La venganza de Tamar*, obra para cuya composición se viene dando la fecha de 1621-1622. Se trata de una pieza capital del teatro espa-

214 Op. cit., p. 252.

215 Op. cit., p. 184.

216 Op. cit., p. 172.

217 Para los datos bibliográficos de las distintas ediciones de la obra, ver M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 68-70.

ñol de tema bíblico y una de las más sugestivas, poética y dramáticamente, de la producción a nombre de Tirso, a la par que suscitadora de una serie de enigmáticas cuestiones sobre autoría y préstamos.

La tragedia se forja en torno al horror de la pasión incestuosa y la violación de Tamar por parte del enfermizo Amón, y la venganza fratricida de Absalón, según se nos relata en el capítulo 13 del Libro Segundo de Samuel.

Hagamos un rápido resumen del argumento, por lo que luego pueda servirnos para valorar los cambios que la suelta atribuida a Godínez introduce: En la primera jornada, Amón, que en conversaciones con otros personajes ha dado muestras de su carácter inestable y de su extraña condición amorosa, queda prendado de Tamar. En principio él ignora que se trata de su hermanastra, pues el encuentro se ha producido en la oscuridad nocturna, calurosa y sensual, del jardín donde ella canta y desahoga sus cuitas de amor, que tienen a Joab, capitán de los ejércitos de Israel, por objeto. Amón ha acudido allí, espoleado por el deseo de aventura y la curiosidad libidinosa que irradia de los recintos vedados donde David custodia a sus mujeres. Ella no se ha dado a conocer y él ha fingido ser hijo del hortelano. Amón piensa identificarla por el vestido rojo con que sabe que irá a unas bodas. Una vez en éstas, ante la evidencia de que es su hermana Tamar el objeto de su atracción, piensa alejarse de la Corte, para tratar de ahogar el fuego en sus inicios. Pero la pasión termina imponiéndose, y Amón finaliza el acto cortejando a Tamar con la pequeña violencia de besarle la mano —signo y augurio de otra mayor con que se cerrará el segundo—, aún sin darse a conocer, al amparo de una máscara, en el baile con que se festeja a los desposados.

En la jornada segunda, Amón se ha hundido en la melancolía de su enfermedad amorosa. Toda la Corte vive pendiente de la postración del heredero, cuyo origen ignora y que amenaza con mayores males. Hasta el Rey David, que ha vuelto jubiloso de sus victorias guerreras, sucumbe ante la preocupación. Amón solicita de Tamar, en una escena sensual, que represente el papel de una princesa amonita de la que dice haberse enamorado. Esta pasión supone lo prohibido, aunque no tanto como la que realmente alegoriza y disfraz. La presunta mujer amada ha muerto en el asalto de Rábata y de ahí su abatimiento. Las esperanzas de Amón de poder seguir explayando su pasión con estos encuentros se ven truncadas, por la resolución de Tamar de no seguir la ficción, ante los graves recelos que ha suscitado en su amado Joab, al presenciar, oculto, los escarceos de los dos hermanos. La opción de la Princesa agrava con los celos el mal de Amón. La jornada y la pasión tendrán por final el horror de la violencia de Amón sobre Tamar, quien a ruegos de éste ante David, por consejo de Jonadab, ha ido a prepararle la comida.

Todo cambia en el tercer y último acto, tanto en los temas, como en la función de los personajes. Amón, agobiado por la culpa, rechaza a su her-

manastra con la misma vehemencia de su pasión previa. Esta reclama al Rey justicia. En una patética escena en que David se constituye definitivamente en héroe trágico principal, éste se debate entre la obligación de la justicia, por su condición de rey, y el amor de padre; para a la postre triunfar la piedad y perdonar a su primogénito. Absalón tomará sobre sí el vengar el agravio, movido no tanto por su amor a Tamar, de quien es hermano de padre y madre, como por su ambición de reinar, que ya ha ido poniendo de manifiesto desde la primera jornada. Aprovechará, para llevar a cabo sus designios, una fiesta en sus posesiones a la que ha invitado a los hermanos. Con la muerte de Amón, la huida de Absalón y el llanto de David acaba esta "tragedia lastimosa".

La materia fundamental de la obra es, como queda dicho, el capítulo 13 del Libro Segundo de Samuel. Aparte de la manipulación dramática de estos episodios —constricción temporal, actualización de personajes y ambientes, etc.—, sobre la pieza se vierten otros datos de la historia trágica de la Casa de David, que el autor ha sabido emplear magistralmente en la motivación de hechos y conductas: guerra con los amonitas, ambición de Absalón, herencia de Salomón, etc., aunque quizá, como opinan diversos críticos, sin saberles dar la trabazón final que, por ejemplo, Calderón consigue con la misma historia.

Muchas de las peripecias con que este asunto toma carne en las tablas son invención o aprovechamiento de tópicos teatrales por parte del autor: el encuentro en el jardín, el baile de máscaras, la representación por Tamar del papel de princesa amonita, el vaticinio de Laureta, etc.

En definitiva, con los datos de la fuente y los inventados, los caracteres y comportamiento de los personajes van forjando poética y fatalmente la tragedia.

*La venganza de Tamar* posee una notable fuerza dramática. En ella encontramos un acercamiento a la psicología de sus atormentados personajes, que, a pesar de las deficiencias resaltadas por los mismos críticos que hacen notar este aspecto, es tanto más apreciable por lo inusual en un teatro como el español en el que lo fundamental es la acción y no los caracteres <sup>218</sup>.

La utilización de signos operativos a lo largo de la obra es otro de sus aciertos: así, el hambre y la comida como expresión de instintos desarreglados y su satisfacción, no sólo en relación con lo sexual como en Amón, sino también con la ambición de Absalón <sup>219</sup>. Asimismo, en la columna de haberes debe figurar su arte para la creación de climax en las escenas: ese calor de la noche en que nace la pasión, repetidamente evocado, y que contribuye a crear una atmósfera de sensualidad inefable; o esa aura de misterio y presagio de los vaticinios florales de Laureta. A destacar, igualmente, el poético uso

<sup>218</sup> Ver McClelland, *Tirso de Molina. Studies in Dramatic Realism*, Liverpool, 1948.

<sup>219</sup> Ver E. Hesse, *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 51-68.

de lo popular, tal como, por ejemplo, fragua en las intervenciones de los pastores en las escenas campestres del final.

Hay un aspecto que puede guardar relación con lo que en este apartado ante todo nos preocupa de la obra: las transformaciones sufridas por el texto en una suelta del siglo XVIII atribuida a Godínez. *La venganza de Tamar*, en su condición de obra perteneciente al grupo de las "bíblicas", es realmente atípica, tanto en el panorama del teatro clásico, como en el particular de Tirso de Molina. La práctica totalidad de las comedias de este asunto del Siglo de Oro encajarían bajo la etiqueta de "Teatro religioso". Esto, que a priori se nos presenta como obvio, no lo es tanto en el caso de la tragedia que nos ocupa.

Cuando nuestros dramaturgos del Seiscientos construyen sus comedias sobre episodios del Antiguo Testamento, además de hacer hincapié en el adoctrinamiento religioso en general, suelen mantener una orientación convergente con los postulados de San Jerónimo, en una línea de exégesis bíblica que desde antiguo siguen los autores cristianos: el Viejo Testamento es contemplado desde la perspectiva del Nuevo. Los hechos y personajes del Texto hebreo que aparecen en las comedias tienen como una de las funciones primordiales el servir de prefiguración de hechos y personajes del Cristianismo. Esto puede apreciarse en el quehacer de Lope, de Mira, de Godínez, o incluso del mismo Tirso en comedias como *La mejor espigadera* o *La mujer que manda en casa*. La dimensión de adoctrinamiento religioso de estas obras está fuera de toda duda<sup>220</sup>.

Sin embargo, en *La venganza de Tamar*, algunos de cuyos episodios se mueven en una atmósfera de denso erotismo como en ninguna otra obra de tema bíblico, están ausentes no sólo las tradicionales recurrencias al sentido alegórico cristiano de la historia, sino también las consideraciones explícitas de moralización cristiana sobre los hechos, tan normales y reiterativas en este y otros tipos de comedias. Ciertamente es que la obra trata de una culpa y su castigo, pero son escasísimas las alusiones a la trascendencia religiosa de los hechos. Es más, se ve quebrado incluso el binomio culpa-castigo en el crimen de Absalón; aunque es cierto que hay signos que hacia él apuntan y que, además, el dramaturgo puede contar con la complicidad del espectador, que conoce el fin de la trayectoria del hermoso hijo de David. Basta atender al final de la pieza para comprobar la ausencia de cualquier alusión a la aplicabilidad moral permanente del castigo contemplado: David llora desconsoladamente sin que se hable de la justicia o conveniencia del castigo de Amón, o del suyo propio, por la culpa adquirida cuando

220 Ver E. Glaser: "Lope de Vega's *La hermosa Ester*", *Safarad*, XX (1960), pp. 110-135; "Lope de Vega's *El robo de Dina*", *RJb.*, XV (1964), pp. 315-334; "Calderón de la Barca's *La sibila de Oriente y Gran reina de Saba*", *Romanische Forschungen*, LXXII (1960), pp. 381-403; "*La mejor espigadera* de Tirso de Molina", *Les Lettres Romanes*, XIV (1960), pp. 199-218; "Tirso de Molina's *La mujer que manda en casa*", *AION-SR*, II (1960), pp. 25-42. J. Rauchwarger, art. cit. G. Vega, "El libro de Ester...", cit.

el episodio de Bersabé, en el que los exégetas cifran el origen de la tragedia que se cierne sobre su familia <sup>221</sup>.

En sentido estricto, *La venganza de Tamar* no debería alinearse con el teatro religioso de Tirso. Se diría que en su autor ha primado la dimensión puramente dramática de la tragedia bíblica sobre la religiosa.

Calderón de la Barca retomará los mismos personajes y episodios en *Los cabellos de Absalón*, obra que por los motivos que sean debe mucho a *La venganza de Tamar*, hasta el punto de tener un acto —el segundo y el tercero, respectivamente— casi idénticos, con algunas, aunque significativas, diferencias. No es ahora el momento de detenerse en este problema sobre el que se han volcado distintas hipótesis <sup>222</sup>.

Don Pedro restablece el perfil religioso de estos acontecimientos, aunque, como es normal en su teatro, la dimensión filosófica replantea en planos más complejos a los usuales el contenido doctrinal. Como muy bien ha resaltado Ruiz Ramón, el tema fundamental de su tragedia, en consonancia con las mejores piezas del autor, estriba en el binomio trascendencia-libertad: “Una vez más Calderón muestra que la voluntad divina se cumple siempre, no contra la libertad humana, sino a través de ella, único núcleo trágico de la tragedia cristiana de la libertad y el destino” <sup>223</sup>.

A gran distancia del espléndido logro de Calderón, y sin que haya elementos que permitan establecer una relación de modelo-copia en cualquiera de los sentidos, se va a producir un replanteamiento de *La venganza de Tamar* bajo el nombre de Felipe Godínez <sup>224</sup>. La dependencia con respecto al texto de la *Parte Tercera* de Tirso, en este caso, es mucho más estrecha que en el de *Los cabellos de Absalón* <sup>225</sup>.

221 En 2 Sam 12, 10-12, se encuentran las palabras de Natán en reprobación de su crimen, y en las que se ha visto el origen de todos los males que sobrevienen a la Casa de David, entre los que está el incesto y el asesinato de Amón, la guerra civil, provocada por la rebeldía de Abasalón, y la muerte de éste. En esta maldición, como oportunamente destaca F. Ruiz Ramón (“El héroe trágico de Calderón en *Los cabellos de Absalón*”, en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fund. Juan March/Cátedra, 1978, p. 100) se encuentra la fuente del sentido trágico del drama calderoniano, y opera, igualmente, en una serie de obras sobre el tema en los siglos XVI y XVII. Ver Inga-Stima Ewbank, “The House of David in Renaissance Drama: A Comparative Study”, en *Renaissance Drama*, VIII (1965), pp. 3-40.

222 En buena parte de los estudios que se han dedicado a *Los cabellos de Absalón* prima el aspecto de sus relaciones con *La venganza de Tamar*. Un buen resumen de dichos estudios lo encontramos en F. Ruiz Ramón (op. cit., pp. 98-100). Más arriba ya se vieron las teorías de N. K. Mayberry y A. Rodríguez López-Vázquez (pp. 115 y ss.).

223 Op. cit., p. 118.

224 E. Cotarelo en su “Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina” (en *Comedias de T. de M.*, NBAE, II, p. XL) piensa que el arreglo de la suelta atribuida a Godínez, en el que se juntan las muertes de Amón y Absalón, pudo servir de guía al drama de Calderón.

225 V. Esquerdo (art. cit.) da noticia de un documento del 9 de agosto de 1628, donde reza que Jerónimo Almella dejó en depósito del Hospital General de Valencia una serie de obras, entre las que se encontraba *La venganza de Tamar*, con atribución a Claramonte. Ver H. Merimée, “El ayo de su hijo, comedia de Don Guillén de Castro”, *Bulletin Hispanique*, VIII (1906), pp. 374-382, p. 379.

## 2. "La venganza de Tamar" atribuida a Felipe Godínez

Por los años treinta del siglo XVIII, la imprenta sevillana de Francisco Leefdael publica, con el número 19, una suelta de 32 páginas, que lleva el siguiente encabezamiento: *La venganza de Thamar. Comedia famosa del Doctor Felipe Godínez*. Para completar el cuaderno se incluye al final el *Entremés gracioso de Moroguego*, sin que se haga constar la autoría de Quiñones de Benavente. El texto de la comedia en cuestión presenta diferencias con la que acabamos de comentar. Las más llamativas de estas discrepancias se localizan en la última parte; la cual, huyendo del término "tragedia", se adapta a la convención del final feliz que veremos.

Como cuestión previa, cabría plantearse la posibilidad de que Godínez fuera el autor auténtico de la obra que circula a nombre de Tirso. La respuesta es de inmediato negativa. Y no es de Godínez, no sólo por las razones de peso que suponen las pruebas constatables de la atribución al Mercedario, sino también porque los temas, las imágenes, la métrica, el vocabulario, etc., se descartan claramente de su quehacer.

En cuanto a su responsabilidad en la refundición que la suelta de Leefdael presenta, también ésta se encuentra con serias objeciones, aunque no faltan elementos que la apoyan. De todo ello trataremos a continuación.

Considerando en sí mismo el texto de la edición sevillana y prescindiendo por el momento de su cotejo con el atribuido a Tirso, se aprecia un estado en el que la anomalía se ha hecho norma en todos los niveles.

a) *Anomalías en la impresión*: Las erratas imputables al impresor pasan de la veintena, contabilizado sólo las totalmente claras<sup>226</sup>. Por otra parte, hay al menos nueve fallos graves de puntuación que hacen perder el sentido de las frases en que se localizan<sup>227</sup>.

b) *Anomalías en la construcción métrica*: Su análisis nos enfrenta a un amplio muestrario de tropelías<sup>228</sup>, que, en síntesis, arroja este saldo:

226 Vs. 92, 117, 194, 460, 540, 673, 703, 730, 796, 802, 897, 899, 1198, 1402, 1720, 1735, 1746, 1914, 1941, 1980, 2028, 2069.

227 Vs. 13, 32, 151, 954, 1196, 1317, 1358, 1731, 2163.

228 Es frecuente la subversión de la medida de los versos, tanto por exceso, como por defecto. Pecando por arriba, son siete los octosílabos de nueve sílabas y dos de diez, así como un endecasílabo de doce. Por abajo, nos encontramos con cuatro octosílabos de seis sílabas, dos de siete, al igual que un endecasílabo de diez (vs. 19, 125, 354, 709, 792, 808, 919, 1369, 1389, 1496, 1791, 1792, 1912, 1913, 2045, 2069, 2078, 2106). En cuanto a la composición estrófica, los fallos son abundantes también, si exceptuamos el romance, cuya regulación es más flexible y, obviamente, presenta menos problemas para un versificador tan poco cuidadoso como el que en algún momento intervino en el texto salido de las prensas de Leefdael. *Redondillas*: Incrustados en tiradas de este metro, que contabilizan un total de 1.017 versos, se encuentran once extraestróficos, que no riman con ninguno de los cercanos (vs. 94, 128, 129, 130, 203, 204, 401, 1392, 1457, 1942). Por el contrario, hay dos redondillas a las que les falta uno (vs. 57 bis, 138 bis). La rima plantea problemas variados. En cuatro ocasiones riman dos palabras idénticas y pertenecientes a la misma categoría gramatical. Son otras cuatro las parejas de versos que lo hacen sólo en asonante, y dos las que no

- Diecisiete versos mal medidos por exceso o por defecto.
- Trece versos extraestróficos entre los distintos tipos de estrofas.
- Dieciocho versos son necesarios para convertir en cabales otras tantas estrofas.
- Once parejas de versos con rima incorrecta.
- Catorce secuencias extravagantes en su rimario, en medio de estrofas definidas.

Traducido este recuento a una cifra que pueda ser expresiva, vemos que las anomalías de la versificación implican de una forma u otra a prácticamente el 10% de los 2.239 versos de la comedia.

c) *Anomalías en el contenido*: Sin pretender ser demasiado estrictos, son alrededor de cincuenta las frases que no tienen un sentido cabal. Y esto por distintas causas: bien porque el engarce sintáctico de los distintos elementos es irregular, bien por desajustes en el vocabulario, bien porque las palabras contradicen la situación <sup>229</sup>.

Cabría pensar que fallos de contenido y fallos de métrica aparecen en concomitancia; es decir, que en aquellas redondillas o quintillas en que falta un verso o tienen uno extraestrófico, el sentido se resiente. Sin embargo, no suele ocurrir así, y frases métricamente anómalas tienen un sentido coherente, mientras que frases semánticamente desajustadas, en sí mismas o por razón del contexto, cumplen a la perfección con las normas exigidas por la métrica.

riman (vs. 18-19, 1172-1173, 1314-1317, 1913-1914, 1930-1933, 1964-1965, 1982-1985, 2045-2048, 2077-2080). También aparecen, como casos aún más extraños, diversas secuencias de versos con disposición anómala de rimas, incluidas en tiradas de redondillas. Hasta en tres ocasiones surgen siete versos en disposición ABBACCA, y una sola vez cada uno de los tipos ABCBDD, ABABCC, ABCC y ABAB (vs. 37-43, 221-227, 334-340; 123-127; 1451-1456; 195-198; 2073-2076). *Quintillas*: En un total de 294 versos, hay cuatro extraestróficos (vs. 483, 484, 606 y 1527), mientras que ocho quintillas carecen de un verso (vs. 258 bis, 466 bis, 475 bis, 480 bis, 485 bis, 488 bis, 513 bis, 1514 bis). Son tres las ocasiones en que rima la misma palabra (vs. 533-538, 1528-1533, 508-513). En cuanto a las secuencias de rimas anómalas, por dos veces nos encontramos AABABA y una ABABAA. *Décimas*: En un cómputo de 136 versos, hay uno extraestrófico (v. 1484), tres estrofas de nueve (vs. 1780bis, 1815bis, 1827 bis) y estas tres secuencias de rimas: ABBC, AABCCB y AABBAACCA; además de una quintilla (vs. 1213-1216, 1828-1834; 1485-1493; 1217-1221). *Romance*: En un total de 653 versos, por fallos en la alternancia de asonantes, se echa de ver, al menos, la falta de cinco (vs. 826 bis, 830 bis, 1679 bis, 1882 bis, 2128 bis). *Estrofas italianas*: suman 135 versos, de los que 93 corresponden a octavas y 42 a sonetos. Nos encontramos con la rima asonante de uno de estos últimos y con la secuencia AABCC en lugar de una octava (vs. 1421; 1557-1561).

229 He aquí algunos ejemplos, cuya evidencia en el error no depende del contexto: Claramente puedes ver, / que la que es divino espejo / de la firmeza, y razón, / es mujer en el efecto. / vn animal imperfecto (I, vs. 185-189, p. 3). Deshonrada por sus calles, / tu Corte mi llanto oyò, / sus cortes se compadecen, / cubre sus rayos el sol (III, vs. 1598-1601, p. 21). El suceso causa horror, / más vale dar con el tiempo / lugar con la suspensión (III, vs. 1669-1671, p. 22). Más casos en los vs. 23, 56, 66-69, 74-77, 133, 134-135, 289, 311-314, 414, 419, 518-519, 541-543, 583, 585, 600-601, 821-823, 862-863, 868, 876-878, 1121, 1200-1202, 1245, 1326, 1361, 1417-1420, 1453, 1457, 1511, 1593, 1630, 1677-1679, 1727, 1770, 1789-1791, 1812, 1839, 1845, 1860, 1914, 1936, 2007, 2105, 2207.

En resumen, todo ello nos está hablando de la extravagancia de un texto, que además se alza sobre otro muy bien construido en los distintos niveles. Detengámonos en esto.

### 3. Relación de los dos textos

Dice Hartzzenbusch en su *Catálogo razonado de las obras dramáticas de Tirso de Molina*: “Con el nombre de Don Felipe Godínez corre impresa una *Venganza de Tamar*, que es la misma de Téllez, suprimida una porción de versos, alterados algunos y variado el desenlace para reunir la muerte de Absalón con la de su hermano Amón”<sup>230</sup>. Efectivamente, del cotejo de las dos comedias se deriva de inmediato algo que ya venimos dando por sentado: la prioridad, no sólo temporal, del texto atribuido a Tirso sobre el de Godínez. Pero en el trabajo de éste sobre aquél se aprecian más tipos de operaciones que las apuntadas en el citado *Catálogo*. Quizá en una lectura por separado, Hartzzenbusch no ha llegado a apreciar que, además de las modificaciones que pueden tener un sentido, se ha operado gratuitamente un auténtico destrozo en el modelo.

Los 2.967 versos de la tragedia a nombre de Tirso han pasado a ser 2.239 en la suelta de Leefdael; a éstos se ha llegado a través de las operaciones de conservación, cambio de posición y atribución, modificación en mayor o menor grado, supresión y adición.

Daremos, en primer lugar, una tabla en la que se reflejan cuantitativamente las operaciones de esta refundición, para tratar de dar acto seguido una interpretación cualitativa.

	N.º de versos de la obra de Tirso	Versos suprimidos	Versos conservados	Versos modificados <sup>231</sup>			Versos añadidos	N.º de versos de la obra de Godínez
				Levemente	Sustancialmente	Totalmente		
Acto 1.º	834	221 26,5%	390 58,6%	40 6%	149 22,4%	34 5,1%	52 7,8%	665
Acto 2.º	1063	267 25,1%	439 52,8%	66 7,9%	217 26,1%	71 8,9%	36 4,3%	818
Acto 3.º	1070	532 49,7%	322 43,4%	44 5,9%	139 18,7%	33 4,4%	204 27,5%	742
Total	2967	1020 34,4%	1151 51,4%	150 6,7%	505 22,5%	141 6,3%	292 13%	2239

<sup>230</sup> *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez*, X, Madrid, Imprenta de Yenes, 1841, p. XLI.

<sup>231</sup> Las subdivisiones en este apartado pretenden matizar sobre los alcances de la modificación. En “levemente” están incluidos aquellos versos en que el cambio afecta

Como complemento al cuadro, hay que añadir que 70 versos cambian de posición (20, 13 y 37 en cada uno de los actos) y otros 23 de atribución (7, 4 y 12). En cuanto a las acotaciones, aunque se refieren a las mismas actividades y a los mismos personajes, la suelta de Leefdael introduce, por lo general, variaciones, que estarían orientadas a la representación del texto. Suelen ser más precisas y más ajustadas al medio escénico de la época. Llama, asimismo, la atención la ausencia total de indicaciones de *aparte*.

Más allá de las cifras y tras un pormenorizado cotejo de ambos textos, caso por caso, parece apreciarse una triple intencionalidad en el refundidor o en los refundidores:

a) Por un lado, se ha pretendido ajustar la “nueva” obra a un tiempo de representación o a un espacio de edición más breve. Ello motiva, en buena medida, la supresión de algo más de la tercera parte de los versos del modelo. El porcentaje sube hasta prácticamente la mitad en la última jornada, que en contrapartida es la que mayor número de versos de creación personal del refundidor aporta. Tanto en este acto como en los restantes, la adición de nuevos versos apenas palía en número la ausencia de los de Tirso. Las sustracciones pueden implicar a un verso únicamente o a una tirada máxima de 116, como es la que corresponde a los últimos versos de la tragedia; sin embargo, los módulos más frecuentes van de 4 a 8.

Aunque en algunos casos, como veremos, la sangría puede tener una intencionalidad de tipo creativo de uno u otro signo, la mayoría obedece al afán sustractor apuntado, que, además, suele actuar de forma indiscriminada. Prácticamente no hay un parlamento largo en toda la comedia que, aparte de las modificaciones de algunos de sus versos, no sufra la pérdida

a partículas, pronombres, tiempo o persona verbal, género o número de los nombres; por ejemplo:

Tirso: Quitadme aquestas espuelas

Suelta: Quitame aquestas espuelas (v. 1).

El apartado de versos modificados “sustancialmente” da acogida a los afectados por trueques de nombre, de verbo... Aunque normalmente conservan el sentido; por ejemplo:

Tirso: Debes de venir cansado

Suelta: Te debes de aver cansado (v. 5).

El tercer apartado se refiere a los versos que en la suelta son totalmente distintos, pero que ocupan el lugar de los de Tirso en estrofas de versos conservados o modificados en los dos grados anteriores:

Tirso: De los amonitas cerque  
David su idólatra corte;  
máquinas la industria corte  
con que a sus muros se acerque.

Suelta: De los amonitas cerque  
David la idólatra Corte;  
máquinas la industria corte,  
sin nuestra sangre la merque (vs. 21-24).

(Para la obra atribuida a Tirso, citamos por la edición de *Obras dramáticas completas de T. de M.*, ed. crítica por Blanca de los Ríos, Madrid, III, 1968, pp. 362-404, que sigue el texto de la *Parte tercera de las comedias del Maestro T. de M.*, Tortosa, F. Martorell-P. Escuer, 1634, ff. 189v-210r).

de varias estrofas, cuando no de versos aislados o en secuencia sin guardar respeto a las unidades métricas. Esta conducta voluntariosa es una de las causantes destacadas de tanto pintoresquismo métrico como en su momento se vio. Pero no es sólo la forma la que se resiente, también se producen estragos en el contenido.

b) El texto de la suelta de Leefdael se ha empeñado en un trabajo de desfiguración consciente —y torpe en buena parte de los casos— de la obra atribuida a Tirso. Una de las operaciones dedicadas a tal fin es la que se refleja dentro del cuadro en el apartado de “versos modificados sustancialmente” y que recoge el 22,5% del total; el bloque más importante después de los conservados. Unos ejemplos que corresponden a los primeros casos en aparecer nos mostrarán su funcionamiento:

<i>Tirso</i>	<i>Suelta de Leefdael</i>
Debes de venir cansado	Te debes aver cansado (I, v. 5, p. 1)
Ni viejo admite la paz	Ni viejo dexo la paz (I, v. 7, p. 1)
No me espanto que la ausencia	No presumo que la ausencia (I, v. 33, p. 1)
Que no es digno de estimar	Que no es digno de alabar (I, v. 42, p. 2)
etc.	

Se trata, pues, en la mayoría de los casos, de un remozamiento de fachada, artísticamente admisible, si no fuera porque tantas veces el encargado de hacerlo, en su frenesí transmutador, perjudica claramente la forma y el sentido. Un ejemplo:

#### *Tirso*

*Abs.* Serás poeta a lo santo.  
*Amón.* Los salmos en verso ha escrito;  
 que es Dios la musa perfecta,  
 que en él influyendo está.

#### *Suelta de Leefdael*

*Elia.* Serás Poeta a lo santo:  
 los Psalmos en verso ha escrito.  
*Abs.* Que es Dios la masa perfecta,  
 que en el mismo Cielo está.  
 (I, vs. 169-172, p. 3).

Muchos de los 503 versos sufren menoscabo en la comparación. Normal-

mente, no se trata, como decimos, de una modificación del sentido que responda a unas directrices determinadas, sino de un simple camuflaje, para el que no se han renunciado a los métodos más burdos. Otro ejemplo: Uno de los momentos nucleares de la tragedia atribuida a Tirso se produce en el segundo acto, cuando, después de que Amón haya sorprendido a Joab besando las manos de Tamar, los dos hermanos cruzan fuertes palabras en sendos sonetos. El refundidor modifica en algo el correspondiente a Amón, con el recurso principal de intercambiar los versos en los tercetos y sustituir algún término, sin que le importe que rime una misma palabra. Pero el estropicio mayor se le ocurre con el soneto de Tamar, que queda metamorfoseado en octava real: con los catorce versos originarios no le resulta difícil, aprovechando, desechando y modificando el orden y las palabras a su arbitrio, conseguir la extravagancia de una octava aislada, que rompe con los usos métricos del teatro español.

En el trabajo de disfraz también se incluyen otros manejos, como la supresión de versos y el cambio de orden de los mismos. Cambio para el que no encontramos otra explicación que la de querer modificar sin que el responsable le cueste inventar otros nuevos. A veces, esta operación se produce intercambiando el orden de los versos rimados de una estrofa; en otras ocasiones es una tirada entera la que se desplaza de un lugar de la escena a otro.

La evidencia de que la desfiguración se ha hecho con el fin de disfrazar el modelo y, además, al hilo del mismo, la tenemos en la combinación peculiar de las distintas operaciones, que alía dicho afán camuflador con la ley del mínimo esfuerzo. La secuencia tipo sería ésta:

— Se retoca verso a verso el texto: aquí un adjetivo, allá un tiempo verbal... Las menos veces se cambia totalmente una línea. También se puede repartir el parlamento de un personaje entre varios.

— Se suprime una tirada de versos, se cambia el orden o se introducen otros de cosecha propia. Esto último ocurre menos veces y suele responder a una finalidad distinta, que veremos en el próximo apartado.

— Se sigue fielmente el texto del modelo, como si el refundidor pensase que el lector o espectador ya ha quedado suficientemente despistado. Pero progresivamente se volverá a ir modificando verso a verso... Y hemos vuelto a empezar.

c) En tercer y último lugar, algunas de las modificaciones parecen venir motivadas por el interés del refundidor, o uno de los refundidores, en reconducir diversos planteamientos de la tragedia atribuida a Tirso. Esta intencionalidad es la única salvable artísticamente de las vistas, dado que sus resultados poseen una dignidad que está ausente en las otras.

Este objetivo se formaliza principalmente a través de la adición de versos nuevos. Lo más destacable, en este sentido, nos lo encontramos en el final de la obra, que sufre una radical transformación, como han destacado los distintos críticos.

Tras cumplirse la venganza de Absalón con la muerte de Amón en el banquete (v. 2851), en la tragedia atribuida a Tirso siguen 116 versos en los que el hijo más hermoso de David presenta los resultados de la venganza a Tamar y se despide de ella con unas palabras que, si para él son manifestación de su seguridad en un futuro glorioso en la cúspide del reino, se constituyen en predicción enigmática de su trágico final: "Todo Israel me ha de ver/ en alto por los cabellos". En la penúltima escena aparece David en un duerme-vela desasosegado, presintiendo el funesto final de su amado primogénito. Este se confirma en la última escena por boca de Salomón. Con el llanto desesperanzado del Rey, "de Tamar la historia prodigiosa / acaba aquí en tragedia lastimosa".

La suelta de Leefdael presenta, en lugar de esos 116 versos del texto de 1634, otros 159 diferentes: Absalón se despide de Tamar y sale huyendo para poner su persona a salvo ante la llegada de David con sus tropas, que acude dispuesto a vengar el crimen. Mientras habla con su hija, Joab sale a escena para comunicar la muerte de ambos hijos. Una cortina se corre dejando ver, a un lado y a otro del escenario, a Absalón colgado por los cabellos con una lanza atravesándolo y a Amón muerto entre platos y jarros encima de una mesa. David se lamenta con resignación de ambas muertes, sintiendo más la del primero porque se ha producido sin el arrepentimiento. Tamar, por su parte, llora a su hermano Absalón, mientras que denuesta a Amón, pretendiendo incluso volver a acuchillarlo. Acaba la obra con las palabras conciliatorias del Rey, que hacen referencia al luto, a la boda de Tamar con Joab y a la herencia del reino por Salomón.

Parece que el refundidor ha pretendido cerrar con un afán moralizador el círculo culpa-pena, presagiado, pero no efectivo, en la tragedia de 1634, lo que —según advertimos— perjudicaba su dimensión religiosa: el pecado de Absalón debe ser castigado ante el público, aunque para ello tenga que constreñir y alterar en bastantes de sus circunstancias el desarrollo de los acontecimientos bíblicos. Esta intención queda suficientemente explícita en las palabras de Joab:

que castiga siempre el Cielo  
humanas desobediencias.

(III, vs. 2150-2151, p. 28).

Igualmente ha cambiado la conducta de David ante las desastrosas muertes de sus hijos: El David trágico, humanamente trágico, del modelo —tal como aparece en estos versos postreros:

Pierda el consuelo  
la esperanza de volver  
al alma, pues a Amón pierdo.  
Tome eterna posesión

el llanto, porque sea eterno  
de mis infelices ojos  
hasta que los deje ciegos—

cobra una clara dimensión religiosa en la resignación y conciliación que le aureolan en la versión atribuida a Godínez:

Mas vengan trabajos, vengan;  
vengan penas, y rigores,  
prueben en mi ya sus fuerças:  
que pues Dios me dio los hijos,  
y èl me los quita, paciencia.

(III, vs. 2177-2181, p. 28).

Por último, la adición de esta tirada de versos en la suelta sevillana supone para la obra un final que no es formalmente el de tragedia, como en el modelo. En un intento por acercarse al final feliz tópico de la mayor parte del teatro clásico, se propone una doble solución a los conflictos planteados: para el de Tamar, el matrimonio, signo tantas veces en la Comedia española del orden restablecido; para los del reino, el nombramiento como heredero del discreto Salomón.

Este intento de reconversión del final trágico queda patente en las palabras de despedida pronunciadas por Tamar:

Sea como tu ordenares.  
Y aqui, Senado, *contenta*;  
porque perdoneis sus faltas,  
dà Thamar fin à sus quexas.

(III, vs. 2236-2239, p. 29).

Hay más versos añadidos con afanes de reconducción de una propuesta del modelo.

La segunda secuencia en importancia, al menos numérica (21 versos), se localiza al final del primer acto. En la obra atribuida a Tirso, Amón, al amparo de su máscara en el baile de bodas, besa la mano a Tamar (v. 633). Esta, desmesuradamente herida en su honor, interrumpe la fiesta y manda perseguir y matar al hombre cuya identidad ignora. La escena tiene un sentido muy claro y más en la posición que ocupa, dado que la significación de una escena no depende únicamente de su contenido, sino también de su localización con respecto a las demás; pues bien, su contenido y su posición hallan una correspondencia con la escena nuclear situada al final del segundo acto en la que Amón fuerza a su hermanastra, haciendo presenciar al espectador la reacción de la protagonista ante una ofensa a su honor, aunque sea mínima. En la refundición, aparte de la versificación en romance é-o que sus-

tituye a las quintillas, se atempera la ira de la protagonista, quien cae en la cuenta del extremado rigor de su condena, para terminar disculpando al atrevido con la recurrencia a un viejo tóxico:

Pero si su atrevimiento  
nació de tenerme amor,  
amor disculpe sus yerros.

(I, vs. 659-661, p. 9).

Es decir, tanto el carácter pretendido para Tamar, como la estructura trazada para su tragedia, se resienten con el cambio.

En la larga escena del segundo acto en la que tienen lugar los fingidos lances amorosos entre Tamar, en el papel de princesa amonita, y Amón, se van a introducir, a la par que una serie de modificaciones y supresiones, varias breves secuencias de versos de invención del refundidor. El resultado de la escena es de una mayor templanza en el erotismo.

También en el segundo acto se produce otra modificación reseñable. Siguiendo la fuente bíblica, Jonadab aconseja a Amón sobre cómo poseer a su hermanastra. Este le manda que avise al Rey, para así pedirle que Tamar cocine para él; lo que el criado cumple sin chistar. En la refundición del texto sevillano, Jonadab aporta una nota moral que está en consonancia con otras modificaciones:

A llamarle voy señor;  
pero mira por tu honor:  
cierto me embias de veras?

(II, vs. 1410-1412, p. 19).

La intención de replantear algunos pasajes por parte del refundidor, respondiendo a intereses diferentes de orden moral o simplemente dramático, no se manifiesta únicamente en el añadido de versos nuevos, sino también en las otras operaciones de la refundición. No todas las modificaciones y supresiones responden al descomedido interés por reducir o disfrazar la tragedia atribuida al Mercedario.

Así, por razones de reacomodación a un distinto planteamiento dramático quizá, se han suprimido íntegros los 64 versos de la escena del tercer acto en que Absalón y Adonías se enfrentan por cuestiones de descendencia, poniéndose de manifiesto la ambición de este último, al pretender reinar por encima del derecho de su hermano mayor. Tal vez, más por economía dramática, que por quitar versos a la obra, el refundidor ha querido mantener al margen a Adonías de un protagonismo que no concuerda con el de otras escenas. Motivos semejantes, y otros sobre los que volveremos luego, pudieron inducir también a dejar fuera a Bersabé de las "dramatis personae" de la refundición.

Así pues, el cotejo de los dos textos nos ha permitido entender el de Leefdael como producto de tres operaciones diferentes: dos muy poco cuidadosas en verdad, la reducción y el disfrazamiento, y una tercera más creativa, que, a pesar de éstas, concede a la refundición el escaso interés que pueda tener y la categoría de tal: la readaptación a postulados morales y dramáticos diferentes.

Estas tres operaciones pudieran no deberse a la misma mano. Indicios no faltan para apoyar esta hipótesis.

#### 4. *La posible mano de Felipe Godínez en la refundición*

Aunque la hipotética huella puede rastrearse en los tres tipos de operaciones que convierten a la suelta atribuida a este autor en una obra diferente de la del modelo, las mayores evidencias, lógicamente, aparecen en los versos añadidos.

La aportación más importante está localizada, como hemos visto, en las últimas escenas. La reconversión de este final, con el intento de restablecer el orden subvertido, encaja muy bien dentro de los hábitos de Godínez, cuyas obras nunca terminan en tragedia, aunque sea forzando los datos de la fuente, como ocurre en *Las lágrimas de David*. Quizá el final de la tragedia atribuida a Tirso en una historia tan afín a sus inquietudes pudo impulsarle a la refundición.

Por otra parte, esos 159 versos finales añadidos no repugnan al quehacer de Godínez, sino que están urdidos con actitudes, ideas, imágenes, que bien pudieran ser suyas. Dijimos más arriba que el héroe humanamente trágico del modelo se transmutaba en un ser religioso, paciente y resignado. La actitud de este hombre sumiso a la voluntad de Dios ante los avatares nos remite de inmediato al héroe godinista de *Los trabajos de Job*, que también debe sufrir la pérdida de sus hijos. Expresiones como:

Y modera con prudencia  
los rigores con que el Cielo  
acrisola tu paciencia.

(III, vs. 2157-2159, p. 28).

Mas vengan trabajos, vengan;  
vengan penas, y rigores,  
prueben en mi ya sus fuerzas:  
que pues Dios me dió los hijos,  
y èl me los quita, paciencia.

(III, vs. 2177-2181, p. 28)

encontrarían refrendo en diversos pasajes de la obra de Godínez.

Pero más allá de estas palabras que hacen referencia a una actitud paciente, hay otras que establecen una relación de correspondencia con *Los trabajos de Job*, obra con la que nuestra refundición, en lo que tiene de original, guarda mayor relación. Así, tanto David (v. 2128) como Job (v. 962) se refieren a sus hijos con el sintagma garcilasista de "dulces prendas". Job (v. 1256) y Tamar (v. 2205) manifiestan el deseo de volver a la vida a sus hijos y a su hermano, respectivamente, con la imagen del león y los cachorros. Dina (v. 1229) y Tamar (v. 2188) hacen referencia a la incapacidad de expresar su sentir a causa del profundo dolor que las embarga.

Las supresiones y modificaciones pudieran aportarnos nuevos indicios. La moralización concerniente a lo erótico también congenia con las pautas de Godínez, en cuyo teatro apenas se encuentran estas notas.

En una de las escenas iniciales del primer acto, que tiene su correspondencia en al menos otras tres obras de Tirso, los hijos de David proponen a Amón una serie de nombres de mujeres conocidas para que éste vierta su opinión burlesca sobre ellas. Son trece los nombres mencionados, correspondientes a los más sonados de la onomástica femenina judía. Es curioso constatar cómo el refundidor prescinde de cuatro de dichos nombres, entre los que están dos pertenecientes a sendas excelsas heroínas de la obra literaria de Felipe Godínez: Ester y Raquel.

También es de notar, en el capítulo de supresiones, la ausencia de Bersabé como personaje de la refundición. En la obra atribuida a Tirso, la mujer de Urías aparece en una escena del segundo acto entre los hijos y mujeres que salen a recibir al victorioso David, quien dedica una octava a cada uno de los personajes congregados: Micol, Abigail, Bersabé, Salomón, Tamar. Todas se conservan en la refundición menos la de Bersabé. Avanzada la escena, Tirso hace hablar a la mujer de Urías en dos ocasiones: una de ellas está suprimida en la suelta sevillana y la otra atribuida a Salomón. En el tiempo en que Godínez pudo realizar la refundición, a partir de 1634 en que se editó la obra atribuida a Tirso en la *Parte tercera*, el dramaturgo ya debería haber escrito *Las lágrimas de David*, que desarrolla en casi tres mil versos la historia que bosqueja la octava suprimida. ¿Dejó Godínez fuera a Bersabé por separar claramente la peripecia y el sentido de ambas piezas?

##### 5. Conclusión y una hipótesis sobre la historia de la refundición

Más que probar —quizá no haya suficiente pie para ello—, pretendemos no cerrar la puerta a una aceptación de la mano de Godínez en algún momento de la gestación del texto que presenta la suelta de Leefdael. Para ello hay que salvar esa primera impresión que ante su estado calamitoso impele a P. Bolaños a negarla<sup>232</sup>, como lo hicimos nosotros en otro momento<sup>233</sup>.

232 Op. cit., pp. 324-327.

233 "El Libro de Ester...", cit., p. 241, n. 1.

Quien ha leído con detenimiento el teatro de este dramaturgo que no plantea problemas de atribución, y ha llegado a la lógica conclusión de que no le falta oficio para llevar a las tablas historias con dignidad, a veces con momentos felices, no puede por menos que rechazar su responsabilidad en el texto sevillano, si ésta hay que referirla al conjunto del mismo. Desde luego, es imposible hacerle asumir todo lo que en esta suelta se encuentra. Ni siquiera la obra más anómala atribuida a Godínez, como es *El soldado del Cielo*, se aproxima al cúmulo de errores de ésta que analizamos. Por otro lado, una muestra de su quehacer como refundidor la tenemos en el auto sacramental *El premio de la limosna*, que readapta el de *Pedro Telonario* de Mira de Amescua<sup>234</sup>, situándose a la altura del modelo, e incluso superándolo en algunos momentos.

Pero es que, además, en la suelta de Leefdael hay indicios que aconsejan no meter en el mismo saco los fallos tan abundantes, como inconcebibles en Godínez, y las rectificaciones que pudieran remitirnos a su mano o, al menos, hacérnosla aceptable. El estado del texto de dicha suelta, la disparidad de intenciones y resultados que hasta aquí hemos sometido a examen, nos están induciendo a distinguir etapas y responsabilidades, independientemente de a quién deban imputarse estas últimas.

La historia podría ser ésta: La obra atribuida a Tirso es sometida en un primer momento a una readaptación no demasiado profunda y, al parecer, con aceptable juicio. Corresponderían a esta fase las partes añadidas y algunas de las modificaciones y supresiones que suponen una cierta creatividad. Más adelante, a cargo de otra u otras manos se produciría la labor de deterioro que se aprecia en la obra —tanto considerándola en sí misma, como en relación con el modelo— en los avatares devastadores que a veces corren los textos representación a representación, copia a copia. Dichos avatares han sido extremos en este caso, por la voluntad de alguien, con pocas luces y nada de arte, que, quizá percatado del parecido del texto original y la refundición, se empeñó en separarlos de forma gratuita y sin arredrarse ante cuestiones de métrica, coherencia o buen sentido. A esto hay que añadir la paulatina desfiguración que sufre todo texto por la “colaboración popular” de representantes, copistas e impresores.

Sea o no sea Godínez el primer refundidor, parece claro que hay que establecer, al menos, esta doble intervención. En primer lugar, porque a quien así perjudicó la obra no puede atribuírsele en modo alguno los aciertos de los versos originales, que tienen pertinencia y dignidad artística, ni los que ciertamente encontramos en las modificaciones. Por otra parte, las tiradas de versos añadidos también presentan fallos similares a los que aquejan al resto —falta de versos, malas medidas, etc.—; lo que indiscutiblemente nos pone de manifiesto la labor posterior de otra mano sobre el primer resultado de la refundición.

234 Ver J. M. Bella, art. cit.

Alguien, pues, según los indicios, tuvo que hacer la primera modificación al texto atribuido a Gabriel Téllez. A favor de que ese alguien sea Godínez —y sin que lo señale inequívocamente— está:

a) Su interés por los asuntos del Antiguo Testamento y, en concreto, por lo referente al Rey Profeta, a quien posiblemente ya hubiera dedicado dos obras. Con el final propuesto para la tragedia atribuida a Tirso, cerraría la dramatización de la historia de David, que tal vez hubiese dado comienzo con las mocedades en su enigmática comedia *La harpa de David* citada en las relaciones del auto de fe.

b) El planteamiento dramático de las partes modificadas encaja en sus postulados; así, la corrección del final trágico.

c) La actitud de los personajes tiene paralelismo con la de otros suyos en *Los trabajos de Job* y *Las lágrimas de David* principalmente.

d) Asimismo, expresiones e imágenes aisladas de los versos añadidos hallan correspondencia en las obras de Godínez citadas.

Y está, por supuesto, su nombre al frente de la suelta sevillana. Indicio que si en principio puede parecer de cierto peso, ya que no se trata de la habitual atribución de obras de autores de segunda y tercera fila a los de primera, sino más bien de lo contrario, hay que tener en cuenta el prestigio de Felipe Godínez como autor de asuntos bíblicos en los siglos XVII y XVIII, atestiguado en la profusión de ediciones de tres obras de este campo: *Los trabajos de Job*, *Las lágrimas de David* y *Amán y Mardoqueo*. Esto pudiera explicar la atribución de *La venganza de Tamar* sin que él hubiera participado en la refundición. Con todo, no deja de ser un indicio para unir a los demás vistos, que admiten la posibilidad de que Godínez haya intervenido en el conflictivo texto sevillano, donde tendríamos, aunque desfigurada, una muestra de su quehacer dramático, y, en todo caso, un testimonio más de la vigencia de su nombre en el siglo XVIII.

## “ LA VIRGEN DE GUADALUPE ”.

### LOS PROBLEMAS DE CLASIFICACIÓN Y ATRIBUCIÓN DE UNA OBRA DE FELIPE GODÍNEZ

La edición de *La Virgen de Guadalupe* en el volumen de *Autos sacramentales con quatro comedias nuevas* (Madrid, M. Quiñones - J. de Valdés, 1655) ha provocado su consideración como auto en distintos momentos, aunque en realidad es una de las cuatro comedias, que, junto con las de Guillén de Cas-

tro, Andrés de Claramonte y Mira de Amescua—, todas ellas de asunto devoto— se mencionan en el título.

La confusión se afianza cuando se la titula explícitamente *Avto sacramental de la Virgen de Guadalupe*, al incluirla años después en el volumen de *Avtos sacramentales, y al Nacimiento de Christo* (Madrid, A. F. de Zafra - J. Fernández, 1675). Dicho tomo copia y altera abundantemente el de 1655: repite hasta dieciséis de las cuarenta y dos piezas, cambia nombres de autores, reagrupa las piezas copiadas, etc.<sup>235</sup>. La razón de que aquí figure como auto bien podría estar en que de las cuatro comedias del volumen de 1655 que le sirve de modelo, la única que no aparece prefijada como “comedia famosa” es la de Godínez.

Esto y la existencia en el Índice de Medel de un auto anónimo con el mismo nombre<sup>236</sup> y que debe de referirse al que conoció hasta tres ediciones en los primeros años del siglo XVII, atribuido a Cervantes por J. M. Asensio<sup>237</sup>, llevan a la clasificación como auto sacramental de la comedia de Godínez en distintos estudios y listas: Mesonero Romanos, Méndez Bejarano, Sáinz de Robles, etc. J. Alenda aclara el equívoco en su *Catálogo*: “Aunque lleva el título de auto sacramental, es una comedia en tres jornadas, relativa a la invención de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en tiempo de don Alonso el de las Navas”<sup>238</sup>.

Como tal comedia aparece en las tres ediciones sueltas que se conservan; una de las cuales lleva el sobretítulo de *El Norte de Extremadura*.

La consideración de la obra sufre diversas variaciones en las listas de Mesonero Romanos. Si en el “apunte biográfico” que hace de Godínez para introducir la edición de una de sus comedias, alinea *La Virgen de Guadalupe* entre los autos<sup>239</sup>, en el *Catálogo cronológico* figura como comedia<sup>240</sup>, al igual que en el *Índice alfabético*, aunque aquí plantea la disyuntiva entre dos autorías: “Candamo, Hoz o Godínez”<sup>241</sup>. En realidad se trata de una falsa alternativa, ya que existen dos comedias diferentes: la que nos ocupa y la escrita en colaboración por Francisco Bances Candamo y Juan de la Hoz y Mota, como consta acertadamente en Medel y Huerta. Esta última comedia ha llegado también hasta nosotros en al menos una edición suelta, que permite comprobar su disparidad, si bien para su composición se ha tenido en cuenta la pieza de Godínez<sup>242</sup>.

235 Ver J. Simón Díaz, B.L.H., IV, pp. 160-163.

236 Op. cit., p. 273.

237 *Teatro español anterior a Lope de Vega. Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1868. Ver J. Sánchez-Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Estudios Históricos, 1887, pp. 219-227.

238 Op. cit., BRAE, X, p. 235.

239 *Dramáticos contemporáneos...*, cit., p. XVIII.

240 Op. cit., p. LI.

241 Op. cit., p. LI.

242 El registro que hace Palau de una suelta de la comedia a nombre de Agustín Moreto (op. cit., X, p. 257) es una secuela más del error en la colocación de las fichas correspondientes a Godínez, que ya hemos comentado. Vid. supra, pp. 87-89.

**DOS SONETOS DESCONOCIDOS DE  
FELIPE GODINEZ**



Los dos poemas que aquí reproducimos paleográficamente no figuran asociados a nuestro autor en ninguno de los catálogos o estudios sobre su obra. Con ellos se completa, por el momento, la publicación de todas sus composiciones no dramáticas conocidas, llevada a cabo por J. Simón Díaz<sup>1</sup> y M. G. Profeti<sup>2</sup>.

El primero cronológicamente es el incluido en *La Florida*, largo poema épico en octavas de Fray Alonso de Escobedo, que celebra la vida, muerte y milagros de San Diego de San Nicolás del Puerto, así como las aventuras colonizadoras de otros españoles por la península americana<sup>3</sup>.

Del autor del poema nada sabemos. Gallardo, tras señalar esta penuria informativa en la reseña que hace de la obra, se atreve únicamente a apuntar su posible origen moguerano<sup>4</sup>. Su conjetura se basa en que figuran como naturales de Moguer dos de los autores cuyas composiciones dedicadas a Escobedo se incluyen en los preliminares: nuestro escritor y el escribano Frco. Anríquez, que le sigue a continuación. Del soneto del primero se desprende que el autor de *La Florida*, franciscano de la "Provincia del Andalucía", vivió en esa región americana y que a la sazón residía en Valencia.

Gallardo considera autógrafo el códice y el *Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* hace constar que la letra es de fines del siglo XVI. Precisamente la inclusión del soneto de Felipe Godínez permite rectificar esta datación paleográfica y proponer una franja temporal entre 1613 y 1626. Para ello nos basamos en el grado de licenciado que se le atribuye al autor, y que es el mismo que se le aplica en los manuscritos fechados en 1613 de sus comedias *La Reyna Ester* y *Ludovico el Piadoso* y en todos los documentos

1 *Textos dispersos...*, cit.

2 *Testi dispersi...*, cit.

3 *La Florida* / primera, segunda y tercera / partes de la Florida / donde se canta vida, muerte y mila / gros... de San Diego de San Niculas / del Puerto, frayle menor y el mar / tirio de quatro religiosos y con los / hechos de muchos españoles y / con los ritos y costumbres y con / version de los Indios y con la muerte de vn frances y su gente ded / icadas a Don Manuel de Guz / man y de Mendoza, Conde de / Niebla y heredero del ducado de / Medina Cidonia, / por fray Alonso de Escobedo / confessor de la orden de Sant Francisco / de la provincia del Andaluzia. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 187. Queremos agradecer a Antonio Lorente Medina el habernos apuntado la existencia de este soneto.

4. Op. cit., II, col. 948.

encontrados hasta 1626, fecha del autógrafo de *La traición contra su dueño*, en que firma como doctor, apareciendo ya siempre como tal a partir de entonces <sup>5</sup>. Entre esos años, pues, debió de escribir el soneto dedicado a Escobedo.

Es esta composición una muestra más de poema de "preliminares" en alabanza hiperbólica del autor, tipo que supone una parcela destacable dentro del corpus de la poesía de Godínez; la cual, a su vez, puede calificarse de forma global y justa como de circunstancias:

[Fol. 5v]

SONETO  
DEL LI<sup>do</sup> PHILIPPO GUDI  
Nez natural de Moguer

A la sagrada fuente que derrama  
Poetico licor Vn cisne Vino  
Que el bello amante del laurel diuino  
A su exerçio liueral le llama:  
Y aunque al colegio delas musas ama  
Su yngenio en todo el mundo peregrino  
Oy pone alegre fin asu camino  
Por que a llegado al templo dela fama:  
Oy La Florida q̄ habito le embie  
Flores para giralda de su frente  
Pues el con tantas adorno su historia  
Oy con sus aguas la castalia fuente  
Por que no se marchiten las rocie  
Y eternize la fama su memoria

El segundo soneto aparece copiado a mano en un volumen con composiciones variadas recopilado por D. Josef Antonio de Armoma, Corregidor de Madrid <sup>6</sup>.

El poema está urdido con motivos barrocos sobre la fugacidad de lo terreno y la necesidad del arrepentimiento y la súplica del perdón divino, que nos hacen pensar en el Godínez predicador del que hablan sus contemporáneos. Su intención adoctrinadora aprovecha en esta oportunidad el incendio

<sup>5</sup> Vid. supra pp. 44-45.

<sup>6</sup> Poesias Políticas / satiricas, è histori- / cas. / Perteneçientes a el Reynado / de Carlos II, a la Regencia / de la Reyna Madre, / à Don Juan de / Austria su herm<sup>o</sup>., / a los Ministros, y suc / cesos de aquel tpo. / Escritos por varios Autores. / Recogidas por D<sup>n</sup>. Josef Antonio / de Armoma, Corregidor / de Madrid. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17.534. Perteneçió a Gayangos. Agradecemos a Louise Kathrin Stein su ayuda para la localización del poema.

de la Plaza Mayor de Madrid, acontecimiento fértil en composiciones de los autores avecindados madrileños y en referencias diversas <sup>7</sup>.

Tal siniestro permite fechar con bastante exactitud la composición del soneto. Aunque su colector en el volumen manuscrito donde se encuentra, con el título de *Poesías políticas, satíricas e históricas. Pertenecientes al Reynado de Carlos II...*, quiere, sin duda, hacerle referirse al que tuvo lugar en dicha plaza el 20 de agosto de 1672, tal fecha se sale de los márgenes biográficos de nuestro autor; lo que no ocurre con la del 7 de julio de 1631. En tal día, Godínez, que entonces residía en Madrid, pudo ser testigo de vista de cómo el voraz fuego iniciado a las dos de la mañana acabó con más de cuarenta casas.

[fol. 127r]

Al Yncendio de la Plaza  
de Madrid; del D<sup>r</sup>. Felipe Godínez.

Soneto

Que misero clamor qe. horrible espanto  
es el que à ber en Ayre, y tierra llegó [sic]  
sordo entre voces entre luzes ciego  
arde, y llora Madrid, ô cielo santo.

Tanto el Yncendio es, y el dolor tanto  
que uno, y otro, sin paz, y sin sosiego  
ni al llanto puede consumir el fuego.  
ni al fuego puede consumir el llanto.

Ruyna es oy, el que oy era Edificio  
y ojala se contente con ser Ruina

[fol. 127r]

ô mortal si enojado à Dios conoces.

Deja el afan acude al sacrificio  
y pues rayos de colera Divina  
arden con agua, apaguensè [sic] con voces.

<sup>7</sup> Ver M. Cristina Sánchez Alonso, *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*, Madrid, CSIC, 1981, nn. 281, 287, 289, 460, 534.



**«LA REINA ESTER»**



Con la publicación de esta comedia inédita, y equívocamente considerada <sup>1</sup>, hemos querido poner al alcance de los estudiosos de la sociedad y de la literatura del siglo XVII un texto significativo del autor, y en el que confluye una serie de circunstancias que hacen especialmente interesante su conocimiento.

La obra se conserva en un único manuscrito de 1613, y su composición, tal como la conocemos, no tiene que distar mucho de esta fecha <sup>2</sup>. Se trata, pues, de uno de los primeros pasos atestiguados del autor en el teatro, y precisamente en una de las parcelas a las que su nombre va inexcusablemente asociado: la comedia de Antigo Testamento. No hacía mucho que los episodios del Libro Sagrado se vertían en los nuevos moldes teatrales, y Godínez, siguiendo la pauta de Lope, procede a acoplar la historia de Estér a la revolucionaria fórmula española hasta sus últimas consecuencias, con todo un derroche de ingenio e imaginación para adaptar, ampliar e inventar sobre los datos bíblicos. La imaginación es el pecado principal y la fuente del estu- por que esta pieza singular nos causa. Godínez, con la fórmula de Lope, va más allá que Lope en lo que supone la adecuación de una misma historia pretérita al nuevo tiempo y al nuevo espacio. Nuestro autor echa mano de episodios y personajes que la fuente no contempla en aras de la intriga teatral, del acercamiento a su tiempo y a los gustos del espectador, y de las enseñanzas doctrinales que pretende derivar de las peripecias bíblicas. Todo ello le lleva a unos resultados desiguales: junto a momentos conseguidos en teatralidad y poesía conviven otros desmayados y hasta grotescos. Es la comedia en cuestión un híbrido en el que lo elevado y lo vulgar, lo central y lo accesorio, no llegan a congeniar en un conjunto armónico.

*La Reyna Ester*, por los extremos a los que Godínez lleva el ideal barroco de la variedad y la explotación de todo tipo de recursos, establece un firme contraste con el teatro de asunto escriturario de otros dramaturgos y con el que será el suyo propio en etapas posteriores. Tales diferencias se aprecian excepcionalmente en el cotejo de sus dos textos teatrales sobre el Libro de

<sup>1</sup> Sobre su confusión con *Amán* y *Mardoqueo* en distintos repertorios y estudios, vid. supra, pp. 70 y ss.

<sup>2</sup> Ver G. Vega, "El Libro de Ester...", cit., pp. 238-245.

Ester, permitiendo apreciar cuál es la evolución doctrinal y artística del autor. Esta sería, en síntesis y respectivamente, hacia la decidida cristianización del tema y hacia la depuración de recursos dramáticos.

Ya la mera elección de esta historia por un autor que sabemos "judío de todos cuatro costados" debe atraer de entrada a los que pretenden conocer aquellos tiempos cruciales de la historia de España, en los que bajo una unidad aparental latan problemas graves de integración y de convivencia. El Libro de Ester es sumamente idóneo para tratar de la opresión de un grupo social, y de la esperanza de los oprimidos. Si nos fijamos en los recorridos que Menéndez Pelayo<sup>3</sup> y Farinelli<sup>4</sup> han hecho por las distintas versiones del libro bíblico en la literatura europea, nos daremos cuenta de cómo es una constante esta aplicabilidad de los textos a los problemas coetáneos de segregación y opresión por los que pasa el grupo social o político en el que se inscribe el autor. Cuanto más si ese autor es judío y sus problemas le vienen precisamente por esta condición, como ocurre en el relato. No, esta elección no ha podido ser gratuita o puramente artística. Al poeta y dramaturgo Lope pudo atraerle sin más el convertir en "comedia" algo que es ya casi comedia en la fuente, encerrando en sí una gran carga poética y dramática, a la que añadir el sentido de prefiguración mariana de su protagonista que los exégetas cristianos han venido aplicando. El judío Godínez, a la par que desgrana sus puntos doctrinales de aún mayor proyección neotestamentaria, ha tenido que utilizar la fábula para recordar, una vez más, a sus contemporáneos cristianos viejos la injusticia de una persecución en una historia de reyes y validos, y a sus hermanos judeoconversos la reconfortante esperanza en la providencia divina, reafirmando ante unos y otros la condición de pueblo elegido de los judíos. No sería difícil tampoco apreciar en el tratamiento de algunos personajes y episodios su espíritu crítico, teñido, tal vez, de una suerte de resentimiento, ante las circunstancias de su momento histórico. Este resentimiento, que ha podido surgir de una dolorosa experiencia personal o de grupo, se expraya en sarcasmo vengativo contra algunos sectores de esa sociedad que margina y condena a una muerte social a los hombres como él. Ahí están esos campesinos huecos de vanagloria y vacíos de mollera que van a hacer de graciosos, saliendo peor parados en su pintura de lo que requiere el tipo<sup>5</sup>; ahí está esa visión de una corte ociosa y malvividora, con un Rey a la cabeza sin otra voluntad que la de su valido. A pesar de que la corteza de fábula nos da cuenta de tiempos pretéritos, su carácter alegórico de realidades estrictamente contemporáneas es indudable. En definitiva, *La Reyna Ester*

3 *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española, BAE, CLVIII, p. 282.

4 *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894, pp. 171-193. Traducido al español por Enrique Massaguer con el título de *Lope de Vega en Alemania*, Barcelona, 1936, pp. 181-200.

5 Ver A. Hermenegildo, "Sobre la dimensión social del teatro primitivo español", *Prohemio*, II (1971), pp. 25-50.

constituye un documento del que los especialistas en las distintas ramas pueden extraer valiosos datos.

Por fin, otra de las razones de interés que puede tener nuestra comedia para los historiadores de la época estriba en ser una de las dos —y posiblemente la única conservada— que se citan en las relaciones del auto de fe en el que compareció Felipe Godínez en 1624, episodio tan importante para su trayectoria vital y literaria. En tales relaciones se interpreta su afición a los temas del Antiguo Testamento como muestra de su condición judaica, y se hace alusión, juzgándolo herético, a uno de los pasajes de *La Reyna Ester* en el que se hace una peculiar proposición inmaculista: El Angel San Gabriel se le aparece a Ester en los versos 2875-2911 para animarla a que interceda ante el Rey por su pueblo, ya que la ley que prohíbe verle no debe entenderse con su esposa, lo mismo que la del pecado original no se entiende con la madre de Dios.

## 1. EL MANUSCRITO

El texto de 1613 que describiremos a continuación formó parte de los fondos de la Biblioteca Ducal de Osuna, encontrándose en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Madrid con encuadernación moderna y con la signatura Ms. 17.120<sup>6</sup>. El códice en cuestión consta de 63 hojas 4.º de papel (207 × 150 mms.). A cada una de ellas se le ha colocado posteriormente a lapicero, en el ángulo superior derecho, un número de orden correlativo. Quedan sin numerar una hoja en blanco entre la del final del primer acto, con el número 21, y la del comienzo del segundo, con el 22, y otra entre la del final del segundo, con el 44, y el comienzo del tercero, con el 45; esta segunda hoja sin numerar lleva, en la mitad superior de su reverso, un reparto de actores con la especificación del personaje que a cada uno le cabe interpretar. La última hoja de las conservadas, por tanto, lleva el número 61. En su día debió de constar, por lo menos, de una hoja más al final, que le sería arrancada o se le caería, dado su deterioro a causa de la humedad, como se puede conjeturar por el estado que presentan la primera y la última de las hoy existentes. Esta hoja nos completaría con muy poco texto más un final feliz que ya está prácticamente redondeado al término de la hoja 61.

A pesar de las amputaciones patentes y posibles, se trata de una comedia de considerable magnitud, con un número total de 3.461 versos conservados; la más extensa de las que Godínez escribió y el tiempo dejó llegar hasta nosotros. Cada uno de los tres actos en que está dividida (1r-21v: 1108 vs.; 22r-42r: 1283 vs.; 45r-61 v: 1069 vs.) presenta al comienzo la lista de persona-

6 Ver Paz y Melia, op. cit., p. 471; Simón Díaz, B. L. H., X, p. 661; P. Bolaños, op. cit., p. 273; M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit. pp. 53-54. En este último libro se describe con detalle el manuscrito.

jes que intervienen. Y antes de iniciarse el tercero, como ya hemos apuntado, figura un reparto dramático del que más adelante nos ocuparemos.

Como característica llamativa del código hay que mencionar la frecuente aparición de series de versos recuadradas. Esta sería su relación:

<i>Localización</i>	<i>Número de versos por serie</i>
917- 920 .....	4
1025-1054 .....	30
1141-1144 .....	4
1169-1176 .....	8
1245-1248 .....	4
1277-1280 .....	4
1453-1456 .....	4
1541-1544 .....	4
1938-1941 .....	4
1995-2012 .....	18
2152-2155 .....	4
2164-2187 .....	24
2192-2199 .....	8
2204-2207 .....	4
2752-2754 .....	3
2755-2927 .....	173
3002-3013 .....	12
3070-3077 .....	8
3139-3230 .....	90
3270-3273 .....	4
3330-3333 .....	4
3378-3389 .....	12
3402-3413 .....	12
<hr/>	<hr/>
Total de series: 23	Total de versos: 442

Hay indicios sólidos que permiten deducir la finalidad de tales recuadramientos: la de indicar los pasajes del texto original que habían de ser omitidos por una o varias de las compañías que se sirvieron de nuestro manuscrito para poner en escena la comedia. Así, vemos cómo tres secuencias (vs. 1025-1054, 2752-2754 y 3270-3273) presentan, además de los rasgos horizontales y verticales del recuadro, otros en su interior a manera de tachaduras. Igualmente, en determinados momentos aparecen indicaciones al margen de los cercos que avalan nuestra suposición. Es el caso del recuadramiento de los versos 2164-2187, en donde a su responsable se le fue el trazo horizontal inferior un verso más abajo de lo que pretendía; tras hacer



otro en el lugar adecuado, escribió al lado del verso indebidamente incluido la palabra *dizese*; resulta obvio pensar que lo otro no debía decirse. En la secuencia 3139-3230, la segunda en extensión, figuran al margen de su comienzo las advertencias de *pase* y *ojo*. Asimismo, a la derecha del verso 3234, después del recuadro, se lee *aquí*, dando a entender que es el punto donde debe reemprenderse el texto. Por último, nos encontramos con que antes de la tirada 1025-1054 se han escrito dos versos que son los mismos que van inmediatamente después del recuadro, con lo cual es evidente la pretensión de conectar los versos de un lado y de otro, tras saltarse los acotados.

Está, pues, meridianamente claro que se trata de *atajos*. *Atajos* que en todas las ocasiones respetan la corrección métrica y de sentido en los pasajes resultantes, ya que implican siempre a estrofas completas sin dejar versos sueltos y no contienen referencias imprescindibles para entender las conservadas. Incluso, una de las secuencias ha debido de ser marcada para la supresión por tratarse de una estrofa defectuosa en la que se acusa la falta de versos y de sentido coherente (vs. 2752-2754).

Tras constatar esta voluntad de intervenir sobre el texto primero del manuscrito, cabría preguntarse por los criterios que el responsable o los responsables han seguido en la elección de los distintos pasajes a omitir. Tratándose de una obra de tales dimensiones, aunque para la fecha del manuscrito solo es ligeramente superior a lo usual, cabría presumir en principio el afán puramente cuantitativo de aligerar su tamaño. Tal motivación está detrás de muchos de los *atajos* a que se someten las obras de nuestro teatro clásico, tanto para su puesta en escena, como para su impresión. En efecto, nos encontramos en el manuscrito de *La Reyna Ester* con que las líneas cercan una o varias estrofas en parlamentos de una extensión apreciable y cuyo contenido estriba en explicaciones fácilmente prescindibles, cuando no se trata de reflexiones reiterativas y de puro adorno retórico. En ocasiones, las "sangrías" se centran en escenas que se han podido considerar innecesariamente infladas (vs. 2152-2155, 2164-2187, 2192-2199, 2204-2207). Es apreciable el cuidado con que éstas han sido reducidas sin afectar a su contenido sustancial. Dentro de este apartado entrarían, además de las señaladas, las siguientes secuencias: vs. 1453-1456, 1541-1544, 1938-1941, 3070-3077, 3330-3333, 3402-3413. Nada hay en el contenido de estos fragmentos, en lo que alcanzamos, que permita atribuir el recorte a motivos distintos de los puramente reductores. En cambio, sin negar la motivación anterior, sí que encontramos en otras un común denominador en el que puede estribar la razón del recuadro. Se habría tratado, pues, de modificar el carácter de algún personaje o de suprimir el contenido de algunas propuestas. Es curioso constatar que algunos de los fragmentos que deberían ser silenciados contienen palabras del Rey Asuero para manifestar exaltadamente los méritos de Ester y su amor por ella ya desde los primeros momentos (vs. 1169-1176, 1277-1280, 3012-3014, 3270-3273 y, en par-

te, 3139-3230). Pudiera ser que se hubiese considerado que la decidida afición del Rey por Ester restaba intriga a las soluciones de los núcleos capitales de la historia: su perdón cuando trasgrede la prohibición de acudir a su presencia y el de su pueblo condenado a instancias de Amán. Igualmente, tres de las secuencias recuadradas hacen referencia al tema de la *Fortuna bifrons*, que pudo considerarse, a pesar de su carácter literario y convencional, como atentatorio a la explicación providencialista de los acontecimientos: vs. 3070-3077, 3378-3389 y, en parte, 3139-3230.

Cuatro de los atajos guardan una relación netamente definida en torno al personaje de *Cassandra*, una de las damas que acude al concurso para la provisión de reina y que luego, a instancias de Ester, permanecerá en la Corte a su servicio: vs. 917-920, 1025-1054, 1141-1144 y 1245-1248. Con estos cuatro atajos se consigue suprimir prácticamente la intervención de dicho personaje en la comedia. Esto bien puede responder a la voluntad de readaptar la obra a las posibilidades del elenco de actores con que contaba la compañía, toda vez que se trata de un personaje cuya función no puede considerarse sustancial. Cabría pensar también que esta reacomodación se ha efectuado por mor del arte y/o de la moral, ya que el momento culminante de la intervención de Cassandra consiste en su comparecencia ante el Rey en la escena de la elección disfrazada de hombre, para allí, y de esta guisa, cortejar patosamente a Zarés (vs. 1025-1054). La escena es tan grotesca como inútil, y su servicio a la distensión es redundante, toda vez que esta función ya la cumple la protagonizada por Hipólita momentos antes. No es raro, pues, que un discreto talante crítico de orden artístico por parte del corrector, o incluso una cierta prevención ante la censura oficial —dado el disfraz varonil—, le indujese a prescindir del personaje en esta escena y ya, con pocos cortes más, en el resto.

La acomodación a las posibilidades del grupo de actores quizá esté también detrás de las sangrías de dos series de versos, las únicas en las que intervienen los músicos. La primera de ellas (vs. 1995-2012) es totalmente circunstancial, mientras que en la segunda (vs. 3139-3230) su canción hace referencia a la adversa fortuna que debe seguir a la próspera, significando un dramático contrapunto en los momentos cenitales de la privanza de Amán. Ya hemos advertido de la supresión de otras alusiones a la fortuna en nuestro manuscrito.

El recuadramiento más importante es el que abarca toda la escena de 173 versos en la que a Ester se le aparecen Daniel, David, la Sibila Cumea y el Angel Gabriel para reconfortarla y animarla a que comparezca ante el Rey Asuero para interceder por su pueblo (vs. 2755-2927). A pesar de que C. Menéndez Onrubia la considera uno de los puntos en que se apoya el Santo Oficio para acusar a Felipe Godínez en su proceso<sup>7</sup>, no hay por qué pensar que en su supresión las consideraciones sobre su posible sentido he-

7 "Hacia la biografía...", cit., p. 119.

rético hayan pesado más que el ser la única vez que en la obra se da entrada a las *apariencias*, resultando, pues, discordante en relación con la pauta realista del resto. Se trata de una escena más propia de auto sacramental que de comedia, con una carga doctrinal excesiva y que rompe con el tono de la acción dramática; si a ello unimos la voluntad que en otros momentos manifiestan los responsables de los atajos de aligerar el volumen de la obra, y, muy posiblemente, de acomodarla a un número más reducido de actores, quizá no hagan falta más explicaciones.

Una última observación sobre este aspecto del manuscrito que comentamos: Existen indicios de que ha habido al menos dos fases en los recuadramientos, con vistas, probablemente, a diferentes puestas en escena de la comedia. Aunque sería difícil adscribir a una o a otra el total de los presuntos atajos, sí que es posible hacerlo con algunos, que son precisamente los que nos han puesto en la pista de lo que estamos apuntando. El hecho de que en la lista de actores que se encuentra al comienzo del acto tercero, donde se designa además el papel de cada uno, no aparezca el de Casandra, nos certifica que cuando este grupo pone en escena la comedia ya estaba prevista la supresión de la serie de cuatro secuencias en que interviene este personaje. Lo que sí contempla es la actuación de los músicos; al menos se designa a un tal *Artiaga* como encargado de desempeñar el papel de *músico 1.º*. Sin embargo, tal como encontramos hoy el manuscrito, todos los pasajes en que intervienen los músicos han sufrido el cerco. Lo mismo se aprecia respecto a la actriz llamada *Madalena*, cuyo cometido es hacer de *Angel*, a la vez que de *Hipólita*. Este *Angel* no puede ser otro que S. Gabriel, uno de los aparecidos a Ester en la larga escena recuadrada que comentamos más arriba. Si analizamos el manuscrito en este pasaje, veremos que hay al principio de su intervención un trazo horizontal que divide en dos la columna de versos. De acuerdo con lo que estamos viendo, esta raya marcaría el final de lo acotado en una primera fase, cuando aún se contemplaba la participación de S. Gabriel en la comedia, no así la de Daniel, David y la Sibila. Con posterioridad la misma compañía, u otra, acordó prescindir de él e hizo lo propio con los músicos del caso anterior.

A la luz de todo lo expuesto, vemos cómo se refleja en nuestro manuscrito un fenómeno común en el teatro del Siglo de Oro. Sabido es que una vez que el poeta vende la obra al *autor de comedias*, pierde todos sus derechos sobre su criatura. El comprador pasa a disponer de ella en todos los sentidos, no sólo para su explotación económica mediante las representaciones y las posibles reventas a otros comediantes o a los editores, sino también —y es lo que hace a nuestro caso— para introducir todas las modificaciones que estime pertinentes.

Como es lógico, en nuestra edición hemos optado por mantener las secuencias de versos recuadrados, haciendo constar, eso sí, la circunstancia en nota.

— *Las características de la escritura*

Se trata de una copia muy poco cuidada, con todos los visos de haber sido hecha para uso de comediantes. Se aprecia en ella la letra de hasta siete manos diferentes. En un total de dieciséis ocasiones se pasa de la labor de un copista a la de otro, siendo cada secuencia de muy diversa extensión. Lo normal es que el cambio se produzca al iniciarse una página. Distinguiendo a los diversos amanuenses con un número, según el orden de su intervención en la copia de los versos, sería éste el esquema de la participación de cada uno:

<i>Copistas</i>	<i>Secuencias y numeración de los versos</i>	<i>Total de versos</i>
1.º	1-111/1743-1792/2606-2748	304
2.º	112-1048/3330-3369	977
3.º	1049-1108/1225-1627/1651-1742 1963-2605/2942-3329/3370-3460	1677
4.º	1109-1224/1636-1962	243
5.º	1628-1650	23
6.º	1793-1835	43
7.º	2749-2941	193

En consonancia con esto, los criterios de escritura son muy desiguales. Precisamente el copista que mayor número de secuencias tiene, el 3.º, al que se deben 1.677 versos, el encabezamiento de los tres actos y el reparto del primero y el tercero, es el de letra de más descuidada factura y difícil comprensión. Como es lógico, y más cuando la obra presenta las señales de haber sido escrita al dictado en su gran parte, cada amanuense tiene sus propias particularidades ortográficas. Así, por ejemplo, en lo referente a los fonemas /s/ y /θ/ las diferencias de tratamiento son notables: desde el copista 1.º que los distingue en prácticamente todos los casos (aunque pueda emplear distintos grafemas para cada uno de ellos sin rigor metódico o etimológico: “z” y “c” para /θ/, este último incluso ante /a/, /o/ y /u/ y “s” o “ss” para /s/, hasta el 2.º que confunde /θ/ y /s/ en “s” en la gran mayoría de los casos; pasando por el 4.º, que sólo lo hace a veces y también en “s” o el 7.º, que aunque tampoco incurra a menudo en la identificación, cuando confunde puede incluso transcribir /s/ con “ç”. Precisamente este aspecto formal sirve de apoyo a C. Menéndez Onrubia para dar una fecha temprana a la obra, por cuanto remitiría a la etapa de mayor impronta mosaica en el autor. Dice la autora que “cabría llamar la atención sobre el estado de lengua arcaizante propio de un sefardita, especialmente en ese acentuado seseo que no volverá a aparecer con tanta intensidad en otras obras manuscritas posteriores”<sup>8</sup>. Dos puntualizaciones cabría hacer a esta

8 *Ibíd.*, pp. 94-95.

afirmación: por una parte, que esta confusión entre /s/ y /θ/ no tiene por qué ser considerada como una característica sefardita, bastaría explicarla como algo propio de algunas hablas del andaluz; por otra, no pueden atribuirse al autor de la comedia rasgos lingüísticos que son del copista o, más bien en este caso, de los copistas. Un detalle importante hay que tener en cuenta en este sentido: en ningún momento a lo largo de una comedia tan extensa (3.460 vs.) y con tantas rimas consonantes, dados los bajos porcentajes de romance (4,7%) y de endecasílabos sueltos (4,2%), se va a hacer rimar /s/ con /θ/. Es decir, que Godínez sí sabe distinguir entre ambos fonemas.

Fácilmente se pueden comprobar las diferencias de criterios ortográficos con sus relaciones fonéticas y fonológicas según el copista que actúe en cada momento, al haber respetado en nuestra edición la grafía original del texto fuente.

El manuscrito de *La Reyna Ester* denota los defectos propios de este tipo de copias con el destino funcional que hemos apuntado. Defectos que, al igual que las grafías, varían cuantitativa y cualitativamente de acuerdo con el amanuense de turno: irregularidades en la segmentación de las palabras, alteraciones de versos, palabras y letras, tachaduras, rectificaciones, borrones... Como ya hemos adelantado, por el tipo de fallos da la sensación de ser un texto escrito al dictado, a partir de un testimonio previo. Que los copistas han sido dictados, al menos en una amplia parte de su trabajo, lo parece indicar, entre otros indicios, la abundancia de incorrecciones en la *segmentación de los versos*; es decir, que un renglón puede finalizar antes o después de que lo haya hecho el verso, cediendo palabras al siguiente o arrebatándose las. La proliferación de esta circunstancia se puede apreciar por el abundante número de notas que a ella hacen referencia en nuestro texto: hasta un total de 137 versos se ven afectados por esta anomalía<sup>9</sup>. Asimismo, se ponen de manifiesto una vez más las diferencias entre los copistas: mientras el copista 3.º, a cargo del cual corre la escritura de 1.677 versos, sufre un único desliz (vs. 1288-1289) y el 1.º, con 304 versos, ninguno, el copista 2.º manifiesta tener grandes dificultades de oído para apreciar el ritmo de los versos, cometiendo 46 infracciones en los 977 de su responsabilidad, con lo que más del 10% están mal segmentados; le sigue el número 4.º con 10 errores en 243 versos, y poco menos del 10% de afectados.

Entre las deficiencias más notorias, tenemos una escena claramente trun-

<sup>9</sup> Vs. 167-168, 183-184, 192-193, 206-207, 215-216, 217-218, 221-222, 246-247, 256-257, 264-265, 270-271, 276-277, 277-278, 289-290, 292-293, 303-305, 345-346, 408-409, 457-458, 461-462, 478-479, 486-487, 517-520, 530-531, 621-622, 687-688, 695-697, 726-728, 753-754, 770-771, 805-806, 817-820, 825-826, 861-863, 867-869, 969-970, 975-976, 977-978, 981-982, 988-989, 999-1000, 1003-1004, 1045-1046, 1189-1190, 1194-1195, 1198-1199, 1200-1201, 1288-1289, 1635-1636, 1650-1651, 1824-1827, 1845-1848, 1851-1852, 1854-1855, 1866-1867, 1874-1875, 1938-1941, 2871-2872, 3336-3337, 3358-3359, 3366-3367.

cada (hoja 51v) y, por supuesto, la ya mencionada ausencia del final, si bien pensamos que no debe ser imputado al trabajo de los copistas. También pudiera haber alguna escena más incompleta o suprimida, que justificara una alusión a un hecho que previamente no aparece (v. 1603).

La lectura del texto presenta dificultades, sobre todo los fragmentos de algunos copistas. En el manuscrito no hay ningún tipo de acentuación y, en general, carece de puntuación, aunque alguno de los amanuenses pueda ser más detallista y la emplee escasa y, en buena parte de las veces, erróneamente (separando, por ejemplo, con un punto el verbo del complemento directo que le sigue a continuación). Tampoco aparecen más que esporádicamente las mayúsculas, y casi en ningún caso según las pautas actuales. Las pocas que se emplean o son arbitrarias o responden a criterios de transcripción fonética; así, algunos copistas —es el caso del que hemos denominado 3.<sup>o</sup>, al que se debe la escritura de prácticamente la mitad de la obra— usan “R” para el fonema vibrante múltiple en todas las ocasiones.

Igualmente son escasas y lacónicas las acotaciones de escena. Quedan sin indicar apartes, entradas y salidas de personajes... En alguna ocasión los cambios de macroescena o de cuadro se señalan con el desplazamiento hacia la izquierda del eje vertical de los versos del nuevo cuadro.

## 2. ¿QUIÉN Y CUÁNDO REPRESENTÓ “LA REYNA ESTER”?

Tal y como reza en su primera hoja, el manuscrito debió de ser compuesto en 1613 con la finalidad de poner en escena la comedia. Así parece deducirse de las características ya apuntadas —escritura apresurada, tachaduras, correcciones, advertencias sobre lo que se debe decir y lo que no, etc.— y, sobre todo, del reparto de actores que figura entre el segundo y tercer acto<sup>10</sup>. Por tales circunstancias, es lógico suponer que fuese representada ese mismo año de 1613.

Sobre que el lugar de la puesta en escena sea Sevilla, hay diversos indicios que lo apuntan: aquí es donde tiene la residencia el autor y donde desarrolla su primera labor dramática atestiguada<sup>11</sup>; por otra parte, existe la posibilidad de asociar a dicha ciudad andaluza y a esa fecha algunos de los nombres de actores que aparecen mencionados en el elenco.

Como en otros casos en que aparecen listas de este tipo, resulta difícil la identificación de los representantes, debido a que son escasos los datos que de ellos se nos dan —apenas un nombre o un apellido—, y a que la historia del histrionismo aún conserva abundantes lagunas en hombres y en actividades, que imposibilitan la relación.

A pesar de que se ha dicho —y nosotros lo aceptamos en otro mo-

<sup>10</sup> A la misma conclusión llega M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., p. 54.

<sup>11</sup> Entre los poetas sevillanos lo coloca Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614).

mento— que fue la compañía de Domingo Balbín la encargada de la representación sevillana de nuestra comedia, esto carece de todo fundamento; es más, en todo caso lo hay para negarlo. Tal afirmación parece haberse originado al malinterpretar unos apuntes confusos de Sánchez-Arjona en sus *Anales*: “En el manuscrito [de *La Reyna Ester*] hay un reparto de papeles en el que se encargaba del papel de Asuero el representante Juan Pérez Tapia, y además figuraban en él Santiago (Diego de) y Osorio, los cuales como hemos visto, formaban parte de la compañía de Balbín”<sup>12</sup>. En efecto, el erudito sevillano ha dado a conocer un poco más arriba, la lista de actores de dicho grupo en 1613, al conservarse ésta en un documento relacionado con la celebración del Corpus en Sevilla. Precisamente cotejando ambas listas —la de la compañía de Balbín y la de *La Reyna Ester*—, se echan de ver varias inexactitudes en las palabras de Sánchez-Arjona. En primer lugar, en la comedia se lee *J<sup>o</sup> Pérez* para el papel de Asuero; no hay, por tanto, motivo para interpretar que su nombre sea *Juan*, ni mucho menos para completarlo luego con el apellido *Tapia*. El *Juan de Tapia*<sup>13</sup> que aparece en la nómina de Balbín y el *J<sup>o</sup> Pérez*<sup>14</sup> de la obra de Godínez se han cruzado, pues, para proponer a un afamado actor, diferente de ambos, cuyas fechas conocidas de actividad histriónica caen por los años centrales del siglo XVII, bastante posteriores, por tanto, a 1613. En cuanto a los otros dos actores presuntos componentes de la compañía de Balbín —*Diego de Santiago* y *Osorio*—, el segundo puede ser el *Pedro Osorio* que aparece entre los miembros del susodicho grupo, aunque en *La Reyna Ester* únicamente consta el apellido; pero no así *Diego de Santiago*, que no sólo no figura en la lista, sino que ese mismo año era *autor de comedias* con compañía propia, encargada precisamente de la celebración del Corpus sevillano en competencia con la de Balbín<sup>15</sup>. Ninguno de los demás actores de nuestra obra —con la única duda de la *Sra. Francisca* que encarnaría el papel de Ester— coinciden con los de la lista del *autor* toledano.

La afirmación de Sánchez-Arjona, no bien fundada como vemos, de que hay tres actores de la “afamada” compañía de Balbín, da pie a P. Bolaños para deducir el éxito de la obra sobre las otras dos del autor fechadas por sus manuscritos en ese mismo año<sup>16</sup>.

C. Menéndez Onrubia va más lejos al afirmar que, no ya algunos de sus actores, sino la compañía de Balbín sin más restricciones fue la encargada de levantarla sobre las tablas en 1613<sup>17</sup>. Y de aquí tomamos nosotros en

12 Op. cit., p. 161.

13 Ver Hugo A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909, p. 556.

14 *Ibíd.*, p. 605.

15 Ver J. Sánchez-Arjona, op. cit., p. 154.

16 Op. cit., p. 79.

17 “Hacia la biografía...”, cit., p. 112.

su día lo que hoy consideramos un error<sup>18</sup>, uno más en la maraña de confusiones y hechos constatados con que se teje la historia de nuestro teatro.

Una vez que de las dos compañías que tienen registrada su presencia en Sevilla en ese año de 1613, hemos desechado una de ellas, precisamente porque conocemos sus integrantes, con todas las reservas y sin intención de complicar la maraña, nos atrevemos a apuntar la posibilidad de que sea la otra la que se refleje en el reparto de nuestra comedia. Además del argumento de tipo excluyente que acabamos de ver, hay otro positivo que puede avalar la hipótesis: el hecho de que el único componente de esta compañía del que conocemos el nombre, su director *Diego de Santiago*, pueda identificarse, con aceptable margen de acierto, con el *Santiago* que encarna el papel de Fileno en nuestra comedia. Por otra parte, aunque el *Osorio* de las dos listas sea el mismo, esto no obsta a nuestra suposición, ya que no son infrecuentes estos trasiegos de actores de unas compañías a otras. Precisamente esta movilidad es uno de los factores que complican aún más la desasistida historia del histrionismo español en su época de esplendor.

¿Quiénes son estos actores que dieron vida a la comedia de Godínez, independientemente de que pertenezcan a uno u otro grupo? Su identificación es difícil al estar nominados de forma incompleta. Nuestro reparto, como tantos otros, es de uso interno de la compañía; y así, lo que para sus componentes estaba claro y tal vez para el público contemporáneo, se puede convertir en algo opaco para nosotros. También dificulta la indagación la ya aludida falta de datos sistemáticos sobre representantes que permitan apreciar las relaciones que guardaban entre ellos, así como con fechas y lugares.

Salvo un par de casos en que la identificación parece poder hacerse con relativa facilidad, el resto, o sus nombres no constan en los índices, al menos tal como aparecen en la comedia, o plantean problemas de saber a quién de los varios que con tal nombre o apellido desarrollaron su labor por esos años se refiere. Claro que en unos casos y en otros siempre cabe la posibilidad de que sean actores distintos de los registrados por el momento en los repertorios que conocemos.

Entre los más sencillos estarían el ya citado de *Santiago*, que sólo puede identificarse en los libros con *Diego de Santiago*, documentado como actor en la compañía de Diego de Santander (1594), Melchor de León —junto con su mujer Marina de Torres— (1602) y Jerónimo Sánchez (1623); y como *autor* en el Corpus sevillano de 1613, en que monta el auto de *El passo honroso*, y 1626, en que su compañía representa ante el Rey en Palacio<sup>19</sup>.

Tampoco parece presentar problemas el también citado *Osorio*, que tiene que ser el *Pedro Osorio* de la lista de Balbín, toda vez que Baltasar Osorio, apodado “el Rey de los Graciosos” por esas fechas, no parece encajar en los papeles secundarios que se le encomiendan en *La Reyna Ester*.

En cambio, a falta de más datos, no podemos saber con certeza a cuál

18 “El Libro de Ester”, cit., p. 215.

19 Ver H. A. Rennert, *The Spanich Stage...*, cit., p. 599.

de las *Señora Francisca* que se hallan documentadas hace referencia el nombre emparejado con el de *Ester* en nuestra comedia. Algunas actrices aparecen sólo con esta denominación en los testimonios cercanos a 1613; también hay por esas fechas dos Francisca María y otras apellidadas Góngora, Ortíz, San Miguel o Torres <sup>20</sup>. Curiosamente una Francisca Genaro se encuentra entre las integrantes de la tantas veces citada lista de Balbín <sup>21</sup>.

Tampoco nos bastan los nombres de *Madalena* y *Señora Juana* para identificar unívocamente a las actrices que hacen de *Hipólita* y de *Zarés* respectivamente, aunque como detalle peculiar nos encontramos con una Señora Juana sin otra especificación, entre el elenco de actores que puso en escena *La hermosa Ester* de Lope en 1610 <sup>22</sup>.

En pareja situación está *Navarrete*, el nombre del actor que encarna a *Pirro*. Entre los varios así apellidados dos tienen más posibilidades: Antonio de Navarrete, que en 1614 es miembro de la compañía de Alonso de Heredia y aparece citado como actor en obras de Tirso, Lope y Miguel Sánchez en años ligeramente posteriores a 1613; y Bartolomé de Navarrete, miembro del grupo de Ortiz de Villazán en 1619, donde aparece como músico, circunstancia que nos inclina a considerar la prioridad de Antonio como candidato al papel de *Pirro* <sup>23</sup>.

Dos *Duarte* podrían, igualmente, haber representado el papel de *Egeo*: Gabriel Duarte, actor de la compañía de Alonso de Cisneros y Melchor de Villalba en 1595, en la de Jiménez de Valenzuela en 1602, en la de Juan Morales Medrano en 1606, en la de Alonso de Heredia en 1614, y en la de Hernán Sánchez de Vargas de 1617 a 1619; y Martín Duarte, documentado como actor en 1614, y más adelante en 1639 en la compañía de Juan Román y en la de Juan Rodríguez de Antriago <sup>24</sup>.

El *Artiaga* al que se encomienda los papeles de *Ciro* y *un músico* pudiera ser Francisco de Arteaga, que figura en la compañía de Alonso de Olmedo en 1621 y en 1623 en la de Balbín, así como en otras en años sucesivos. Con menos probabilidades, dados los papeles que se le encargan en *La Reyna Ester*, tenemos a Juan de Arteaga, director de compañía en el Corpus sevillano de 1606, y que posiblemente —según Rennert— sea el actor mencionado como *Artiaga* en el *Viaje entretenido* de Rojas Villandrando <sup>25</sup>.

De los demás nada podemos decir: Ni *Jº Pérez* en el papel de *Asuero*, ni *Ernando Bázquez* en el de *Mardoqueo*, ni *Cornejo* en el de *Amán*, encuentran referencias, con estos nombres al menos, en los documentos de los que se dispone hoy por hoy.

20 *Ibíd.*, p. 475.

21 *Ibíd.*, p. 483.

22 *Ibíd.*, p. 499.

23 *Ibíd.*, p. 535.

24 *Ibíd.*, p. 464.

25 *Ibíd.*, p. 425.

Para poner término a esta indagación de resultados tan imprecisos, queremos hacer notar que los papeles estelares de nuestra comedia se reparten entre los actores de perfil más borroso.

### 3. CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN

A la hora de dar cuenta del texto de *La Reyna Ester*, así como del de *Ludovico el Piadoso*, se ha querido combinar el rendimiento que para los estudiosos pueda tener el conocimiento puntual y fidedigno de la escritura de los manuscritos con el rendimiento literario que puede deparar una mayor facilidad en la comprensión. Por ello, hemos sometido su traslación a las siguientes normas:

a) Se ha intentado respetar escrupulosamente las grafías del texto, sin pretender aunar criterios para la varia transcripción que de algunos fonemas hace cada copista en relación con los otros dentro de cada comedia e incluso consigo mismo (diversidad de reflejos de la indistinción entre /θ/ y /s/, las consonantes dobles, los usos vacilantes de la “u”, “v” y “b”, o de “i”, “y” y “j”, etc.).

b) La puntuación y la acentuación son nuestras, y las hemos introducido para interpretar el texto, y facilitar su lectura y comprensión. Ambas están prácticamente ausentes de ambos manuscritos, por lo que al especialmente interesado en la escritura de la fuente, le será muy fácil reducir nuestro texto al estado original. También son nuestras las letras mayúsculas, que responden a criterios ortográficos actuales: después de punto, nombres propios, etc.; o bien a usos tradicionales en la edición de textos dramáticos: títulos, indicación de acto, reparto de *dramatis personae*, nombres de los personajes que hablan, etc.

c) Segmentaremos las palabras según el sistema actual, uniendo las letras o sílabas de aquéllas que aparezcan desmembradas, separando las que vayan unidas incorrectamente según un criterio moderno. Para la presencia alterna de formas contractas —*dél, della, deste, dese*, etc.— y plenas —*de él, de ella, de este, de ese*, etc.— que traduce los usos fluctuantes de la época, se han adoptado escrupulosamente las lecciones de la fuente. Las amalgamas de preposición y pronombre son muy corrientes en el siglo XVII tanto en manuscritos como en impresos, y las hemos respetado. Por contra, sí se ha marcado la escisión de otro tipo de contracciones, que, además de ser arbitrarias, pueden perjudicar la comprensión del texto; para ello hemos utilizado el apóstrofo o la reposición de las letras elididas entre corchetes (v. gr.: el verso 323 de *La Reyna Ester* se lee así en el manuscrito: par dios quel a den bestir; según nuestra lectura interpretativa será: [par Dios, que la [e] d'enbestir!).

d) Se usan los corchetes para indicar que las letras o palabras entre ellos comprendidas no están en la fuente. Así, para señalar las letras añadidas en el desarrollo de las abreviaturas. Únicamente, como es usual, no haremos constar el desarrollo de los nombres de los personajes que hablan; el texto original lo presenta normalmente abreviados, y nosotros los daremos completos y en mayúsculas para facilitar la lectura. También van entre corchetes aquellas letras o palabras que, no pudiéndose leer en el texto por omisión, rotura, tachadura o borrón, están apuntadas de forma inequívoca por los rasgos supervivientes, la métrica o el sentido. Siempre se dará en nota una explicación. En el caso de que las letras o palabras ausentes no puedan ser recompuestas con fiabilidad, dejaremos un espacio en blanco entre corchetes.

Por el contrario, cuando se han repetido, por error o lapsus, letras o palabras, no las haremos constar en el texto, aunque sí en nota.

Asimismo, los corchetes indican nuestras correcciones de claros errores del texto. Nos ha llevado a ello nuestra pretensión de reconstruir el original ideal de la comedia, si bien con toda suerte de cautelas. Esto se ha hecho sólo cuando la necesidad para la métrica o para el sentido era clara, y el término corrector venía avalado por indicios sólidos. En todos los casos se ha dejado constancia por nota de lo que figura en el manuscrito.

e) Hemos puesto orden en las relativamente abundantes irregularidades de segmentación versal; aunque daremos cuenta en nota de la división en renglones de los textos de 1613. En esta misma pauta de clarificación métrica, se han sangrado los versos iniciales de las distintas estrofas (muy esporádicamente algún copista señala los comienzos de las mismas con el signo ~). También hemos numerado los versos, dejando sin hacerlo un fragmento en prosa del segundo acto de *La Reyna Ester* (vs. 1792-1793).

f) Las indicaciones de entradas y salidas de personajes irán en la parte central del texto, con una colocación uniforme que el manuscrito no presenta. En algún caso, del que se da noticia en nota, hemos tenido que desplazarlas al lugar que por su referencia les corresponde. Se transcribirán en cursiva con el fin de diferenciarlas de los versos. Para explicitar el juego escénico y facilitar la lectura, hemos añadido, siempre entre corchetes, otras acotaciones nuevas y algunas especificaciones a las escasas y lacónicas existentes en los dos testimonios de 1613.

Usamos los paréntesis para señalar los versos dichos en aparte. Nunca los manuscritos, ni mediante paréntesis ni mediante acotación, hacen notar la circunstancia de que un personaje en un momento dado está manifestando pensamientos que el resto de los personajes sobre la escena no puede oír, en una de esas convenciones tan características de la comedia.

g) Por fin, señalaremos el paso de una hoja a otra y del *recto* al *verso* de la misma, colocando la numeración correspondiente entre paréntesis en

el margen derecho e interrumpiendo el texto con un espacio. Para evitar equívocos, nuestra numeración respeta la que hoy día figura a lápiz en el recto de las hojas, aunque en el caso de *La Reyna Ester* se hayan saltado en el medio dos hojas en blanco.

En definitiva, hemos dado una lectura interpretativa de la escritura de los manuscritos, tanto desde el punto de vista del contenido como de la métrica, pero rindiendo a la vez cuenta ajustada de los pormenores de ambos documentos.

R 6 F

La famosa Comedia  
 de la Reyna Ester  
 de filipe godines

añõ 1613.

Los q. Sabian en esta jornada son los siguientes

el Rey asue	mar doques	7. conu. b. lano
La Reyna Ester	sebeus principe	Idaonia laban
amun principe	conu. principe	pirro e rasiote
eseo principe	hi. end. abrador	En p. 2.
sares principe	sabio labador	

acto primero

---

Salen el Rey Aman, egeo.  
 e hebreos principes y otros.

Rey esto es pocho en si en  
 la magista. La persona  
 de un m. or. eha a cura fente  
 Oficia non perial corona  
 el ouero. y el orienca  
 siami se nada los y fte  
 los masime por rey

Reproducción de la hoja 1r del manuscrito de *La Reyna Ester*, donde comienza la obra (Biblioteca Nacional de Madrid. Ms. 17.120)

LA FAMOSA COMEDIA <sup>(a)</sup>  
DE LA REYNA ESTER  
DE FILIPE GODINEZ

Año de 1613

Los q[ue] hablan en esta jornada son los siguientes:

EL REY ASUERO	MARDOQUEO	YPÓLITA, billana
ESTER <sup>(b)</sup>	SELEUCO, príncipe	CASANDRA, labradora
AMÁN, príncipe	LEONCIO, príncipe <sup>(c)</sup>	PIRRO graçioso, criado [de]
EGEO, príncipe	FILENO, labrador	VN PAJE <sup>(e)</sup> Am[án] <sup>(d)</sup>
SARÉS, prinseza	SALIÇIO, labrador	[CIRO]

ACTO PRIMERO

*Salen el Rey Assuero, Amán, Egeo, [Seleuco]  
y Leoncio, príncipes, y otros.*

REY                   ¿Esto supo, esto consiente  
la magestad, la persona  
de un monarcha, a cuiá frente  
offrece imperial corona  
el Occassio y el Oriente?

5

(a) En la parte superior de la hoja, por encima del título, figuran las letras R, G y una cruz, así como rasgos de otro signo, supervivientes a una rotura del papel, en el centro.

(b) Antes de este nombre está tachado *la Reyna*.

(c) P. Bolaños (p. 274) lee *Leoncio, labrador*.

(d) El deterioro del borde de la hoja del ms. ha suprimido unas letras que suponemos que sean las encerradas entre corchetes. M. G. Profeti (p. 53) no transcribe *Am* que sí se deja leer.

(e) No estamos seguros de esta lectura, ya que el copista intentó enmendar una palabra previamente escrita. M. G. Profeti (p. 53) lee *un payo*.

	¿Si a mí se me da disgusto, de qué me sirue ser Rey	(Hoja 1v)
	de Persia; pues, siendo iusto, no tienen fuerças de ley mi mandamiento y mi gusto?	10
	Mando como rey y amante venga la Reina a comer connmigo, y ella arrogante no me estima. Oy a de uer si es la obediencia importante.	15
AMÁN	Amán, ¿no tengo razón? Siento tu misma pasión.	
REY	Bien dizes; q[ue] amor a hecho q[ue] entre los dos aia un pecho, pues es uno el coraçón.	20
	¡Ser mi esposa inobediente, mandándole q[ue] a mi mesa junto a mi lado se siente! De darme gusto le pesa; no aurá maldad q[ue] no intente.	25
	Mill vezes, por escusar tantos enfados y enojos, la e querido repudiar; yo comfiesso q[ue] sus ojos no an dado a el rigor lugar.	30
AMÁN	Temer la Reina debía la justicia poderosa de tu ceptro y monarquía.	
		(Hoja 2r)
SELEUCO	La Reina Vasthí, tu esposa, gran señor, es deuda mía;	35
	mas juzgando sin pasión esta culpa q[ue] a tenido, yo pienso q[ue] la occassión de no auerte obedecido a sido puesta en razón:	40
	Estos días celebrados, de ti son, de tus fauores, más q[ue] merecen honrrados mill príncipes y señores, pues q[ue] son tus combidados.	45

41 Al final aparece tachado *de ti*.

	Pues siendo antigua costumbre q[ue] apenas del sol la lumbre la Reina de Persia ue, venir entre ta[n]tos fue para Vasthí pesadumbre.	50
LEONCIO	Esso mesmo affirmo yo, no porq[ue] Vasthí me toca.	
REY	¿Tanto el deudo os obligó? ¿Viose prudencia tan poca? ¿O soy Rey de Persia o no?	55
	¿Costumbre queréis hazer su delito? ¿Cuál obliga contra el supremo poder? O ¿qué ley q[ue] contradiga a mí gusto puede auer?	60
		(Hoja 2v)
	Las costumbres es razón q[ue] tengan, si justas son, fuerça de ley; mas ¿los reies no tienen sobre las leies suprema jurisdición?	65
	¿No a de obedecerme a mí vna muger a quien di la corona? ¡Viue el cielo, q[ue] e de humillar hasta el suelo la arrogancia de Vasthí!	70
SELEUCO	Aduierte, señor, q[ue] fue honestidad, no arrogancia.	
LEONCIO	Mucho la abona su fe.	
REY	Y v[uestr]ra mucha ignorancia, en replicarme, se ve.	75
	Idos al punto de aquí. Dexadme todos.	
EGEO	Sí haremos.	
REY	¿Vaisos, Amán?	
AMÁN	Señor, sí.	
REY	Pues ¿cómo nos hallaremos yo sin vos y vos sin mí?	80
AMÁN	Ybame porq[ue] no es bien darte disgusto jamás.	
REY	¿Luego el enojo y desdén	

46-50 Esta quintilla presenta deficiencias de sentido, pero así reza en el ms.  
48 *reinas*.  
49 *tastos* (sic).

	q[ue] e mostrado a los demás, se entiende con vos también?	85 (Hoja 3r)
	Corrido estoy con razón, pues q[ue] tan mal e sabido dar muestras de mi afición, q[ue] de mí no aiáis tenido vastante satisfacción.	90
	Vos, Amán, no estáis sugeto más q[ue] a v[uest]ra voluntad. Ynojaréisme, os prometo, si otra uez de mi amistad no teneis mejor conceto.	95
	No lo dubdeis, ¡viue Dios!, q[ue] sois mi maior amigo; y assí, siendo uno los dos, la ley q[ue] no habla conmigo tanpoco a de hablar con vos.	100
AMÁN REY	Dame, señor, esos pies. Ya os digo q[ue] sois mi igual. Sentenciad mi agrauio, pues, q[ue] supuesto q[ue] sois tal, el mío de entrambos es.	105
	La Reina no me obedece; soberuía me a despreciado; el real decoro padece. En fin, yo estoy disgustado. Dezidme lo q[ue] os parece; habladme con libertad.	110
		(Hoja 3v)
AMÁN	Tú, señor, eres Rey sabio. La suprema magestad, quando consiente su agrabio, pierde ser y autoridad.	115
	Delito notable fue que te perdiese el respeto, (así al Rey agradaré) pero no sesa el efeto, mientras la causa está en pie.	120
REY	Bien dises. La Reyna es causa de faltarme gusto;	

95 *concepto*. A exigencias de la rima hemos optado por la simplificación del grupo consonántico culto.  
112 Se inicia la página con un cambio de letra.

	quitemos la causa, pues, con repudiarla.	
AMÁN	Eso es justo.	
REY	Aunque lo sienta después, porque, al fin, le tube amor, bensa agora la justicia, atropéllese el favor, y a su altieuz y malisia dé pena ygal mi rigor.	125     130
	A la quinta donde está vaya Demetrio en mi nonbre, y desde oy más, le dirá, que ni mi esposa se nombre, ni reyna, que no lo es ya; porque ninguna merese el título de mi esposa, y más quien no me ouedece.	135
		(Hoja 4r)
SELEUCO	(La sentensia es rigurosa.	
LEONCIO	A la pasió[n] se parese.	140
SELEUCO	El Rey pone en condisión mil prínsipes que en la Corte deudos de la Reyna son.	
LEONCIO	Y mostrarán, quando importe, que el Rey no tien[e] rasón.)	145
	<i>Vanse [Seleuco y Leoncio].</i>	
REY	No la e de ber, aunque benga a disculparse conmigo, por más escusas que tenga.	
AMÁN	El Rey al maior amigo castigue quando conbenga.	150
REY	Yo me boy a diuertir allá dentro. Amán, adiós. N'os quiero más afligir, que sentís conmigo uos, y siento el beros sentir.	155

126 Entre *tube* y *amor* hay una palabra tachada.

138 El copista había escrito *no lo merese*, tachando posteriormente *lo* y *-rese*, y añadiendo *ouedece*.



	y q[ue] iendo a casa un día, te pasases por allí.	185
	Este para ti me dio,      [ <i>le da un billete.</i> ] y ésta para mi.      [ <i>enseña una cadena.</i> ]	
AMÁN	También te daré de albrisias yo mil escudos.	
PIRRO	(Eso bien, ¡pesar de quien me parió! Doyle a Sarés un billete; dame una cadena. Amán mil escudos me promete. No ay renta como truhán y oficio como alcagüete:	190
		195 (Hoja 5r)
	Come bien, biste mejor, a costa de los amantes; que en este trato de amor empobrese[n] los tratantes y enriqueze el cor[r]edor.	200
	Con título de tersero les coge, en fin, la moneda; porque es como el tablagero, que pierden todos y él queda ganándoles el dinero.)	205
AMÁN	¿Qué te dise? Que agrade-se mi amor. Mas no me parese ir a casa, q[ue] no es justo, teniendo el Rey poco gusto, asetar el que se ofrese.	210
PIRRO	Estando con más sosiego el Rey, trataré de olgarme. Bien dises. Sólo te ruego me digas cuándo as de darme	

- 184 *casa*: "caza".  
192 Al principio del verso está tachado *doyle*.  
192-193 Segmentación defectuosa en el ms.: dame una cadena. / aman mil es-  
cudos...  
194 Está tachado y *oficio* al final del verso.  
199 *empobreses*. Antes de *tratantes* el amanuense ha escrito *amantes*.  
206-207 Mala segmentación: que agrade-se mi amor / mas no me...  
210 *asetar*: "aceptar".  
211 *esetando* [sic].  
212 Entre *Rey* y *trataré* está tachado *holgare*.

	esos mil escudos.	
AMÁN	Luego; con q[ue] esas nuebas me des de ordinario.	215
PIRRO	(Dame tú ese dinero, y después mas q[ue] el mesmo Bersebú se llebe a ti y a Sarés.)	220
AMÁN	El Rey buelve; aparta.	
	<i>Sale el Rey.</i>	
REY	Amán, con notable pena estoy; pensamientos me la dan, y aunq[ue] de mano les doy,	(Hoja 5v)
	atormentándome están.	225
	Cansáronme las porfias de los deudos de Bastí; y entre estas melancolías vengo a buscaros aquí, para que sesen las mías.	230
AMÁN	¿Tanto a mi umildad consedes?	
REY	Más se debe a buestra fe.	
AMÁN	Con tan supremas mercedes, todo, señor, lo podré, porque tú todo lo puedes.	235
REY	Amigo tan berdadero que lo pueda todo es justo.	
AMÁN	Poderoso Rey Asuero, porq[ue] quiero darte gusto, huelgo poder quanto quiero.	240
REY	¿Qué haré para dibertir la fuersa deste pesar?	
AMÁN	A casa puedes salir; por[que] ¿quién a de llorar viendo a los campos reir?	245

- 215-216 Anomalía en la segmentación: ...escudos / luego con q[ue] esas...
- 217-218 Segmentación defectuosa: *dame tu* y el v. 218 están escritos en la misma línea.
- 221-222 Mala segmentación: *Aman* figura en el mismo renglón que el v. 222.

(A su aldea de Sarés  
le e de llebar.)

**REY** Bamos, pues.  
Mi gusto en tus manos dejo,  
que cualquiera es buen consejo,  
como tú, Amán, me le des. 250

**AMÁN** La casa e[*s*] e[n]tretenida  
y desecha los enojos.

**REY** (¡A, Bastí desconosida!)  
**AMÁN** (¡Ay, mi Sarés de mis ojos!)  
**PIRRO** (¡Ay, escudos de mi vida!) 255

(Hoja 6r)

*Salen Hipólita y Salicio y Fileno, labradores.*

**SALICIO** ¡Dexalda ya!  
**HIPÓLITA** ¡Malos años  
para Ester!

**FILENO** ¡Y para bos!  
**HIPÓLITA** ¿No me queréys?  
**FILENO** No, par Dios;  
ya bos requebré dos años,  
y agora fue Dios serbido 260  
que me enquillotrased Ester.

**HIPÓLITA** ¿Y aun por eso desde ayer  
os auéis bos escor[r]lido?  
¿Tanto os contentó?

**FILENO** Sí, a fe.  
Vos junto della sos fea; 265  
que no aí mosa en el aldea  
que le eche adelante el pie.  
Por bos Salisio se muere;  
quereldo, Ypólita, bos.

**HIPÓLITA** Eso quiieran los dos; 270  
aubién que Ester no bos quiere.

**SALICIO** No bos hagás de rogar;  
tené, Hipólita, jüisio.

**HIPÓLITA** ¿Querés dexarme, Salicio?  
**SALICIO** No, no bos quiero dexar. 275

246-247 Segmentación defectuosa: *le e de llebar* está escrito a continuación del verso 246 en la misma línea.

251 Un borrón no deja leer las dos letras que hemos repuesto.

256-257 Mala segmentación: *malos años para Ester* se ha escrito en la misma línea.

264-265 Segmentación anómala: *si a fe* y el v. 265 aparecen en el mismo renglón.

270-271 Segmentación defectuosa: ...los dos aubien / que ester no...

FILENO	Debés de ser desdichado en amor.	
SALICIO	Y a bos, Fileno, ¿quier'os Ester?	
FILENO	Pardiés, bueno, tengo de ser su belado.	(Hoja 6v)
SALICIO	¿En verdad qu'ella se peina para vos? ¡Yos noramala, par Dios! Que es Ester sagala que tiene puntos de reyna. El más rico del lugar es Mardoqueo, su tío.	280
FILENO	¿Qué inporta, si es un jodío? Con ella me e de casar, que tengo una prenda suia.	285
SALICIO	¿Vos, prenda suia?	
FILENO	Sí, a fe; y a no írseme por pies, hago que el pleyto concluia.	290
SALICIO	Testimonio lebantás a Ester, porque es tan honesta, que no sale ni au la fiesta al coro con las demás.	295
FILENO	Pues esperáme aquí un poco, y beréis si miento yo.	
<i>Vase [Fileno].</i>		
SALICIO	¿Querésme, Hipólita?	
HIPÓLITA	No.	
SALICIO	¿Por qué?	
HIPÓLITA	Porque sos un loco.	

- 276-277 Mala segmentación: *en amor* está escrito al final del v. 276.  
277 El amanuense escribió *amores*, tachando después las dos últimas letras.  
277-278 Segmentación defectuosa: *y a bos fileno quiero ester* figura en el mismo renglón.  
279-280 Entre estos dos versos se ha tachado una línea: q[ue] tengo una prenda suya (ver v. 288).  
281 *Yos*: "iros".  
289-290 Segmentación anómala: *Si a fe* se ha escrito en el mismo renglón que el v. 290.  
292-293 Mala segmentación: ...lebantás a ester / porque es...



	tus flores me entristesen;	325
	no quiere el triste alegre compañía, que los males paresen menores, quando muchos los padesen.	
	Las fuentes, los ar[r]ojos y los ríos cor[r]jiendo se apresuran,	330
	huiendo ban de los suspiros míos, y aumentarlos procuran, pues se rien aquí y allí mormuran.	
	Con discorde cantar las abesillas renueban mis dolores.	335
		(Hoja 7v)
	Lamentan sus biudés l[a]s tortolill[a]s. Pero los ruiseñores selebran con motetes sus amores.	
	Gosé, Basthí, contento tus abrasos, mas io lloro tu ausencia.	340
	Tu dibidiste los confusos brazos. Culpa tu innobediens[i]a; yo culparé el rigo[r] de mi sentensia.	
	Sediento estoy, que seca mucho el fuego. Mas una labradora	345
FILENO	viene allí con un cántaro. Yo llego. (¿Quién es éste? ¡En mal ora! Si no fuera por él, la enbisto agora.)	
	<i>Sale Ester.</i>	
REY	Labradora, con sed voy;	
	que me deis agua quería.	350
ESTER	Pedíslo con cortesía, y ansí os la doy.	
REY	Zagala, a fe de quien soy, que tenéis mui buena cara. No e bisto beldad tan rara	355
	en las aldeas.	
ESTER	Antes acá somos feas. Bebed, así Dios os guarde, q[ue] me parese que es tarde, y tengo miedo.	360
FILENO	(Él la lleva y io me quedo	

336 *los tortolillos* en el ms., pero las exigencias de la rima nos permiten en-  
mendar este error.  
345-346 Segmentación defectuosa: mas una labradora viene allí / con un cantaro...

	a la luna. ¿Ai tal pesar? ¡Quién lo pudiera enbiar en noramala!	
REY	No tengáis temor, zagala, que me alegráis, i traía	365
		(Hoja 8r)
	tan grande melancolía que perdí el sseso.	
ESTER	Señor, no me tratéis deso. Si queréis agua, bebed; y si es que no traéis sed, yréme luego.	370
REY	Para que se apague el fuego será menester el agua, si no ensiende más la fragua en tanta pena.	375
ESTER	Ydos, señor, norabuena, y io me iré mi camino.	
FILENO	(¡En noramala acá bino el caballero!)	380
ESTER	Dadme el cántaro, q[ue] quiero irme ia. (¡Dios sea conmigo!) Soltad el cántaro, digo, por vida buestra.	
REY	Con qué hermosura q[ue] muestra las megillas bergonsosas llenas de púrpura y rosas.	385
ESTER	¡A, cortesano!	
REY	Dame, sagala, una mano, que a todos matáis de amores, porq[ue] sois como unas flores, y io estoi muerto.	390
ESTER	(A mober los pies no asierto.) Cavallero, andad con Dios; más bale que muráis bos,	395
		(Hoja 8v)
	que io perderme. Si mersed queréis haserme, dadme el cántaro, señor, que esa materia de amor yo no la entiendo.	400
REY	Enseñárola pretendo.	

373 El verso en principio decía *aumente el fuego*; después se tachó este verbo y se escribió encima *apague*.

ESTER	Sed cortesano y cortés; soltad el cántaro, pues, que estáis ter[r]rible.	
FILENO	(Él l'a de aser inbesible; aunque bien s'echa de ber que quiere escor[r]lirse Ester.)	405
ESTER	Degad, os ruego, el cántaro o iréme luego, y quedaréis bo[s] con él.	410
REY	Detendráos a bos y a él le fe que os nuestro; que en este cántaro buestro, pues llebais de amor la palma, tendré la mano y el alma, si él os detiene.	415
FILENO	(Alma de cántaro tiene.)	
REY	Guardad a mi amor más ley, y adbertid que al mismo Rey tratáis así.	420
ESTER	¿El Rey soís? (¡Pobre de mí!)	
REY	¿Del Rey huís? ¡Esperad! ¿Despresias la boluntad de un Rey? ¿Qué [es] esto?	
ESTER	Del Rey huiré yo más presto	425 (Hoja 9r)
REY	¿Por qué?	
ESTER	Porque suele ser a medida del poder su atrevimiento.	
	<i>Vase [Ester].</i>	
FILENO	Ester, esperá un momento, que os quiero dar, como amigo, bueso cántaro... ¿A quién digo? Ya se escur[r]lió.	430
REY	Su honestidad me admiró.	
FILENO	Mirad que a buscaros bengo. Esperad, que también tengo alma de cántaro io.	435

408-409 Segmentación anómala: degad os ruego el cantaro / o ireme luego.  
429 En primera instancia se escribió *esperad*, para tachar posteriormente la *d*.

*Vase [Fileno].*  
*[Salen] Amán[n] y Egeo [y Seleuco y Leoncio].*

AMÁN	Señor, ¿dónde te as uenido?	
	¿Cántaro en la mano tienes?	
REY	¡O, Amán, a buen tiempo bienes!	
	Prenda de aldeana a sido.	440
	Requebréla, mas fue en bano;	
	que en sabiendo que era io,	
	se fue al punto i me dexó	
	con el cántaro en la mano.	
AMÁN	Huelgo que olbides tristesas.	445
REY	Ay, Amán, quise a Bastí.	
	Eres amigo y, anssí,	
	te descubro mis flaquesas:	
	Yo no e d'estar sin muger,	
	i si te digo berdad,	450
	casi tengo boluntad	
	que Basthí lo buelba a ser.	
		(Hoja 9v)
AMÁN	No, señor, no le está bien	
	a tu crédito, ni es justo	
	que por un libiano gusto	455
	tantos pesares te den.	
	Ya con Bastí no tendrás	
	gusto en nada.	
REY	Mui bien dises.	
AMÁN	Del real decoro desdizes,	
	si buelbes el paso atrás.	460
REY	¿Qué e de aser?	
AMÁN	¿No eres señor	
	de Persia? Pues mira en ella	
	quál es la muger más bella,	
	i esa meresca tu amor.	
	Uengan delante de ti	465
	muchas damas, y, entre todas,	
	la más digna de tus bodas	
	tenga el lugar de Bastí.	
REY	Amán, bien me aconsezáis.	
	A Egeo daré el cui[da]do	470
	de adbitrio tan asertado,	
	que nunca en mi gusto er[r]áis.	

457-458 Segmentación defectuosa: ...no tendrás gusto / en nada.  
 461-462 Mala segmentación: no eres señor de persia / pues mira...

Hab[la] luego, Amán. Egeo,  
 lo que él os dixere hased.  
 EGEO Háseme, señor, mersed. 475  
 REY Mostraros mi amor desseo.  
 Aora bien, yo estoi cansado;  
 ¿dónde iré a posar?

(Hoja 10r)

AMÁN Zarés,  
 dueño, como sabes, es  
 desta aldea y deste estado. 480

Honra su casa, señor.  
 REY No será con gusto della,  
 que siendo Zarés donsella,  
 será nota y no fabor.  
 ¿Quién es en este lugar  
 el más rico? 485

EGEO Mardoqueo,  
 que es ho[m]bre noble au[n]que hebreo.  
 REY Pues allá me iré a posar.  
 AMÁN (Veré a Sarés, pues estoi  
 en su aldea y la pretendo.) 490

[*Seleuco y Leoncio hablan entre ellos*].

SELEUCO Esto digo.  
 LEONCIO Ya te entiendo.  
 Del mismo parecer soy.  
 REY Vamos, y trátese luego  
 de buestro consejo, Amán.  
 AMÁN Sin duda se acabarán  
 las reliquias deste fuego. 495

*Vanse [todos]. Sale Mardoqueo y Ester.*

MARDOQUEO ¿Qué traje es éste? Ya bes  
 que así te sueles bestir  
 pocas beses. ¿Piensas ir  
 al conbite de Sarés? 500  
 ESTER No fue aquesa mi intensión.

Hoja 10v)

Sabrás, pero ia lo as bisto,

473 *habal* (sic).  
 478-479 Segmentación defectuosa: *zares* aparece en la misma línea que el v. 479.  
 486-487 Segmentación anómala: mardoqueo que es ho[m]bre / noble...

	que deste modo me bisto para entrar en oración.	
	A ser posible, quisiera ir resplandesiente toda, i entrar con ropa de boda donde el esposo me espera. (Dios mío, adornadme bos.)	505
MARDOQUEO	Pues ¿por qué sueles mudar el bestido para orar?	510
ESTER	Porque boy ablar con Dios. Para este fin galas quiero; que quitando a Dios enojos, ante los diuinos ojos pareser hermosa espero.	515
MARDOQUEO	¡Santa aduertensia!	
ESTER	Quería pedirle a Dios que me dé quietud, que un sueno no sé q[ué] quiere, q[ue] así porfia.	520
MARDOQUEO	¿Qué sueño?	
ESTER	Tres noches a que un mismo sueño e soñado, y aunq[ue] no te lo e contado, algún cuidado me da.	
MARDOQUEO	Yo me alegraré de oýrlo pa[ra] debertirme, Ester.	525
ESTER	Cosa de risa a de ser;	(Hoja 11r)
MARDOQUEO	mas ¿qué se pierde en desirlo? Yo escucho con atensión.	
ESTER	En efeto, yo soñaba que el pueblo de Dios estaba con una grande affligión.	530
	Y era la pena de suerte que me acuerdo que soñando los bía a todos llorando y condenados a muerte.	535
	Todos a Dios se quegaban,	

- 517-520 La división de renglones en el ms. es la siguiente: / queria pedirle a dios / que me de quietud que un sueno / no se que quiere que así porfia.  
530-531 Segmentación defectuosa: ...yo soñaba que el / pueblo...  
535 C. Menéndez Onrubia lee *les vi a todos llorando*.  
537 C. Menéndez Onrubia lee *negaban*, aunque advierte la existencia de un borrón en la primera sílaba. Con todo, éste no consigue eliminar los rasgos de la lectura que proponemos.

	y en medio deste pesar, viendo a los grandes llorar, los niños también lloraban.	540
	Entonses yo me ponía en la diuina presensia en orasión, y clemensia para su pueblo pedía; que no se olbidase dél, pues disen las prophesías que a de naser el Mesías del linage de Israel.	545
	Estabas tú sin anparo, yo con temor y reselo; mas serenábase el sielo y salía el sol más claro.	550
	Pues luego, bolbiendo en mí,	(Hoja 11v)
	me parese que sentada en un trono y coronada con gran magestad me bi.	555
	Soñé, en fin, que io era el medio, sin aberlo meresido, con que a su pueblo affligido daua Dios uida y remedio.	560
	Sesaua, pues, la affición, y era rey un hijo mío. Mas a la fe, señor tío, que los sueños, sueños son.	
MARDOQUEO	Crear en sueños no es justo; mas con todo me e alegrado, q[ue] el bien, au[n]que sea soñado, tiene de bien el dar gusto.	565
	En este sueno, sobrina, ay misterio y no pequeño. Soñó Joseph, mas el sueno fue rebelación diuina.	570
ESTER	A Dios lo e d'encomendar. ¿Yo reyna, siendo una hormiga?	
MARDOQUEO	(¡Qué humilde!) Dios te bendiga.	575
ESTER	A Dios quisiera agradar.	

540 *niños* se ha puesto encima de la palabra tachada *chicos*.

554 C. Menéndez Onrubia: sentado.

571 *Joseph* en el ms. Hemos enmendado el nombre de acuerdo con los usos de la época y del propio autor para ajustarlo a la medida del octosílabo.

MARDOQUEO	Dame, sobrina, esos brasos. ¡A, felise jubentud! ¡Q[ué] honestidad! ¡Q[ué] birtud! Goses de un rey los abrasos.	580 (Hoja 12r)
ESTER	Como eso entre sueños pasa. Yo me boy.	
MARDOQUEO	Dios te engrandesca.	
<i>Vase Ester. Sale Amán y Pirro.</i>		
AMÁN	Quiero que éste me agradezca que uenga el Rey a su casa.	
MARDOQUEO	¿Qué me benís a mandar?	585
AMÁN	Cortesía no me a hecho. Díle quién soy, q[ue] sospecho que lo deue de inorar.	
PIRRO	Señor biejo, si a dudado quién son los dos q[ue] aquí están...	590
MARDOQUEO	¿Qué desís?	
PIRRO	Que éste es Amán, del Rey el maior priuado, y io su alcagiète soy, porque benga a su notisia.	
AMÁN	(Aunq[ue] en rigor de justicia mal con hebreos estoi, que los pies no me pidiese...) A uenido el Rey a casa, y en efeto se dio trasa q[ue] a buestra casa biniesse, porq[ue] no me satisfase siempre el rigor de la ley.	595     600
MARDOQUEO	Yo agradeesco mucho al Rey esa mersed que me hase.	
(Hoja 12v)		
AMÁN	Yo le supliqué a su Altesa que biniese; él no quería.	605
MARDOQUEO	Esta pobre chosa mía quiere honrar con su grandesa. (A Ester quiero preuenir.) Si al Rey abéis d'esperar, sillas ai en que os sentar.	610

581 C. Menéndez Onrubia: como eso en tus sueños pasa.  
582 C. Menéndez Onrubia: engrandesca.



	gusta mucho esta muger. Amigos, oy a de ber q[ue] me igualáis a su Alteza.	
PIRRO AMÁN	Su igual eres. Pues oy gusto que Zarés lo bea así, pues es el del Rey q[ue] a mí me obedescáis como es justo.	650
	Quando lleg[u]e, le diré que de comer acababa, y que biendo q[ue] llegaba, la mesa del Rey dexé.	655
CRIADO	Todos me abéis de serbir como a la persona real. Pues eres al Rey igual,	(Hoja 13v)
PIRRO	tu gusto emos de seguir. (¡Qué gentiles cascos tiene! Todos andarán agudos. Libre Dios los mil escudos de la tempestad que viene.)	660
	<i>Vanse [todos]. Sale Mardoqueo y Egeo.</i>	
EGEO	Tubo, en fin, este disgusto con Bastí.	665
MARDOQUEO EGEO	Nadie lo inora. Repudióla el Rey, y agora busca muger a su gusto. Y para este efeto, quiere ber las mugeres más bellas de Persia, y escoger dellas la que más gusto le diere.	670
	Dísenme que como padre, porq[ue] adotado la auéis, una donsella tenéis, güérfana de padre y madre.	675
	Afirman que es mui hermosa. Con las demás puede ir.	

651 A partir de *pues*, un borrón apenas deja leer el resto del verso, que es repetido al margen.

659 Se ha tachado *pirro* en el margen izquierdo y se ha sustituido por *criado*.

661 Hay una letra tachada al final del verso.

678 El mismo borrón que afecta al v. 651 en el recto de la hoja, apenas permite adivinar *con las dem-*

	Quisá la bendrá eliger el Rey, y aserla su esposa.	680
MARDOQUEO	(Cumpliéndose el sueño ba. Ordenado por Dios bien.)	
EGEO	Desidme q[ué] nombre tiene.	
MARDOQUEO	Llámasse Ester.	
EGEO	¿Dónde está?	
MARDOQUEO	En casa.	
EGEO	Llamalda, pues.	685
		(Hoja 14r)
MARDOQUEO	(Saltos me da el corasón.)	
EGEO	Pregunto de qué nasción es Ester.	
MARDOQUEO	De Persia es; de padres mui bien nascidos. (No e de desir que es hebrea; quisá en su dano no sea, que somos aborresidos.)	690
	Yo quiero entrarla a llamar.	
	[Vase Mardoqueo.]	
EGEO	Id con Dios.	
MARDOQUEO	¡Ester!, ¡Ester!	<i>Habla de dentro.</i>
EGEO	¿Si fuesse ésta la muger del Rey?	695
MARDOQUEO	¿Dónde puede estar, que llamo y no a respondido? Hija, Ester, bálgate Dios.	
EGEO	Buscarla quiero con vos, que quisá se abrá escondido; que una donsella se esconde si la buscan.	700

- 687-688 Mala segmentación: *es ester* figura en la misma línea que el v. 687.  
688-689 Entre estos dos versos hay una línea tachada: no e de desir ques hebrea (ver v. 690).  
694 C. Menéndez Onrubia: habla de[sde] dentro.  
695 *fuesse* [sic]. C. Menéndez Onrubia: *fuese*.  
697 La *a* del verbo auxiliar es mayúscula y emerge sobre una tachadura. C. Menéndez Onrubia: y no [ha] respondido.  
695-697 El ms. presenta la siguiente distribución en líneas de estos versos: si fuesse esta la muger del rey / donde puede estar que llamo / y no a respondido.

[E]ntra Egeo, y buel[v]e a salir, y descu[b]ra una cortina donde  
esté Ester [e]n oración y qué[d]ese Mardoq[ue]o.

MARDOQUEO	Desís bien; entrad conmigo también. ¡Ester!, ¡Ester!... No responde.	
EGEO	¿Si por bentura está aquí? Mas ¿qué es esto? ¿Dónde boi, que me parese que estoi en la gloria, aunque sin mí? La lus los ojos me ofusca.	705
	<i>Hinca la rodilla.</i>	
	¿Qué lugar es éste, cielo?	710 (Hoja 14v)
ESTER	¿Tal belleza ay en el suelo?	
EGEO	¡Bálgame Dios! ¿Quién me busca? Dios te salbe, hermosa Ester. Contigo es Dios, y serás, entre todas las demás, la más dichosa muger. Eres agradable, onesta, humilde, sancta y hermosa. Dios te salbe, Ester grasiosa. ¿Qué salutación es ésta?	715
ESTER		720
EGEO	No temas, diuina Ester; gracia en el Rey as de hallar; y assí, te puedo afirmar que su esposa te a de aser; porque si a la más hermosa quiere el Rey que se le dé la corona, bien se be que serás reyna y su esposa.	725
ESTER	¿Eso cómo puede ser?	
EGEO	Si el Rey no me a conosido, ¿cómo agradecerle e podido? Tienes mil gracias, Ester.	730

- 702 Las letras que figuran entre corchetes no se pueden leer en el ms. a causa de la encuadernación. C. Menéndez Onrubia: y que cese mardoq[ue]o.  
713 Otra mano distinta de la del copista de esta parte ha tachado el nombre de *Ester* que iba antes de *hermosa* y lo ha escrito al final del verso.  
724 C. Menéndez Onrubia: tu esposo.  
726-728 Estos versos están segmentados de la siguiente forma en el ms.: quiere el rey que se le de la corona / bien se be que seras / reyna y su esposa.  
729 Hav una s tachada al final del verso.

- Dios, pues, que tantas te dio,  
hase digna tu persona  
del Rey y de su corona; 735  
y así te lo anunsio io.
- (Hoja 15r)
- ESTER                    Disponga a su boluntad  
el Rey mi señor de mí.  
Su esclaba soi. Beisme aquí.
- EGEO                    ¡Qué soberana humildad! 740  
                                  ¡Qué peregrina hermosura!
- Entra Mardoq[ue]o.*
- MARDOQUEO            Seas, gran Dios, glorificado;  
que aquí se a representado  
una sonbra, una figura  
de quando bengan a dar 745  
aquella alegre enbaxada  
a la donsella sagrada  
en quien Dios a d'encarnar.  
¿Cómo estáis desa manera?  
¿Oísme, señor?
- EGEO                    ¿Qué es esto? 750  
La rodilla en tier[r]a e puesto.
- MARDOQUEO            Hija, este hidalgo te espera.
- Sale Ester al tablado.*
- ESTER                    ¿Quién sois, señor?
- EGEO                    Un criado  
del Rey soi.
- ESTER                    Perdón os pido;  
nesia i discortés e sido. 755
- EGEO                    (¡Bálgame Dios! ¿E sonado?)  
ESTER                    (¿Soñé acaso adonde estaba?)  
EGEO                    Ester, io's bengo abisar  
que os abéis de presentar  
ante el Rey.
- ESTER                    Yo soy su esclaua 760
- (Hoja 15v)
- EGEO                    Quiere el Rey que se presenten  
ante él muchas damas bellas

739 C. Menéndez Onrubia: hoisme aquí.  
753-754 Segmentación anómala: ocupa una misma línea *un criado del rey soi*.

	para escoger una dellas. I porque más le contenten, me manda que se le den las galas que ellas pidieren; y así, las que os paresieren a vos os daré también.	765
ESTER	Todo os lo remito a vos. Yo iré.	
MARDOQUEO	Siendo tan honesta, ¿das tan presto esa respuesta?	770
ESTER	Deue de quererlo Dios; i enuiándolo a mandar el Rey, soi de pareser que le debo obedeser.	775
EGEO	¿Qué galas queráis llebar?	
ESTER	¿Qué galas? Eso es iusto que vos lo ordenéis, señor, pues sabréis mucho megor lo que al Rey a de dar gusto.	780
EGEO	(¡Qué cordura! Las demás me piden mil demasías.)	
ESTER	Un ángel me paresías.	
EGEO	Luego a la Corte te irás. Adiós.	
	[ <i>Se va Egeo</i> ].	
MARDOQUEO	El Señor os guarde.	785
ESTER	Uoime, q[ue] dos hombres ueo.	
	[ <i>Se va Ester.</i> ] <i>Sale Seleuco i Leonsio.</i>	
SELEUCO	Lleg[u]emos. O, Mardoqueo, ¿qué hase el Rey?	(Hoja 16r)
MARDOQUEO	Come.	
SELEUCO	¿Tan tarde?	
MARDOQUEO	Durmió primero la siesta.	
SELEUCO	¿En qué aposento?	
MARDOQUEO	En aquel.	790
SELEUCO	¿Quién está agora con él?	
MARDOQUEO	Amán.	

770-771 Segmentación defectuosa: siendo tan honesta das / tan presto...  
777 *iusto* aparece escrito encima de *megor*, que está tachado.

LEONCIO	(No es ocasión ésta.)	
SELEUCO	¿Acaba ía de comer?	
MARDOQUEO	Pienso que sí; que a buen rato que come.	
SELEUCO	(A darle ío el plato, de ueneno abía de ser.)	795
	¿A de bolber a dormir?	
MARDOQUEO	No sé.	
LEONCIO	¿Saldrá presto Amán?	
MARDOQUEO	(Ya que sopechar me dan.) Yo no lo sabré desir.	800
SELEUCO	Otra ocasión buscaremos [ <i>Aparte Seleuco y Leoncio.</i> ] con que a nuestro salbo muera.	
LEONCIO	Matarle al punto quisiera; que si es rey, rasón tenemos: no emos de sufrir ofenda a Bastí.	805
SELEUCO	Afrentada está.	
MARDOQUEO	(Lengua tarsense hablan ía, porque ío no los entienda. Pues miren que no la íoro. Quiero oír...)	
		(Hoja 16v)
LEONCIO	¿No será bueno haser que le den beneno, aunque nos cueste un tesoro?	810
SELEUCO	Otra mejor coiuntura emos de buscar. Adbierte si para darle la muerte el baño es parte sigura. Postas podremos tener a punto.	815
MARDOQUEO	(Tratando están de quitar la bida Amán; porq[ue] al Reí no puede ser.)	820
SELEUCO	El primer día del mes al templo de Marte ba,	

805 *ofenda* corrige un previo *ofrenda*.

805-806 Mala segmentación: *a basti* está escrito en la misma línea que el v. 805.

812 En principio se escribió *en que*, para después tachar *en* y poner delante *aun*.

817-820 El ms. distribuye en líneas estos versos de la forma siguiente: *postas podremos tener a punto / tratando estan de quitar la vida / aman por-q[ue] al rei no puede ser.*

	adonde deboto está no más que con dos o tres. Lo más seguro sería matarle aquí.	825
LEONCIO	Bien se ordena. Esa ocasión será buena.	
MARDOQUEO	(Yo le abisaré ese día. Ued la traisión que pretenden.)	
SELEUCO	Qué mal lo consideramos, pues delante deste hablamos.	830
LEONCIO	Pocos esta lengua entienden. Vamos. Adiós.	
<i>Vanse Seleuco y Leoncio.</i>		
MARDOQUEO	Ya [e] entendido la traisión. Ios agora.	
<i>Sale Zarés.</i>		
ZARÉS	¿Qué ai, Mardoqueo?	
MARDOQUEO	O, señora, yré abisar que as benido.	835
ZARÉS	Junto con vos entrar quiero.	
(Hoja 17r)		
MARDOQUEO	Adbierte que es nueba lei que nadie entre a hablar al Rey sin que le abisen primero.	840
ZARÉS	Ved que só yo quien espera. ¿También ay ley para mí?	
<i>[Salen] Amán y criados sirbiéndole, y Siro i Pirro. Viénese poniendo una ropa i tráenle en dos salbillas montera i mondadientes, i dánselo.</i>		
AMÁN	¡Ola!	
CRiado	¿Señor?	
AMÁN	Llega aquí. Dadme, dadme una montera, y un mondadientes también.	845

825-826 Segmentación defectuosa: *matarle aquí* figura en la misma línea que el v. 825.

839 *entre a hablar al rey* está escrito encima de las palabras tachadas *pena de muerte*.

840 Al comienzo del verso está tachado *pena de*.

De la mesa me levanto  
del Rey, que merese tanto,  
Zarés, quien os quiere bien.

Nadie me pudiera dar  
el gusto que me abéis dado. 850  
El Rey está desgustado,  
i me enbía en su lugar.

ZARÉS Mui grande mersed me aséis;  
q[ue] el Rey viene en venir vos,  
pues sois lo mismo los dos.

AMÁN Dadme aguamanos; ¿qué aséis? 855

*Trae Pir[r]o jar[r]o i plato.*

ZARÉS (Labarse estando io aquí  
es bien poca cortesía.)

AMÁN Dichoso aséis este día.

ZARÉS Dichoso fue para mí. 860

PIRRO Mano sobre mano está  
el biejo. Pues ¡bibe Dios,  
que abéis de serbille vos!  
¡Oye a quien digo! ¡Ar[r]e acá!  
¡Tenga aquí! Déle aguamanos,

que tengo un poco que aser.

865  
(Hoja 17v)

[D]ale a Mardoqueo [el] gar[r]o i el plato Pir[r]o.

AMÁN Llegad.

MARDOQUEO Ved que suelen ser  
discretos los cortesanos.

Agua ai aquí.

AMÁN Nesio estás,  
viejo; ¿por qué no te humillas  
y me sirbes de rodillas  
como todos los demás?

870

MARDOQUEO Por ser soberbio, no esperes  
que humilde tengo de honrarte.

851 El final del verso decía *desgustarme*, para después tachar *-arme* y añadir *-tado*.

856 *agua a manos*.

861-863 Segmentación defectuosa: *mano sobre mano esta el biejo / pues bibe dios que / abeis de serbirle vos*.

865 *agua a manos*.

867-869 Segmentación anómala: *ued que suelen ser discretos / los cortesanos agua ai aqui / nesio estas*.

	No, Amán, no pienso adorarte de rodillas como quieres.	875
	Sólo a Dios se debe dar essa adoración. Y assí, pienso q[ue] dártela a ti es quitarla del altar.	880
	Y después de Dios, conbiene venerar la real corona y al Rey; no por su persona, mas por el lugar que tiene.	
	De modo que a solos dos da este honor la propria ley: a Dios, por sí mismo, al Rey, porque representa a Dios.	885
AMÁN	(¡Que delante de Zarés esto me aia susedido, esta afrenta e resiuido! Yo la bengaré después.) ¡Quita allá! (Un bolcán me abrasa.)	890
	[ <i>Sale Ciro.</i> ]	
CIRO	Güesped, benturoso estáis: el Rey os manda que bais	895 (Hoja 18r)
	por contino de su casa.	
MARDOQUEO	Las albrisias os prometo. (Dios nuestra humildad lebante.)	
AMÁN	Allá sabrás, inorante, si as de tenerme respeto.	900
CIRO	¿Qué esperas, Amán? Su Alteza se puso a caballo ya.	
AMÁN	Boyme, pues, si el Rey se ba. Zarés, vuestra gran belleza al Rey tiene enamorado;	905
	manda que bais a la Corte, que podrá ser que os inporte, aunque a mí me dé cuidado.	
ZARÉS	Lo que me manda e de aser.	
AMÁN	Pues mirad que a de ser luego.	910
ZARÉS	A punto iré.	
AMÁN	Yo boi siego.	
MARDOQUEO	(Díos te faboresca, Ester.)	

*Vanse [todos]. Sale Hipólita, galana,  
y Casandra y Egeo.*

HIPÓLITA Yo gané la palmatoria.  
¿Venís a que el Rey os uea?  
Quitaos allá, que sos fea. 915

CASANDRA Mía a de ser la bitoria.  
Vn bestido de hombre os pido,  
que agradar al Rey deseo.  
EGEO ¿Bestido ri[c]o?

CASANDRA Sí, Egeo.  
EGEO Entra, y [te] daré el bestido. 920

*Vase [Casandra].*

HIPÓLITA Desta bes reyna me soy;  
con el Rey e de casarme. (Hoja 18v)

No me harto de mirarme.  
¡Ay, qué galana que estoy!  
Échame un espejo acá. 925

EGEO Pondréme bien esta toca.  
(La labradora está loca.)  
HIPÓLITA No soy Hipólita ya,  
sino reyna, ¡pardíés! Bueno,  
¿yo abía de ser aldeana? 930

¡Ola!, ¿no estoy muy galana?  
¡Mal año para Fileno!  
¡Pardiés!, que estoy p[ar]a her  
mercedes. Bonita estoy. 935

Esta ropa que me dio  
es bestido de muger,  
que parese que me bino  
para mí pintiparado.  
Assí lo ubiera cortado  
allá el sastre mi besino. 940

*Trae [Egeo] un espejo.*

¿Es éste el espejo?  
EGEO Sí.

917-920 En el ms. están recuadrados estos versos (ver nota a los vs. 1025-1054).

919 En principio se escribió *bestido de hombre riquo*, tachándose posteriormen-  
*te de hombre*.

920 *te* ha sido añadido por nuestra cuenta para completar no sólo el cómputo  
del octosílabo, sino también el sentido.

HIPÓLITA	No me conosco; ¿só yo? Estó por desir que no. Miren quién me bido a mí. A ber cómo me acomodo. ¿Estó buena, mesurada...? No... ¿Y así?... No bale nada... Mejor estó deste modo... Tanpoco no me contenta, mas, como quiera, es mejor.	945
	¿Dónde está el aparador donde la Reyna se sienta? Ya el Rey no puede tardar.	950 (Hoja 19r)
EGEO HIPÓLITA	No, que es corta la jornada. Bueno es que me halle sentada.	955
EGEO	¡Ola!, beníme a sentar. Ya el Rey llega.	
<i>Sale el Rey y Amán y Pir[r]o.</i>		
	Amán, ¿qué es esto?: no hallo gusto sin Bastí. Egeo, ¿quién está ay?	
EGEO	Como me mandaste, e puesto cuidado en buscar despasio mugeres que te agradasen, y oi hise que se guntasen algunas en tu palasio.	960
	Y ésta, no por una dellas, mas porque me a paresido hermosa, te la e traído.	965
REY AMÁN	Amán, todas quiero bellas.	
REY AMÁN	¿Quando, señor?	
	Luego. Egeo,	
HIPÓLITA	hased que salgan aquí. ¿No asen más caso de mí? (¿Y es éste el Rey? No lo creo: hombre es como los demás.)	970
REY HIPÓLITA	¡Ola!, dadme aquí una silla. ¡Ola!, dadme a mí otra.	

969-970 Segmentación defectuosa: Egeo figura en la misma línea que el v. 970.

AMÁN	Sensilla	975
	es la muger.	(Hoja 19v)
HIPÓLITA	¿Qué aguardás?	
	Dádmela.	
REY	No dise mal; dádsela, que está tan grabe su Altesa que apenas cabe en mi palacio real.	980
PIRRO	Siéntese su Altesa al lado de su Magestad.	
HIPÓLITA	Si aré. Soy reyna ya en buena fe.	
REY	Mucho me abéis contentado: sos hermosa y tenéis brío y mag[esta]d, y tendréis grasias con que enamoréis.	985
HIPÓLITA	Téngomelo yo de mío.	
REY	Discreta sois, y mostráis donaire.	
HIPÓLITA	Por su birtud.	990
PIRRO	Así tengáis la salud. ¿Qué tenéis más?	
HIPÓLITA	¿Más buscá[i]s? No tengo hases ni enbeses, no sé enganar ni fingir, pero sabrélo parir después de los nueve meses.	995
EGEO	Zarés bien a tu presensia.	
REY	Entre, y sálgase ésta allá.	
EGEO	Hipólita, el Rey te da para salirte lisensia.	1000 (Hoja 20r)
HIPÓLITA	Yo no me quiero salir.	
EGEO	Cosa que en bes de agradalle	

- 975 *a* formaba parte en principio de la palabra *aqui* a la que posteriormente se tachó *-qui*. La medida cabal del octosílabo está pidiendo que se prescindiera de *a mi*.
- 975-976 Segmentación anómala: *sensilla* forma línea con *es la muger*.
- 977-978 Segmentación defectuosa: *dadmela* figura en el mismo renglón de *que aguardas*.
- 981-982 Mala segmentación: *sientese su altesa / al lado de su magestad*.
- 989-990 Segmentación defectuosa: *donaire* forma línea con el v. 989.
- 992 *buscas* en el ms. Hemos hecho que la villana abandone por un momento su hablar rústico por exigencias de la rima.
- 999-1000 Segmentación anómala: *...el rey te da para / salirte lisensia*.



[Sale] Casandra en ábito de ho[m]bre.

- CASANDRA Vussa merced, reyna mía,  
¿quíereme aser un favor?  
ZARÉS Al lado del Rey, ¿qué es esto?,  
¿ay quien pretenda favores? 1030  
CASANDRA Dame esas manos, amores.  
¡Acaba, dámelas presto!  
ZARÉS (Triste está el Rey. No repara.)  
¡Passo, galán!  
CASANDRA ¿N'os parese  
que, como el Rey, los merese 1035  
este brío y esta cara?  
REY ¿Qué es eso? ¿Quién está ay?  
CASANDRA ¡Acabe, déme esa mano!  
REY ¿Delante de mí, villano?  
¡Matalde! ¡Ola!  
CASANDRA ¿A quién? ¿A mí? 1040  
PIRRO ¿Quién es este mogarilla?  
CASANDRA ¡Quítese el bufón allá!  
PIRRO Galán, mire cómo da,  
que me a roto una costilla.  
REY ¡Matalde luego!  
EGEO No es justo, 1045  
señor; que es una muger  
que lo a dexado de ser  
sólo para darte gusto.  
(Hoja 21r)
- REY Engañóse si a pensado  
que así me le puede dar. 1050  
CASANDRA Así te pensé agradar.  
REY Amán, yo me e declarado:  
Zarés a de ser mi esposa.  
AMÁN (¿Ay desdicha semejante?)

[Salen] Ester y Ejeo.

- EGEO No temas; pasa adelante, 1055  
pues eres la más ermosa.

- 1027 *merced* ha sido escrito encima de *reyna*.  
1045-1046 Segmentación anómala: no es justo señor / que es una muger.  
1049 Desde este verso del inicio de la hoja 21r interviene una nueva letra,  
distinta de las dos aparecidas anteriormente, más descuidada y enlazada,  
que será la responsable de casi la mitad de los versos de la comedia.

ESTER	Ejeo, temblando estoy.	
EGEO	El Rey se lebanta ya de la silla, y no querrá berte después.	
ESTER	¿Dónde boy?	1060
REY	Amán, Zarés lo a de ser... ¿Quién viene allý?	
ESTER	Ya me mira.	
REY	Llegar quiere, y se retira... ¿Dónde e bisto a esta muger?	
ESTER	Bolberme quiero.	
REY	El nebado	1065
	color trueca en carmesí.	
ESTER	El Rey se viene hacia mí. Debo de aberlo enojado.	
EGEO	Llega ya; pierde el temor.	
ESTER	No me lo mandes.	
EGEO	Acaba.	1070
ESTER	No meresco ser esclaba de Asuero, el Rey mi s[eñ]or.	
PIRRO	¡Pardiés, que viene despacio!	
ESTER	Su rostro a temor me obliga.	
PIRRO	Bergançosa sois, amiga; el diablo os trujo a palacio.	1075
EGEO	No temas.	
ESTER	Los pies me dad.	
REY	A mis pies te pone el suelo por lebantar desde el suelo tu peregrina vmildad.	1080 (Hoja 21v)
	Lebanta. ¿Qué nombre tienes?	
ESTER	Ester.	
EGEO	Ella se a turbado. Habla al Rey con desenfado; ¡qué temerosa que vienes!	
REY	Ya me olbido de Bastí.	1085
AMÁN	(Ya temo nuebas desgraçias.)	
EGEO	Dile a su Altesa tus graçias, que todas açen así. ¿Bailas, tanes, cantas?	
ESTER	No.	
EGEO	Dí lo que sabes haçer.	1090
ESTER	Yo sólo sé obedeser.	
REY	Y sabré adorarte yo.	

	Si por ser ynobediente e repudiado a Bastí, por esa obediencia a ti te e de amar eternam[en]te.	1095
ESTER	Para serbirte e naçido.	
REY	Amán, par[a] Ester mirad.	
CASANDRA	Amigas, ¿esto es berdad? Mal abemos paresido.	1100
REY	A todos os agradeesco este rato.	
ZARÉS	Sierta estoy: reyna e de ser.	
HIPÓLITA	Yo lo soy.	
ESTER	Ni aun ser su esclaba meresco.	
REY	Después daré la sentençia.	1105
AMÁN	Dudoso el suseso está.	
REY	¿Quién duda, Amán, que será el triunfo de la obediencia?	

*Fin de la primer jornada.*

1098 *par* en el ms. Se nos ha planteado la duda de si interpretar *par[a]* o *p[or]*.

## ACTO SEGUNDO DE LA REYNA ESTER \*

Hablan en este acto 2.º:

EL REY ASSUERO	CIRO	PIRRO
LA REINA ESTER	TEBALDO	FILENO
AMÁN	SELEUCO	TRES SABIOS
MARDOQUEO	LEONCIO	MÚSICOS
ZARÉS, prin[ce]sa	CASANDRA	y CRIADOS
EGEO	HIPÓLITA	

(Hoja 23r)

[Salen] Zarés, Egeo, Hipólita y Casandra.

EGEO	Oy hizo el Rey la elección. Oy aurá reina; que oy es primero día del mes, día de su deuoción.	1110
	Oy declara el Rey su pecho; y a sido acuerdo acertado que en día tan señalado esta elección se aya hecho.	1115
ZARÉS	¿No se sabe quién será la reina?	
EGEO	Hasta agora no.	
ZARÉS	¿Quién duda? Serélo yo.	
CASANDRA	Yo lo e de ser, claro está.	1120
EGEO	Al fin, el Rey escogió muger cuerda, virtuosa, discreta, honesta y hermosa.	

\* Hay una hoja en blanco por sus dos caras entre el final del primer acto y el reparto del segundo. No lleva numeración como el resto, así que seguiremos manteniendo la que presenta actualmente el ms. En la parte superior central de la hoja 22r figura 2.º y una cruz. Desde el reparto de este segundo acto interviene una cuarta letra, más cuidada que las anteriores, con más abundantes y acertados signos de puntuación. El elenco de los personajes ocupa una sola columna y todos sus nombres, menos *Ciro* y *Tebaldo*, llevan delante una cruz. La hoja 22v se ha dejado en blanco.

HIPÓLITA	Todo esso me tengo yo.	
EGEO	Zarés, yo te e pretendido; testigo hago a los cielos que e lleuado bien mis celos, porque el Rey la causa a sido. Mi fe y mi amor callarán si eres del Rey. No quisiera qu'esto más que yo pudiera.	1125     1130
		(Hoja 23v)
ZARÉS	Egeo, compite Amán. Aunque sin duda que sale la suerte por mí. Señora soi de vn estado, y agora no ay en Persia quien me iguale. Tratóme el Rey como a tal. No le e paresido fea... Luego, no es mucho que sea mía la corona real.	1135     1140
CASANDRA	Si el Rey a la más hermosa a elegido por muger, ¿quién sino yo lo a de ser? No ay duda: yo soi su esposa.	
HIPÓLITA	¡Miraldas! ¡Pensarán ellas que se an lleuado la gala! ¡Váyanse mui noramala, que el Rey se enfadó de vellas! Yo me senté junto dél. Hermosa soy palasiega... Apostaré que me ruega que me despose con él. ¡Ola!, ¿no será acertado sentarme allí, pues só reina?	1145     1150
EGEO	Presto veremos quién reina. El Rey sale. ¡Hazeos a vn lado!	1155

(Hoja 24r)

[Salen] *el Rey Assuero, Amán, Seleuco,  
Leoncio, Cyro, Tebaldo, Pirro.  
Siéntase el Rey en su trono.*

CASANDRA            Ya me mira, y'a de herme  
su esposa.

1141-1144 Nuevamente la intervención de Casandra es recuadrada en el ms. (ver nota a los vs. 1025-1054).

ZARÉS	Dúdolo ya.	
HIPÓLITA	Estó por llegarme allá, que está rauiendo por verme.	1160
REY	Príncipes y vasallos a quien debo la venturosa paz que Persia tiene, cuya lealtad con la experiencia prueuo, que por antigua sucesión os viene: Oy como el fénix árabe renueuo los días que e biuido; oy me preuiene la esposa que elegí dichosos años, principio de mi bien, fin de mis daños.	1165
	Basthí, como sabéis, fue innobediente; era souerbia, y humillóla el cielo. Por coronar la más hermosa frente que tiene el orbe ni conose el suelo, yo e elegido muger sabia y prudente. Reina os e dado, persas, cuyo zelo será obediente, humilde, honesto y s[an]to. Yo, pues, felice yo, meresí tanto.	1170
	Estimaré que esta elección q[ue] e hecho aya sido conforme a v[uest]ro gusto. Yo estoy bastantemente satisfecho; que vosot[r]os lo estéis también es justo.	1175
	Yd, Amán, por la Reina, a cuyo pecho rindo mi coraçón, mi amor ajusto. Ésta a de ser —¡o, persas!— desde agora v[uest]ra Reyna y legítima s[ef]ño]ra.	1180 (Hoja 24v)
CIRO	Gozes, Monarcha inuicto, su hermosura vn siglo; ella, tu ceptro y monarquía.	1185
TEBALDO SELEUCO	Con tu poder augmente su ventura (Oy entró março; oy es su primer día. Verá si repudiarla fue cordura.)	
CASANDRA	¡Qué mala zuerte eché!	
ZARÉS	Fue azar la mía.	1190
HIPÓLITA	El Rei no me escogió; mal gusto tiene.	
REY	¡Salilda a ressiuir! La Reina viene. Ya sale el bello sol quitando enojos, y en nueuo oriente, hermosa luz nos muestra.	

- 1169-1176 Esta octava aparece recuadrada en el ms.  
1180 *vosottos* [sic].  
1190 Mala segmentación: ...fue / azar la mia.  
1191 *Rei* ha sido añadido posteriormente encima de *no*.  
1194 Entre *oriente* y *hermosa* aparece tachado *nueva l*. Segmentación defec-  
tuosa: ...oriente hermosa / luz nos muestra.

Yo me ofresco a sus plantas p[or] esposo. 1195

*Sale Ester y acompañam[ien]to.*

ESTER Señor...

REY Esta es mi esposa y reina vuestra.

SELEUCO (¿Esto se a de sufrir a n[uestr]ros ojos:  
que el lugar que ocupó una deuda nuestra  
una mujer sin méritos ocupe?  
Fuego la embidia entre ponçona escupe.)

1200  
(Hoja 25r)

REY Gozad, bellísima Esther,  
de la púrpura real,  
pa[ra] que dure inmortal  
vuestro nombre y mi poder.

Reina, mucho debo a Dios, 1205  
pues me a dado tal esposa.  
Mi bien, toda sois hermosa;  
ningún defecto ay en vos.

ESTER Sabe suplir vuestra Alteza  
las muchas faltas que tengo.

1210

*Sale Mardoqueo.*

MARDOQUEO (Loco de contento vengo.)

AMÁN (¿Qué me quiere esta tristeza?)

PIRRO (¡Reyna, Ester! Luego lo vi.  
La desgracia a sido mía.  
¡Biue Dios, que la tenía  
ojeada para mí!

1215

¡Qué buena cara que tiene!  
¡Cuerpo de tal, quién pudiera  
tener la Ester o la estera  
pa[ra] el inuierno que viene!)

1220

REY ¡Besalde todos la mano!

¡Lleguen la mugeres luego!

ZARÉS (Corrida y confusa llego.

¡Qué rostro tan soberano!)

1195 Las letras entre corchetes de p[or] están cubiertas por un borrón. Este verso presenta una rima defectuosa; casi con toda seguridad debería decir *por despojos*, pero no hemos querido modificar el texto ante la falta de garantía plena en la sustitución.

1198 Segmentación anómala: ...una deuda / nuestra.

1200 Segmentación defectuosa: ...entre ponçona / escupe.

		(Hoja 25v)
ESTER	(¿De dónde tal bien me bino? Mas claro está que es de el cielo.)	1225
AMÁN	(¡Qué confusión!)	
MARDOQUEO	(¡Qué consuelo!)	
SELEUCO	(¡Qué embidia!)	
LEONCIO	(¡Qué desatino!)	
ZARÉS	Dame, pues susedió así, la mano.	
ESTER	Mucho me pesa que, siendo Zarés prinsesa, aya de umillarse a mí.	1230
REY	Ya eres Reyna, ermosa Ester, ya tu grandeza es mayor.	
ESTER	No te replico, señor, que sólo sé obedeser.	1235
REY	¡Qué rostro!; mirando en él más cada bes me enamoro.	
ESTER	Alegres lágrimas lloro.	
MARDOQUEO	(¡Bendito el Dios de Israel!)	1240
REY	Mi Ester, mi Reyna, ¿qué a sido la causa de aquese llanto?	
ESTER	Ber que no meresco tanto.	
REY	Mucho más as meresido.	
CASANDRA	Gosa un siglo tu alegría.	1245
ESTER	Si el Rey mi señor me da lisençia, se quedará Casandra en mi compañía.	
REY	Mi gusto el buestro a de ser.	
CASANDRA	Gran bien los sieelos me dan.	1250
REY	¿No soy benturoso, Amán? ¿No tengo ermosa muger?	
MARDOQUEO	(Llorando de gozo estoy. ¡Dichosos ojos que ben tanto gusto, tanto bien! Cielos, mil graçias os doy.	1255

(Hoja 26r)

Dios es justo: de la silla  
a el soberbio derribó  
y al vmilde lebantó;

- 1225 Desde el comienzo de la hoja 25v interviene de nuevo la letra que lo había hecho en tercer lugar en el ms.  
1245-1248 Una vez más aparece el recuadro en torno a una intervención de Casandra (ver nota a los vs. 1025-1054).

	que se ensalsa el que se umilla.	1260
	¡Qué benturosa bejés!	
	¡Gozaos, felices canas!	
HIPÓLITA	¡Haçernos poner galanas!...	
	¡No eis de engañarme otra bes!	
	Ester, Ypólita os besa	1265
	la mano. El Reyno gosad;	
	que si ba a desir berdad,	
	de buestro bien no me pesa.	
ESTER	Yo me acordaré de bos,	
	Ypólita.	
REY	Amán, llegad.	1270
AMÁN	Confúndeme su humildad.	
MARDOQUEO	(Premia a los vmildes Dios.)	
REY	Amán, beis aquí la prenda	
	que estimo en más; beis aquí	
	la que sólo bibe en mí	1275
	para que nadie la ofenda:	
	amalda como es raçón.	
	Amán es éste, bien mío:	
	honralde, pues yo comfío	
	de el suyo mi coraçón.	1280
SELEUCO	(Reyna Ester, Bastí afrentada...	
	¿Qué [es] esto, sielo ynvmano?)	
LEONCIO	(Yo llego a besar la mano	
	que quisiera ber cortada.)	
ESTER	(Llorando está de contento	1285
	mi buen tío. ¡Quién osara...!)	
MARDOQUEO	(Con los ojos me declara <i>Aparte.</i>	
	su piadoso pensam[ien]to;	
	no los aparte de mí.	
	Si mi sobrina pudiera,	1290
	yo aseguro que quisiera	
	sentarme junto de sí.)	
		(Hoja 26v)
ESTER	(No me atrebo, que sabrán	
	que soy del linaje hebreo,	
	si digo que es Mardoqueo	1295
	mi tío.)	
PIRRO	(Triste está Amán.)	
REY	Ya, Reyna, estáis coronada.	

1277-1280 Esta redondilla ha sido recuadrada en el ms.

1288-1289 Segmentación defectuosa: aparecen los dos versos en un mismo renglón.

ESTER	Ya la obediencia os an dado. A Dios, Rey, as ymitado, pues que me as hecho de nada.	1300
EGEO	(Quiero llegar.) Gran señor, oy es día de mercedes...	
REY	Pedid.	
EGEO	Si una me consedes, harás que triunfe mi amor. Deseo tener estado.	1305
REY	Dame, señor, a Sarés.	
REY	Que me plaze: v[uest]ra es.	
AMÁN	Señor, ¿a Sarés le as dado?	
REY	Sí, Amán. Pues ¿qué dezís bos?	
AMÁN	Que en pedirla por muger em[os] benido a tener vn mesmo gusto los dos.	1310
REY	Pedirla quise, señor. Pues ¿a bos quién os lo impide? Egeo, a Zarés me pide Amán, mi amigo mayor.	1315
EGEO	Nada le puedo negar. Llebaldo bien. Yo os prometo daros muger.	
EGEO	En efeto eres Rey; no ai replicar. (¡Que benga a ser mi enemigo Amán! ¡En çelos me abraso!)	1320
REY	Zarés, con otro yo os caso, porque no os casé conmigo.	(Hoja 27r)
AMÁN	Los dos quedamos contentos.	1325
ZARÉS	Amán, v[uest]ro amor os pago.	
REY	Para el casam[ien]to os hago m[erced] de [cien mil] talentos.	
PIRRO	Buena partida os promete; pero siento que os caséis .	1330
AMÁN	¿Por qué?	
PIRRO	Porque no tendréis nesesidad de alcagüete.	

1311 *em[os]*: un borrón cubre las dos últimas letras.  
1328 La cantidad aparece en cifras en el ms.

[*Aparte Seleuco y Leoncio.*]

SELEUCO           ¿Qué açemos? Si el Rey a de ir  
oy a el templo, ¿qué se espera?  
LEONCIO           Bamos a esperarle, y muera.           1335  
SELEUCO           Postas haré prebenir.

*Vanse [Seleuco y Leoncico].*

MARDOQUEO       (Oy entró el mes. Ymajino  
que estos dos traidores ban  
a darle la m{uer}te a Amán.  
Mas yo les saldré a el camino.)           1340

[*Se va Mardoqueo. Sale Fileno.*]

FILENO           Ola, Ypólita, ¿acá estás?  
Nadie dirá que sos bos.  
HIPÓLITA       ¿No está linda?  
FILENO           Sí, ¡par Dios!  
HIPÓLITA       Bos, Fileno, ¿qué buscás?  
FILENO           Bengo a buscar mis amores;           1345

que desque se bino Ester,  
dejó el río de correr  
y se secaron la[s] frores.

HIPÓLITA       ¡Tomaos con Ester agora!  
Con el Rey sentada está.           1350  
¿Qu'es aquello?

FILENO           Es Reina ya.  
HIPÓLITA       Lugo, ¿el Rey me la enamora?  
FILENO           Seloso del Rey está.

(Hoja 27v)

Ven acá, Ypólita. Ester  
non podrá ser mi muger.           1355  
Agora ni ella, ni yo.

HIPÓLITA       Reyna, también tendrá Egeo  
REY           premio de su boluntad.  
FILENO       Señor Rey, ¿esto es verdad?,  
que yo, ¡pardíés!, non lo creo.           1360

¿Suya, Ester?... Yo me allano  
a lleballo con paçencia,  
pero en Dios y en mi consençia,  
que me ganó por la mano.  
¿De beras sos Reyna, Ester?           1365  
Pensé casarme con bos,

	mas si no estaba de Dios, ¡qué le tenemos de her!	
	Bueso, cántaro está ay; non reniremos por [e]so.	1370
ESTER	Fileno, de este suseso te a de caber parte a ti.	
	Señor ¿qué te a paresido de aquella simplisidad?	
REY	Estoy en v[uest]ra beldad, hermosa Ester, dibertido.	1375
AMÁN	¿A de ir v[uest]ra Alteza oy a el templo?	
REY	Sí. Amán; que es bien que a Dios las gracias se den de el bien que goçando estoy; demás que es costumbre mía.	1380
	Liçençia me abéis de dar, porque en el templo e de estar esto que queda de el día.	
		(Hoja 28r)
ESTER	Siento, señor, v[vuest]ra ausencia.	1385
REY	La v[uest]ra siento yo tanto, que sólo yntento tan santo os pidiera esta liçençia. Bamos.	
ZARÉS	No embidio la suerte d'Ester, pues os goço, Amán.	1390
AMÁN	Contra mi amor no podrán el olbido ni la muert[e].	
REY	Mi bien, a el templo me boy.	
ESTER	Dios de enemigos te guarde.	
REY	Adiós, mi Ester; que es ya tarde.	1395
AMÁN	(¡A, çielos, qué triste estoy!)	
REY	Amán, ¿no benís conmigo? Aunque sois rezién casado, os quiero siempre a mi la[d]jo, pues sois mi mayor amigo.	1400
AMÁN	Con el Rey boy.	
ZARÉS	Mucho os quiere.	

1370 [e]so: un borrón cubre la primera letra.

1392 Está tachado *ni* al comienzo del verso. El ms. dice *muerta*; la corrección que hemos hecho es obvia por cuestión de la rima.





	que quiero que como a mí os baya guardando.	
AMÁN	A tí, ¡o, gran Rey!, te guarde Dios.	
MARDOQUEO	(Luego, a el Rey quieren dar m[uer]te los dos que en el templo están, pues se queda el Rey, y Amán le despide desta suerte.)	1465
AMÁN	Tu boluntad es la mía. B[oy], que en Palaçio os espero.	1470
MARDOQUEO	(Pues es el Rei, darle quiero el memorial que traía.) ¡Nadie se baya, esperad! Castiga, ¡o, famoso Rey!, con el rigor de la ley este delito.	1475
REY	Mostrad.	[ <i>Le da el memorial.</i> ]
	<i>Lee.</i>	
	“Si es a el templo tu benida, huye el yntento cruel de los dos que dentro dél quieren quitarte la bida”.	1480
	¿Qué dices?	
MARDOQUEO	Los dos que digo Seleuco y Leoncio son;	(Hoja 29v)
	que a pesar de su traición, tendrás bida, ellos castigo.	
AMÁN	¿Ay tal maldad?	
REY	Entrad, pues, con los de mi guarda, Amán, y prendeldos.	1485
MARDOQUEO	Dentro están.	
AMÁN	(¡Que tú el abiso le des!)	
	<i>Entran.</i>	
REY	Castigaré con rigor yntento tan desleal; aunque no ai castigo ygal	1490

1469 En el margen derecho está tachada una acotación que dice *base*.  
1470 *b[oy]*: un borrón cubre las letras entre corchetes.

	a el delito de un traidor.	
	¿Sabes de su pensamiento la causa?... Mas claro está que es por Bastí. Ben acá.	1495
MARDOQUEO	¿Cómo supiste su intento? Señor, en presencia mía lo trataron, y pensaban, porque otra lengua hablaban, que yo no los entendía.	1500
REY	¡Que asta vn Rey tenga la bida sujeta a tales basallos!	
	[Salen] Amán, Seleuco, Leoncio y Egeo; los dos sin armas y la guarda con ellos.	
AMÁN	A punto estaban caballos para ponerse en huída. Mas ya los tienes aquí presos y sin armas.	1505
REY	¡Luego los haga seniça el fuego! ¡No estén delante de mí!	
SELEUCO	Señor, sentidos de ber a Bastí sin la corona, contra tu misma persona despresiamos tu poder.	1510
	Mas, señor, pues oi es día en que tan deboto estás, pues oy con la Reyna das a todo el mundo alegría, no trates oi de castigos, que por la Reyna es raçón, y sacrifica el perdón	1515
	de tus propios enemigos.	(Hoja 30r) 1520
LEONCIO	Señor, aunque nuestro engaño...	
	[G]ran ruido.	
REY	¿Qué es esto? ¡Estraño ruydo!	
AMÁN	¡El templo! ¡El templo se a hundido!	
REY	¡Grabe mal! ¡Prodijio estraño!	
	¡Ay, Amán, mi monarquía	1525

	[se] acaba! ¡El sentido pierdo! Agora, agora me acuerdo de una antigua profecía: que quando se biese en tierra el templo santo de Marte, <span style="float:right">1530</span> qu'és faltar de nuestra parte la protecsión a la guerra... ¿Qué a de suseder?
AMÁN REY	Mi Ymperio diçe que a de durar poco. ¡Ai, Amán, tiéneme loco <span style="float:right">1535</span> tan prodijioso misterio!
AMÁN	No puede aber mala suerte para ti.
REY	Confuso estoy. Libróme dos beses oy vn milagro de la muerte: <span style="float:right">1540</span> vna, el aberme abisado; otra, el dete[ne]rme aquí; pues cayera sobre mí el templo, si ubiera entrado.
	De manera que antes fue <span style="float:right">1545</span> de importancia esta traición, pues porque traidores son oy en el templo no entré.
	Y aunque esto no les abone, daré sentençia piadosa, <span style="float:right">1550</span> pues por la Reina mi esposa me piden que les perdone.
	Con bida, en fin, quedarán; pero salgan desterrados, y de todos sus estados <span style="float:right">1555</span> os ago merçed, Amán.
	<span style="float:right">[Hoja 30v]</span>  Yo me acordaré de vos, Mardoqueo.
MARDOQUEO	Aquesos pies te supl[ic]o que me des.

- 1526 [se]: un borrón cubre esta palabra.  
1541-1544 Esta redondilla ha sido recuadrada en el ms.  
1542 dete[ne]rme: un borrón cubre las dos letras entre corchetes.  
1545 Este verso aparece subrayado en el ms. Da la sensación de que al responsable de recuadrar, al intentar hacer lo propio en la redondilla precedente, se le fue el trazo inferior un verso más abajo, corrigiendo seguidamente el error.

REY	¡Salid al punto los dos de Persia!	1560
SELEUCO	¡Triste suseso!	
LEONCIO	No ai sino tener paçiencia. Piadosa fue la sentençia.	
SELEUCO	Piadosa, yo lo confieso.	
REY	La profesía me da cuidado. Beníos conmigo, Mardoqueo.	1565
AMÁN	(Vn enemigo tan bil causándome está enojo, tormento y rabia.)	
REY	Oy Mardoqueo me dio la bida, pues me abisó.	1570
AMÁN	(Sólo el mirarle me agrabia.)	
REY	En el libro donde escribo los serbiçios que me an hecho, éste escrebid, que en mi pecho para siempre a de estar bibo.	1575
AMÁN	Bamos, que esta profesía quiero esaminar de espaçio.	
REY	(¡Que éste a de entrar en Palaçio!) ¡No ai segura monarquía!	1580
	<i>Banse [todos].</i> <i>[Salen] Fileno, galán, y Pirro.</i>	
FILENO	¿No esté galán, no esté bueno?	
PIRRO	No ai que pedir más.	
FILENO	¡Pardiés!, que no lo e hecho otra bes.	
PIRRO	Bien se os parese, Fileno. Agora que andáis polido bien os podés atreber.	1585
FILENO	Mas nonada.	
PIRRO	¿Qué muger os berá tan bien bestido que no se pierda por bos?	
		(Hoja 31r)
FILENO	¿Tan lindo estó? Cosa, pues,	1590

1569 Hay una palabra tachada antes de *rabia*.

1578 Entre las dos primeras sílabas de *esaminar* y el resto hay tres o cuatro letras tachadas.

1590 Al comienzo de la hoja 31r, aunque sigue escribiendo el mismo copista, se cambia la pluma y la letra se hace más clara y cuidadosa.

- que de ojo me tomés,  
dadme vna higa.
- PIRRO Y aun dos.  
No sin causa os abéis puesto  
oy tan galán.
- FILENO ¿Yo? ¿Por qué?  
PIRRO Miráis tierno, ya lo sé. 1595  
FILENO ¿Quién os lo dijo tan presto?  
PIRRO Buestros ojos.  
FILENO Mas ¡par Dios!,  
¿qué os an dicho?  
PIRRO Que miráis...  
FILENO ¿A quién?  
PIRRO ¡Cosquilloso andáis!  
(Yo me entenderé con bos. 1600  
¡Si le pudiese cojer  
la cadena que le dio  
mi amo!) Si os digo yo  
el nombre de la muger  
por quien bos andáis picado,  
¿qué diréis? 1605
- FILENO ¿Sois adibino?  
PIRRO Que es Ypólita ymagino.  
FILENO Pues no abés adebinado.  
¿Yo a Ypólita? ¡Andad de aí!,  
que sólo ella quería. 1610  
Pues ¿por Ypólita [a]bía  
de andar hecho zahorí  
con tanto ojo?  
PIRRO ¿Por quién, pues?  
FILENO Más alto pico.  
PIRRO ¿Es Casandra?  
FILENO Más, más.  
PIRRO ¿Más? ¿Alejandra 1615  
la camarera?  
FILENO Más es.  
PIRRO ¿Más? ¿Es Zarés, por bentura?  
Porque, en pasando de aquí,  
será la Reyna.

(Hoja 31v)

1603 *mi amo*: ni la métrica ni apenas el sentido —¿por qué Amán habría de regalar una cadena a Fileno si no existe relación entre ambos en la comedia que lo justifique?— dan por buenas estas palabras que con cierta dificultad creemos leer en el ms.



- y le manda proue[e]r  
de ropa. 1650
- CRIADO 2.º ¡Sabia muger!
- CRIADO 1.º Quiere que a todo se acuda.  
Y a el que halla sin ofiçio  
o lo ocupa o lo despide.
- CRIADO 2.º ¿Y si a nosotros nos pide  
cuenta de nuestro exerçiço? 1655
- PIRRO Dadme bos esa cadena, [A Fileno]  
que yo se lo pintaré.
- CRIADO 2.º ¡Ya sale!
- CRIADO 1.º ¿Qué le diré?  
Turbado estoy.
- CRIADO 2.º No os dé pena. 1660  
[Sale] la Reyna.
- ESTER La casa real, que a de ser  
exemplo de las demás  
en el rejimi[en]to y más  
en la birtud que a de aber,  
no a de consentir criados 1665  
que anden mal entretenidos,  
a costa del Rey perdidos,  
biçiosos y descuidados.  
A Serjio eché por os[ios]o;  
y a Demetrio despedí, 1670  
porque el traje en que le bi  
no es de ombre birtuoso.
- FILENO Tomalda allá en ora buena. [A Pirro]
- PIRRO (Oro santo, yo te beso  
por reliquia.)
- ESTER Ola, ¿qué es eso? 1675  
Por qué le das la cadena?
- (Hoja 32v)
- FILENO ¿Por qué diré que os la do? [Aparte a Pirro]
- PIRRO ¿Por alcagüete?  
Señora,

- 1650 *prover* en el ms. Hemos desecho la contracción para conseguir la medida correcta del octosílabo.
- 1650-1651 Mala segmentación: ...prouer de ropa / sabia muger.
- 1651 Nuevo cambio de copista. Retoma la escritura el mismo que la había dejado poco antes en el v. 1628, el copista 3.º.
- 1653 En el margen izquierdo está tachado *criado 2.º*.
- 1669 *ososio* [sic].
- 1678 Tras *señora* está tachado *presto me la p.*

ESTER	prestómela por vn ora.	
FILENO	¡Dádsela!	
	Dóysela yo,	1680
	porque os habre.	
ESTER	¿Quién es éste?	
PIRRO	Vn criado soi de Amán.	
CRIADO 2. <sup>o</sup>	(Vn çhocarrero, vn truhán.)	
PIRRO	(¡Plega a Dios que no me cueste más que la cadena bale!)	1685
ESTER	(No me contenta esta jen[te] que en Palácio solam[en]te para engañar entra y sale. Yo apostaré que le azía a este simple algún engaño; que es la mentira vn estraño monstruo que la Corte cría.)	1690
	¡Ben acá! ¿Por qué le diste la cadena?	
FILENO	Me promete...	
ESTER	¿Qué?	
FILENO	¿Qué?... Ser mueso alcagiete de mí y de bos.	1695
PIRRO	¿Que dijiste?	
FILENO	La berdad.	
ESTER	¿Cómo es tu nombre?	
PIRRO	Pirro.	
ESTER	Mejor nombre tienes que heçhos. Mal te entretienes.	
PIRRO	Señora, yo soi vn ombre que gasto vmor.	1700
ESTER	Y también el tiempo.	
PIRRO	Ocupo en dar gusto el que tengo.	
ESTER	Y fuera justo que le ocuparas más bien. Si dar gusto es tu ejerçicio, procura en dármelo a mí, Pirro, con no entrar aquí, que no me agrada tu ofiçio.	1705

(Hoja 33r)

	Bete agora sin castigo; que por Amán no te doy la muerte.	1710
PIRRO	Ya yo me boy.	
	[ <i>Se va Pirro.</i> ]	
ESTER	Oy por él no te castigo; y otro día no tendré respeto, sino razón de castigarte. Estos son de la lealtad, de la fe,	1715
	de [l]a birtud casta y pura, polilla, ymfamia y desorden, y peste; que si no ay orden, no ai onra que esté segura.	1720
	Bosotros ¿de qué serbís en esta casa?	
CRIADO 2.º	Asistimos.	
ESTER	¿En qué o para qué?	
CRIADO 1.º	Serbimos a su Alteza.	
ESTER	¿No dezís de qué? Bien os podéis ir.	1725
	No quiero que le sirbáis, que avn vosotros ygnoráis de qué le podéis serbir.	
CRIADO 2.º	¡Pardiés, que a sido la ley común!	
	A nadie consiente.	1730
	<i>Vanse [los criados].</i>	
ESTER	¡Bálgame Dios! ¡Qué de jente perdida sustenta vn Rey! Y bos no os acompañéis con jente de esta manera, que os eçharé también fuera.	1735
FILENO	¡Pardiés!, avnque más me eçhé[i]s, miraráslo bos primero. (¡Quién se la bio lo que tiene de grabe acá!)	
ESTER	Ya el Rey bien; ¡salte allá!	
FILENO	(¡Pardiés! No quiero.)	1740



los más illustres varones.  
ESTER Comfusa, señor, me as puesto;  
pero si me das licencia,  
me hallaré presente.

REY Ester,  
para mí siempre a de ser 1775  
agradable tu presencia.

[Salen] Amán y los sabios.

AMÁN Ya están tus sabios aquí.  
REY Siéntense y cúbranse todos;  
q[ue] hombre tales de mill modos  
serán honrrados de mí. 1780

Ya todos tendréis noticia  
desta prophecía. Espero  
la verdad, sólo esto quiero,  
o sea contraria o propicia.  
EGIPHO Días a q[ue] por temor 1785  
un juízio que tenía  
hecho desta prophecía  
no e publicado, señor.

(Hoja 34v)

REY No ai q[ué] temer. Manifiesta  
tu concepto.

EGIPHO Escucha.

REY Dí, 1790  
q[ue] para eso os llamo aquí.

EGIPHO Pues la prophecía es ésta:

*Lee.*

*Cobrarán libertad y vida el mesmo día/ q[ue] pensaron  
perderla, triumpharán de sus ene/migos, y quedarán libres  
y honrrados los suje/tos. Morirán a sus manos los q[ue]  
pensaron/ensangrentar las suias. Saldrá el león a/coronarse  
de sus angostos límites, y corre/rá vitorioso hasta la India.  
Empeará una/nueua monarquía, y perderán los persas/la  
suia. Hundirse a el templo de Marte,/y nacerá el hijo de la  
hebreá.*

Artaxerxes Assuero, Rey famosso,  
llegó el fatal destino. No te miran

1793 Nuevo cambio de letra. Es diferente de las anteriores.

	con fauorable aspeto las estrellas.	1795
	Según mi sciencia, Rey, serás sin falta el postrero monarca de los persas.	
	Los sugetos que aquí libres y honrrados triunpharán de sus propios enemigos, los reynos son que tú sujetos tienes,	1800
	dilatados del Indo hasta el etiope, en ciento y ueynte i siete y más probincias, q[ue] sacudiendo el yugo con las armas, se an de oponer reberdes a las tuyas.	
	Al castigo saldrás, i serás muerto;	1805 (Hoja 35r)
	q[ue] esto es morir a manos de los mismos en quien pensaste ensangrentar tus manos. Saldrá el león de sus angostos límites, q[ue] es uno de esos príncipes que tienes desposeídos, a quien darán los astros la monarquía de Xasia. Destruyendo el templo de dios Marte, tu deuoto, presagió que ya el dios de las batallas desanparó la causa de los persas.	1810
AMÁN	Sabio, ¿y quién es el hijo de la hebrea que a de nacer?	1815
EGIPHO	Esso no alcanço.	
ESTER	(¿Si a de ser hijo mío por bentura el hijo de la hebrea? El Rey no sabe que soy desta naçión.)	
MARDOQUEO	(Pálido el rostro, muestra mi amada Ester el sentimiento.)	1820
REY	Vosotros ¿qué sentís deste juício: que yo sea el postrero de los persas? ¡Ay, adorada Ester, más que mis reynos perderte sentiré!	
ESTER	Más poderosso es Dios que las estrellas.	
REY	¿En efeto el último e de ser?	1825
MARDOQUEO	Señor, no temas; no puedes ser el último.	

1816 Este verso consta tan sólo de nueve sílabas.  
1824-1827 Segmentación defectuosa de los versos: mas poderoso es dios que las  
estrellas / en efeto el ultimo e de ser / señor no temas no puedes ser  
el ultimo/.

REY	¿Q[ué] dizes?	
MARDOQUEO	Que es contra una ynfalible profesía de Daniël.	
REY	¿Quién es?	
MARDOQUEO	Aquel propheta	(Hoja 35v)
	que esplicó en Babilonia aquellas letras, que a Baltazar pronosticó la muerte, y al Rey Ciro, tu agüelo, le predixo la monarquía que fundó en los persas.	1830
REY	Ya sé quién fue Daniel, por el respeto que mi agüelo le tuvo.	
MARDOQUEO	Eso, pues, dize el capítulo onze de su libro: Que durará la monarquía en Persia hasta el quarto monarcha, q[ue] en grandeza excederá a los tres. Ciro, el primero, y Cambises, tu padre, fue el segundo; tú eres, Rey, el tercero; resta el quarto, que uendrá a ser tu hijo, en cuyo tiempo, según su prophecía, a de acabarse el reino de los persas.	1835
REY	Menos graue es tu interpretasión.	
ESTER	Bien me parece lo que dice este hebreo.	1845
AMÁN	Es un judío; no ay q[ue] hazer casso destos.	
ESTER	¡Amán, basta!, q[ue] sus canas merecen q[ue] le honrre[n]. (¡Quién pudiera dezir q[ue] eres mi tío, porque ningún soberuio te desprecie!)	1850
AMÁN	Éste es un ignorante.	
GRIEGO	No lo muestra;	

1828 Antes de *ynfalible* hay una *p* tachada.

1836 A partir de este verso vuelve a intervenir el copista 4.º.

Si no prescindimos forzadamente de la sinalefa, este verso cuenta solamente con diez sílabas. Cabe pensar que ha sido en *onze* donde se ha producido la fuga de una sílaba: *onceno* remediaría el fallo métrico.

1839 Antes de *ciro* está tachado el mismo nombre.

1845-1848 Distribución anómala de los versos por líneas: bien me parece lo que dice este hebreo / es un judío no ay q[ue] hazer casso destos / aman hasta q[ue] sus canas merecen q[ue] le honrre[n]. A pesar de que segmentos de versos distintos ocupen el mismo renglón, está señalado el final de cada uno con punto y/o guión.

1851-1852 Segmentación defectuosa: no lo muestra antes conforma bien con el juyzio /que sobre...

antes, conforma bien con el júyzio  
que sobre el nascimiento de Alexandro  
hize seis meses a.

REY

¿Quién es?

GRIEGO

Un hijo  
del gran Philipo Rey de Macedonia,

1855  
(Hoja 36r)

que nasció poco a faboescido  
del cielo y de sus astros, con tal fuerça,  
q[ue] le prometen absoluto imperio  
sobre todos los príncipes y reyes.

Y concuerdan en esto los astrólogos:  
que a de pasar de los souerbios persas  
la monarquía a los temidos griegos.  
Éste será el león que de los límites  
de Macedonia angostos saldrá al mundo  
a quitarle a tu hijo la corona.

1860

1865

REY

¿Y el hijo de la hebrea?

GRIEGO

Esso no acabo  
de interpretar.

MARDOQUEO

(¡El hijo de la hebrea  
bien lo dixera yo! ¿Qué duda tiene?:  
Hijo será de Ester.)

REY

En fin, ninguno  
sabe quién es el hijo de la hebrea.  
Yd y studialdo todos; y prometo  
vn estado de albricias y en mi Corte  
el segundo lugar al que explicare  
esta duda mejor.

1870

GRIEGO

Denos su Alteza  
quatro días de plazo.

REY

Yd en buen hora.

ESTER

Yo voy a consultar no las estrellas,  
sino a su mismo author.

1875

REY

Sois vna dellas.

[*Se van todos menos el Rey y Amán.*]

(Hoja 36v)

¡Confuso estoi!

1854-1855 Segmentación anómala: quien es / un hijo —: del gran philipo Rey de macedonia/.

1866-1867 Segmentación defectuosa: ...hebrea / esso no acabo de interpretar / el hijo...

1874-1875 Segmentación anómala: ...mejor / denos su alteza quatro dias de plazo / yd en...

la explicación verdadera desta misma prophesía que tus sabios no penetran. Todos, s[feñ]or, la declaran con fingidas apariencias por conseruar su opinión, pero la verdad es ésta:	1880
Por los sujetos se entienden los hebreos que en tu tierra están captiuos, y todos verse ya libres dessean.	1885
Estos an de leuantarse, y cobrarán con la guerra la liuertad y la vida quando pensauan perdella.	1890
Ensangrentará sus manos en ti mismo su violencia, y entonses la monarquía se acabará de los persas.	1895
Otra ues antes de agora, la misma nación hebrea captiua estuuu en Egipto más humilde y más sugeta. Pero sacudiendo el iugo de sus seruises esentas, costó a Faraón la uida:	1900
	(Hoja 37r)
Mira si es razón q[ue] temas. El victorioso león q[ue] saldrá sin resistencia de sus límites angostos es vn Rey q[ue] ellos esperan.	1905
A este Rey llaman Mesías y, allá en sus sagradas letras, “León del tribu de Judá”, por serlo en la fortaleza. De angostos límites sale, pues afirman sus prophetas	1910
	1915

1881 *prenetran* [sic]. La segunda *r* está añadida encima de la *a*.

1894 En el ms. se lee *ensangrentaran*. La construcción sintáctica pide que *su violencia* sea el sujeto de la oración, por lo que la concordancia debe ser en singular.

	q[ue] saldrá de Nasaré, q[ue] es una villa pequeña. Éste, pues, es el león. Éste, el hijo de la ebrea; porq[ue] de padres hebreos a de ser su descendencia. Éste saldrá a coronarse, siendo vn león en su fuersa, y pasará la corona de la tuya a su cauesa. Vsa, pues, de tu poder: todos los hebreos mueran antes q[ue] nasca el Mesías; No q[ue]de rastro en el mundo desta nación, porq[ue] puedas	1920
		1925
		1930
		(Hoja 37v)
	asigurarte a ti mesmo y a la corona de Persia. El Rey Pharaón de Egipto sirua de exemplo; y más serca, Agad el Rey de Amalec, cuyo agrauio me dispierta; por darle el setro a Saúl, Samuel, que dizen era propheta, le quitó el reyno y le dio muerte violenta. Buelue, pues, por tu gusticia; mueran todos, q[ue] así quedan sin peligro tus temores, con vengansa mis ofensas.	1935
		1940
		1945
REY	Llega, Amán; dame los brazos. Ynfaliblem[en]te asiertas, así en la interpretasión, como en lo q[ue] me aconsejas. ¡Mueran todos los judíos! ¡No aya eseción: todos mueran! Ve aquí mi sello real.	1950

1916 Al final del verso está tachado "q̄".

1924 *pasara*: en principio se escribió *pasando*, para después tachar *-ndo* y colocar encima *-ra*.

1928 *nantes* [sic].

1938-1941 Estos cuatro versos están recuadrados en el ms. y presentan además una segmentación defectuosa: por darle el setro a saul / samuel que dizen era propheta / le quito el reyno y le dio / muerte violenta/.

1952 En el ms. se lee *ves*, pero ni la métrica ni el sentido lo dan por bueno.

	Amán, tú mismo lo ordena. Despacha las prouiciones que te parecieren. Venga tus agrauíos, y asigura mis reselos y sospechas. (¡Ya, descortés Mardoqueo, llegó mi vengansa!)	1955
AMÁN		
		(Hoja 38r)
REY	¡Espera! Porque no me cansen ruegos, porque ninguno interseda, hago con todo rigor vna ley: que nadie pueda entrar —pena de la vida— a hablarme sin mi licencia.	1960
AMÁN	Haré pregonarla a el punto.	1965
REY	Nadie quiero que me bea.	
AMÁN	(Bil hebreo, con tu vida satisfarás a mi queja.)	
	<i>Vanse todos.</i> [Salen] <i>Ciro, Tebaldo y Sarés y Pirro.</i>	
CIRO	Amán, hermosa Çarés, escojió muger que a gusto de todos sus deudos es. Sus deudos somos, y es justo confesar nuestro interés.	1970
TEBALDO	Todos de tanta alegría te damos mil parabienes.	1975
ZARÉS	La bentura a sido mía, pues tanto onor, tantos bienes, hallo juntos en vn día.	
CIRO	Pero, mucho tarda Amán.	1980
TEBALDO	Tendrále el Rei a su lado. Guntos de ordinario están.	
ZARÉS	Sí, mas tiene el desposado obligación de galán.	
TEBALDO	Pirro, be a llamarle.	
PIRRO	Estoy desterrado de Palácio.	1985

1963 Nuevo cambio de letra. Vuelve a intervenir el copista 3.º.

1977 *bentura* corrige a *bentaja*, modificando la primera *a* en *u* y tachando *-ja* para poner encima *-ra*.

CIRO	¿Por qué razón?	
PIRRO	Porque soy ombre que bibo de espacio; em fin, porque gusto doy. En Palácio temo entrar por esto.	1990
ZARÉS	¿Quién lo mandó?	(Hoja 38v)
PIRRO	Ester.	
ZARÉS	¿Ya sabe mandar?	
PIRRO	No temas, que aquí estoy yo. Donde yo estoy, no ai pesar. [Salen] músicos.	
MÚSICO 1.º	El Rey nos manda que acá bengamos a haçer la fiesta, porque él disgustado está. ¡Notable merçed es ésta!	1995
ZARÉS	Mayores te las hará.	
CIRO		
ZARÉS	El mundo todo está lleno de la pribança de Amán.	2000
MÚSICO 2.º	Oyga este tono, que es bueno.	
PIRRO	Deçid, que atentos están.	
MÚSICO 1.º	Ba la letra de Fileno: <i>Que si linda era Sarés, mucho más linda era Ester.</i>	2005
PIRRO	¡Callad noramala! ¡Benga la música!	
ZARÉS	Bueno es que esta fiesta se prebenga.	
PIRRO	<i>Que si linda era Sarés...</i> ¡Que si el rollo que los tenga!	2010
MÚSICO 2.º	Oíd la copla. [Sale] Amán.	
AMÁN	¿Qué es esto? ¡Dejadme, Zarés!	
ZARÉS	Amán...	
AMÁN	¡A, çielos, bengadme presto! ¿A mí pesares me dan?	2015

1987 Entre *que* y *raçon* está tachado *soy*.

1995-2012 Esta tirada de versos referente a la intervención de los músicos ha sido recuadrada en el ms.

2004 Al comienzo del verso está tachado *que*.

ZARÉS	En confusión nos as puesto. ¿Cómo bienes tan airado?	
AMÁN	Perdonadme, Zarés mía, que bengo mui enfadado. Tanto vn hebreo porfía.	2020
CIRO	¿Quién el enojo te a dado? Tú que a todos te prefieres, tú que a el Rey eres ygal, o lo mismo que el Rey eres, ¿bienes tan triste? Haçes mal,	2025 (Hoja 39r)
AMÁN	y es bien que esto consideres. Zarés mía, amada esposa, deudos sercanos y amigos: mi fortuna está quejosa, aunque sois todos testigos de mi suerte benturosa.	2030
	Yo tengo treinta çiudades, seisçientas billas son mías; no quiento las eredades, las granjas, las caserías, que embídian mil magestades.	2035
	Las riquezas peregrinas que tengo no os digo aquí, que a todos consta: Las minas produjeron para mí el oro y las piedras finas.	2040
	Dame en las conçhas de el mar el Sur quanto a producido, pues el sol sale a enjendrar las perlas, agradesido de que las suelo mirar.	2045
	Mil príncipes y señores ser mis esclabos desean. Supremos emperadores con sus cartas me granjean, pretendiendo mis fabores.	2050
	Sólo el tocarme la ropa tendrán reyes por bentura. Mis diçhas ban biento en popa. Tenerme grato procura África, Asia y Europa.	2055

2041 *las* corrige un *que* previo.

Ya beis con qué magestad  
el Rey trata mi persona,  
que es tanta nuestra amistad  
que si aspiro a su corona,  
me dará el Rey la mitad. 2060

Ya sabéis que cualquier hombre  
a mi grandeza se umilla,  
que no ai nadie a quien no asombre,  
y que hincan la rodilla  
en escuchando mi nombre. 2065

(Hoja 39v)

Pues todo el bien que poseo  
ya por nada lo e jugado,  
porque vn ynfame, vn hebreo...  
Porque no me a respetado 2070  
vn biejo bil: Mardoqueo.

ZARÉS  
AMÁN

¿Eso te aflije, señor?  
¡No ai sierpe o perro con rabia  
que tenga tanto furor!  
¡Muera a el punto quien te agrabia!  
¡Presto berá mi rigor! 2075

CIRO  
AMÁN

Mis quejas por puntos ban  
cresiendo. Agora bajaba  
de Palaçio; en el zaguán  
con otros sentado estaba;  
en oyendo que era Amán, 2080

todos la rodilla hincaron,  
y él en su asiento se estuvo,  
por más que lo murmuraron.  
Y por sierta razón que ubo,  
entonces no le mataron. 2085

El Rey a mandado ya  
matar la naçion hebrea,  
que tan estendida está.  
Y porque a mi gusto sea,  
su real anillo me da. 2090

A cada çjud[ad] embía  
probiçion por orden mía.  
Y será este rigor fiero  
a catorçe de febrero,  
porque mueran en vn día. 2095

2069 Un borrón ha cubierto la palabra *porque* que se había escrito en primera instancia, y se ha repetido ésta en el margen izquierdo.

	Entonçes a de morir este Mardoqueo alebe...	
	Pero no podré sufrir berle este tiempo, aunque brebe, contra mi gusto bibir.	2100
ZARÉS	Pues toma vn consejo mío: Pídele al Rey desde luego; para derribar su brío, ahórcale, y ten sosiego.	2105
AMÁN	Tenerle de oi más comfío. Dame, por consejo tal, los braços, y a el mismo instante me llamen vn ofiçial, que aquí vna horca lebante	2110
		(Hoja 40r)
	a mi pensam[ien]to ygal. Háganla grande, que tenga çinq[uen]ta codos de altura. Bien haçes. Tu injuria benga.	
CIRO AMÁN	No permitas, noçe oscura que l'aurora se detenga.	2115
	Antes de el amanecer e de lebantarme y ber a el Rey, porque me conçeda que a este hebreo ahorcar pueda.	2120
	Ya le jusgo en mi poder.	
ZARÉS AMÁN	¡Triumfa de tus enemigos! De mi espantosa bengança seréis bosotros testigos.	
PIRRO	¿Ya se acabó mi pribança? ¿No ai hablar a los amigos?	2125
AMÁN PIRRO AMÁN	¡Quita allá! Ya me atropella. Esta horca, Sarés bella, emos de traçar los dos.	
PIRRO	(¿Horca? Mas ¡que plega a Dios que a tí te ahorquen en ella!)	2130

*Vanse todos. [Salen] el Rey y Ejeo.*

EGEO	¿Cómo a madrugado tanto vuestra Alteza?
REY	Estoi de suerte

2119 *conceda: -on-* se ha escrito encima de dos letras tachadas.

	que con mil ansias de m[uer]te de la cama me lebanto.	2135
	No puedo apartar de mí vn prolijo pensam[ien]to, pues en la cama le siento, y también me aflije aquí.	
	Huyo de él, Ejeo amigo, y dejarle allá deseo, y tal estoy, que no beo que le traigo acá conmigo.	2140
EGEO	Dibiértase v[ues]tra Altesa, que es todo melancolía.	2145
REY	¡O, espantosa profesía!	
EGEO	(¿Ay tan estraña tristeza?) ¿Tendrá vuestra Alteza gusto de oír un tono?	
		(Hoja 40v)
REY	Sí tendré.	
EGEO	Boi a abisar...	
REY	¿Para qué? que antes creserá el disgusto.	2150
	Cantando, despertarás mucho más a los sentidos; y mejor están dormidos, pues despiertos sienten más.	2155
EGEO	¿Quieres, señor, que recuerde quien benga a jugar?	
REY	Be luego... Mas no, que miro en el juego a el que gana y a el que pierde; y en bes de tomar placer, se me a de representar que el contrario a de ganar el Reyno que e de perder.	2160
EGEO	Quieres que glorias refiera de tus pasados?	

2152-2155 Ha sido recuadrada esta redondilla en el ms.

2164-2187 Nueva serie de versos recuadrados. En el v. 2188 nos encontramos con un detalle que avala nuestra presunción de que las partes recuadradas debían ser excluidas de la representación. El responsable de los trazos debió de confundirse e incluyó en ellos una parte del v. 2188, correspondiente al final del parlamento del Rey: *dame un libro*. Al percatarse de que la raya se le había ido más allá de lo previsto, hizo otra debajo del verso anterior y escribió en el margen izquierdo de la línea importunamente recuadrada *dizese*. Es de pura lógica concluir que lo otro no debía decirse.

REY	Contemplo que obligarán con su ejemplo que nuevos reynos adquiriera...	2165
	Mas ¡calla!, que mi pesar creserá, si adbierto yo que en ellos se conserbó lo que en mí se a de acabar.	2170
EGEO	Quando así no te dibiertas con glorias de tus pasados, tus muchos reynos y estados puedes contar.	
REY	No lo açiertas. Tanto más a de crescer la fuerça de mi dolor, quando beo que es mayor el bien que temo perder.	2175
	Despierta a mi Ester, que es çierto que a de alegrarme... Mas no, que pues siente lo que yo, para sentir la despierto.	2180
	Su descanso e de impedir, y el sentir aumentaré,	2185
	pues esto más sentiré, sintiendo el berla sentir. Dame vn libro.	(Hoja 41r)
EGEO	¿Quál?	
REY	La istoria del Rey Níno... Mas ¿qué hago?, pues la m[uer]te y el estrago de un rey traigo a la memoria.	2190
	Salomón escribe bien los <i>Cantares</i> , ¡dale acá!... Déjalo; mejor será el <i>Jénesis</i> de Moisés...	2195
	Pero no, que beré allí, como, al fin, cosa criada, que es mi prinçipio de nada, y buelbo a el nada que fui.	
	Dame el libro en que se escriben	2200

- 2187 *sintiendo*: después de *si-* está tachado *en*.  
2192-2199 Están recuadradas estas dos redondillas en el ms.  
2195 Rima defectuosa. Tal vez el original dijera *Moisen*.  
2197 Tras *cosa* hay una *d* tachada.

los hechos de mis basallos,  
adonde para premiallos,  
a pesar de el tiempo biben.

*Va por el libro [Egeo].*

Consolaréme con ber  
tantos basallos leales, 2205  
que vn Rey de basallos tales  
es difícil de ofender.

Aún no es de día, y pasando  
el tiempo así, buen Rey soy,  
que ellos duermen, y io estoy 2210  
para premiarlos belando.

*[T]ráele [Egeo].*

EGEO Aquí está el libro.  
REY Dí, pues.  
EGEO “Porque de dama sirbi[ó]  
a la Reyna, el Rey le dio  
treinta billas a Sarés. 2215

Çerjio, capitán baliente,  
bençió dos beçes a el griego,  
y diole su Alteça luego  
dos çiudades”.

REY Dignamente.  
EGEO “Amán presentó a su Alteza 2220  
dos caballos enjaesados;  
(Hoja 41v)

diole en premio dos estados”.

REY Di conforme a mi grandeza.  
EGEO “Diole a su Alteza vn halcón 2225  
Amán; y su Alteza en pago  
le dio beinte billas”.

REY Hago  
lo que tengo obligación.  
EGEO “Amán dio la muerte a tres  
que a su Alteza se atrebieron;  
tres çiudades se le dieron”. 2230  
REY Merese más ynterés.

2204-2207 Redondilla recuadrada en el ms.

2212 *[t]raele*: la *t* no se deja ver por la encuadernación.

2213 El ms. dice *sirbia*, pero la rima aconseja evidentemente la corrección que proponemos.

EGEO	“Por el consejo de Amán repudió el Rey a Bastí”.	
REY	¿Quántos talentos le di?	
EGEO	Çien mil.	
REY	Bien dados están.	2235
EGEO	“Abisó a el Rey Mardoqueo que darle muerte yntentaban dos traidores. Donde estaban entraron Amán y Egeo y los prendieron. El Rey los embió desterrados, y hiço de sus estados merçed a Amán”.	2240
REY	Justa ley.	
EGEO	¿Quién dezís que me abisó? Mardoqueo.	
REY	¿Qué le dy em premio?	2245
EGEO	No diçe aquí cosa alguna.	
REY	¿Cómo no? Luego, ¿a quien me dio la bida no e premiado? Mal e heçho. Yo mostraré que en mi peçho bibe vn alma agradecida.	2250
	Ya amanese. El libro deja, y consultemos, Ejeo, qué le daré a Mardoqueo, porque no quede con queja.	2255 (Hoja 42r)
	Mas esto e de consultar con Amán. Digno es de onor.	
	[Sale un] paje.	
PAJE	Amán está aquí, señor.	
REY	Albricias te pienso dar. Mil merçedes le e de açer. No tiene rey tal basallo, que parese que le hallo siempre que le e menester. Dezilde que entre. ¿Qué espera?	2260

2255 En el ms. está repetido *no*.

2263 *siempre*: después de *-sí* hay una o dos letras tachadas.

[Se va el paje.] [Sale] Amán.

AMÁN	Señor, ¿ya estás lebantado?	2265
REY	Huelgo haberos ymitado. Abraçadme. ¿Quién pudiera benir en esta ocasión que me diera tanto gusto? Que con vos, Amán, es justo que sese qualquier pasión.	2270
AMÁN	(¡Bien se logrará mi yntento!)	
REY	O soy lo mesmo que vos, o nos gobierna a los dos vn alma y vn pensam[ien]to, pues porque yo e madrugado, madrugastes vos también.	2275
AMÁN	(Todo me susede bien.) Despertóme tu cuidado. (Con segura comfiança podré pedirle el hebreo. ¡Oy, descortés Mardoqueo, berán todos mi bengança!)	2280
REY	Deçidme, por bida buestra: A quien el Rey quiere onrar, ¿qué onra le podrá dar?	2285
AMÁN	(Bien su boluntad me muestra.) Yo lo diré, gran señor. (Por mí lo diçe esta bes. Pues só yo mesmo el jiiés, sentençiaré en mi fabor.)	2290
REY	¿Qué deçís?	
AMÁN	Que es justa ley	(Hoja 42v)
	que lleben a ese basallo por las calles a caballo con las ynsignias de Rey; y que el príncipe mayor de tu Corte, yendo a pie, le llebe de diestro, en fe de que el Rey le da este onor, y publicando en vos alta que su Alteza onrarle quiere.	2295 2300

2288 Este verso fue saltado en un principio, para escribirse posteriormente en el margen izquierdo con una raya señalando el lugar donde debía ser intercalado, y se vuelve a repetir en el margen derecho.

REY	Dale este onor a quien fuere. Todo eso a de ser sin falta. Bien me abéis aconsejado. Ese mismo onor deseo que hagáis bos a Mardoqueo, porque quiero berle onrado.	2305
AMÁN	Señor, ¿qué dices?	
REY	¡Amán, no ay replicarme!	
AMÁN	Señor...	
REY	Soys el p[ríncipe] mayor de los que en mi Corte están. Si bos distes la sentençia, Amán, no os quejéis de mí, y oy executaldo ansí.	2310
AMÁN	(Yo boi, pero sin pasiençia, rendido a quien pensé ber en vna horca difunto.)	2315
REY	Mirad que a de ser a el pun[to].	
	<i>Vase Amán. [Sale] la Reyna.</i>	
ESTER	¡Señor mío!	
REY	¡Amada Ester!	
ESTER	¿Dura la melancolía?	2320
REY	Ya a sesado. Alegre estoy, pues dos bellos soles oi	
	(Hoja 43r)	
	an dado prinçipio a el día. Subámonos a vn balcón, y beréis a Mardoqueo honrado.	2325
ESTER	¿A quién?	
REY	A un hebreo a quien tengo obligaçión. Llébale de diestro Amán por las calles a caballo, que al que fuere leal basallo este onor los reyes dan.	2330
ESTER	(¡Bendito mil beses seas, Dios de Israel!) Tan gran heçho	

- 2302 Después de *dale* aparece tachado *on*.  
2313 Al principio del verso está tachado *pr*.  
2322 Aparece tachado *aleg* al principio del verso.

REY                    es digno de tu real pecho.  
Bamos, pues, porque le beas.                    2335

*Vanse [todos]. [Salen] [Pi]rro y Ejeo.*

PIRRO                ¡Bravo caso!

EGEO                    Todos ban  
corriendo a ber el trofeo.

PIRRO                ¿Es posible? ¡A Mardoqueo  
lleba de la rienda Amán!

                          ¡Quién tal creyera!

EGEO                    No a sido                    2340  
en su despresio.

PIRRO                    Yo sé  
que para Amán sí lo fue.

EGEO                    Antes el Rey a querido  
                          honrar a Amán y mostrar,  
                          porque más onrado quede,                    2345  
                          que sólo Amán onrar puede  
                          a quien él desea onrar.

*[Salen] [Ci]ro y Carés tapada.*

CIRO                    ¿De qué se abrá alborotado  
la çiudad?

ZARÉS                    Eso deseo  
saber: si es por Mardoqueo.                    2350

CIRO                    Ya el Rey se le abrá entregado,  
                          y débenle de llebar  
a la horca que está heçha.

*[Salen] los Reyes a la bentana; [Hip]ólita y  
Fileno [ab]ajo, y Amán [a] la rienda,  
[M]ardoqueo [y a]compañam[ien]to.*

ZARÉS                No quedara satisfecha  
sólo con berle ahorca[r],                    2355  
                          si no lo biera primero  
llebar por la calle atado.  
¿Si ya biniese?

2336 [Pi]rro: las letras entre corchetes no se leen a causa de la encuadernación.  
2354 Nuevamente la encuadernación no permite leer en su integridad algunas palabras de la acotación.

2355 *ahorcado* en el ms. La corrección que hemos hecho viene exigida por la rima.

HIPÓLITA	¿A pasado?	
FILENO	Ya paso yo.	
REY	El triumpho espero	(Hoja 43v)
	lleno de goço.	
ESTER	(Yo estoy con mil sobresaltos. Temo la embidia.)	2360
CASANDRA	Notable extremo de grandeza bemos oy.	
CIRO	A la bentana an salido los Reyes.	
ZARÉS	Berle querrán, por darle ese gusto a Amán. Tapada salí a el ruido; nadie me conoserá. Aquí me quiero poner.	2365
	<i>Agora pasa el trofeo.</i>	
CIRO	¿Qué es esto? ¿Esto bine a ber?	2370
ZARÉS	Diçimula. ¿Quién podrá?	
	<i>Toquen tabalillo.</i>	
AMÁN	Manda su Alteza que sea onrado así Mardoqueo; que se debe este trofeo a quien él onrar desea.	<i>En bos alta.</i> 2375
	<i>Vanse [Amán y Mardoqueo].</i>	
ZARÉS	¿Ase bisto desonor como éste? ¡Qué buelta a sido de fortuna, si a caydo de su pribança mi amor!	
FILENO	Ypólita, alguna bes os pondrés bos, a fe mía, a berme así.	2380
HIPÓLITA	Y ¿quién abía de llebaros?	

2380 Hay unas letras tachadas al final del verso.  
2383 Entre llebar y os está tachado me.



(Hoja sin núm. v)

LA S[EÑOR]A FRAN[CIS]CA:	ESTER (a)
MADALENA:	EL ANGEL Y YPÓLITA
LA S[EÑOR]A JU[AN]A:	ZARÉS
J <sup>o</sup> PÉREZ:	ASUERO
ERNANDO BÁZQ[UE]Z:	MARDOQUEO
CORNEJO:	AMÁN
SANTIAGO:	FILENO
NAVAR[R]ETE (b):	PIRRO
DUARTE:	EGEO
ARTIAGA:	ÇIRO Y UN MÚSICO PRIMERO
OSORIO	

(a) El elenco de actores figura en la mitad superior del *verso* de una hoja sin num. entre la 44 y la 45. Está escrito en letra distinta a la de éstas. Ver pp. 191-195 de la introducción.

(b) M. G. Profeti (p. 54) lee *nauarro*.



MARDOQUEO	Yérrase quien lo ymagina. ¿Mi sobrina abía de ser?	2405
FILENO	Lugo ¿no?	
MARDOQUEO	No soy su tío. ¿Quién otro salió?	
FILENO	¿Quién? Bos, que érades allá vn bojío desdichado, y ya, ¡par Dios!, sos onrado y tenéis brío.	2410
MARDOQUEO	Yo os agradeesco el favor.	
FILENO	Y esa Ypólita a salido, que es acá dueña de onor, ¿y non huera su marido allá vn safio labrador?	2415
	Y yo e salido también, que ya ningún cortesano ay que se bista más bien. Y por tener tanta mano, pretendo a la Reyna.	2420
MARDOQUEO	¿A quién?	
FILENO	A la Reyna. Aunque quixera que se resolbiese ya, y ber si estó dentro o huera; porque Ypólita me está matando porque la quiera.	2425
MARDOQUEO	Fileno, a mí me parese que no es Ester para bos, avnque el amor agradeese. Ypólita sí.	
		(Hoja 46r)
	¡Par Dios, que sola Ester me merese!	2430
	No estaba allá en el aldea tan hinçhada, ¡pardíés! Bueno, yo sé que ella lo desea.	
MARDOQUEO	Acá en la Corte, Fileno, es otro mundo.	2435
FILENO	¡Aunque sea! ¿No estó de pies a cabeza	

2429 Al principio del verso está tachado *Ypolita s.*

2433 Presenta dificultades leer *bueno*, que ha sido escrito modificando otra palabra previa.

2436 Entre *otro* y *mundo* está tachado *tiempo*.

galán como el Rey, y aún más?  
Ni Amán tam bien se aderesa.

*Entra Ypólita.*

HIPÓLITA	¡O, Mardoqueo! ¿Acá estás? ¿Bos también? ¡Qué buena piesa!	2440
	Dixo Ester que tien deseo de beros. Aguarda aquí...	
MARDOQUEO	(Días a que no la beo.)	
HIPÓLITA	...que quiere abraros.	
FILENO	¿A mí?	2445
HIPÓLITA	No a bos, sino a Mardoqueo.	
MARDOQUEO	Dezilde que aguardaré como su Alteza lo manda.	
HIPÓLITA	Eso yo se lo diré.	
FILENO	Hipólita, ¿estás más branda qu'esotro día?	2450
HIPÓLITA	No sé.	
FILENO	¿Mas que quixerades bos bolber a muelos amores?	
HIPÓLITA	¡Malos años para bos! No ago caso de señores, ¡pardíés!, que den dos en dos de mí se an enamorado.	2455
FILENO	Si a sido alguno trabieso, ya bos abrán estrujado.	
HIPÓLITA	¿Quién os mete a bos en eso?	2460
FILENO	Estó vn poco enquillotrado desque traés tanta gala; y si eis de casar conmigo...	
HIPÓLITA	¿Queréis yros noramala?	
		(Hoja 46v)
FILENO	Ya sabés que no só amigo de milones que otro cala. Praga Díos que non salgás bos, Ypólita, badea.	2465
HIPÓLITA	¿Querésme ya?	
FILENO	Vn poco más.	
HIPÓLITA	¿Só bonita?	
FILENO	Non sos fea.	2470
HIPÓLITA	¿Y darésme?	

2463 En el ms. figura en el margen izquierdo la atribución a Hipólita. Nosotros la hemos desplazado al verso siguiente, porque así lo exige el sentido.

FILENO	A Barrabás.	
HIPÓLITA	¿Qué vos e de dar?	
	Después nos beremos. El recado boi a llevar.	
	<i>Vase Ypólita.</i>	
FILENO	Adiós, pues.	
MARDOQUEO	Quiero hacer ora sentado mientras llaman.	2475
FILENO	Bien haçés. También me quiero sentar com vos en combersasión vn poco. Haçedme lugar.	
	<i>Entran Amán y Pirro y Ciro.</i>	
AMÁN	Será cada probisión alibio de mi pesar. ¡Mueran todos!	2480
FILENO	Amán bien. Hincar quiero la rodilla.	
	<i>Hincase de rodillas Fileno.</i>	
AMÁN	Esto a mi quietud combiene.	
MARDOQUEO	Quien tanto a un ombre se umilla ¿qué más respeto a Dios tiene?	2485
AMÁN	¿E de pasar adelante sin castigar la insolencia deste bárbaro ygnorante? ¡Que exsede a cualquier pasiencia desbergüença semejante!	2490
	Quiero a cosas a este loco arrojalle del asiento, pues que me tiene en tan poco, que no se umilla a el momento que aquestos umbrales toco.	2495
		(Hoja 47r)
	¿Qu'es esto? ¡Acabemos, pues!	
	<i>Échale en el suelo.</i>	
	¡Bibe mill beses el sielo,	

	biejo ynfame y descortés, que abéis de besar el suelo donde yo pongo los pies!	2500
	Sabes que el mundo me adora como a Dios, pues no lo ygnora este bruto.	
FILENO	(¿Quién es bruto? ¡Pardiés que sos disoluto, señor Amán! Mira: Agora ofréscote a Satanás, ¡cara de perro ahorcado!)	2505
	<i>Vase [Fileno].</i>	
MARDOQUEO	Amán, aunque fiero estás, que Dios me aya castigado es lo que reselo más.	2510
AMÁN	¿Qué aguardáis? ¡Matalde luego!	
PIRRO	¿Quieres que le espete?	
AMÁN	¡Espera! que aunque estoy de enojo siego, hasta que en la horca muera, no podré tener sosiego.	2515
	Heçha está.	
MARDOQUEO	Mucho me espanto que no temas a el Jiús que es obnipotente y santo; pues ya te e diçho otra bes que yo no e de onrarte tanto.	2520
AMÁN	¿No, ynfame? Pues ¿quién sois vos?	
MARDOQUEO	¿Y tú, Amán? Dime quién eres. De barro somos los dos, que no eres Dios, aunque quieres que te adore como a Dios.	2525
	En tierra me as derribado, donde mirándome estás; mas esto me a consolado: que no podré bajar más, pues lo posible e bajado.	2530
		(Hoja 47v)
	Haciéndote el Rey mercedes, te bes tú sin pesadumbre donde subir más no puedes. Ya estás, Amán, en la cumbre,	2535

- plega a Dios que en ella quedes.  
 La mudança as de adbertir  
 de la Fortuna, y sentir,  
 puesto que no a de parar,  
 que por fuerça a de bajar, 2540  
 quando no pueda subir.
- Y al rebés: pues no podrá  
 la Fortuna berme ya  
 más abatido y su rueda  
 en ningún tiempo está queda, 2545  
 rodando me subirá.
- De suerte que, a tu pesar,  
 te comensará a abatir,  
 pues te acabó de encumbrar,  
 començando yo a subir, 2550  
 porque acabes de bajar.
- AMÁN            ¡Biejo bil! ¡Tal desbarío!  
 ¿Tú subir y bajar yo?  
 Pues porque pierdas el brío,  
 mira lo que el Rey mandó 2555  
 sólo por ser gusto mío.
- MARDOQUEO    Mira aquesa probisión,  
 y berás que a de morir  
 toda tu ymfame naçión.  
 ¡No querrá Dios permitir 2560  
 semejante sinraçón!

*Lee Mardoqueo.*

*Yo, Amán, de el linage de Agag Rey de Amalec, / príncipe y gobernador de Persia y los demás/reynos y señoríos de el Rey Artagerges Asuero, ets[éter]a: a bos, el/prefeto y gobernador de la probinçia de Media, os hago/saber cómo, por aberme cometido el Rey nuestro señor el/castigo y destruiçión de los hebreos, me a paresido qu'esto se haga/a 14 del mes de febrero a primera noche, quando todos estén/recojidos en sus casas, sin eceptar persona de quialquier/*

(Hoja 48r)

*edad que sea, porque así combiene; aplicando/sus bienes a el fisco real, [e]ts[éter]a.*

2553 Al comienzo de este verso está tachado *yo bajar*.

MARDOQUEO	¡Bálgame el Dios de Abrahán!	
	¡Ciega probisión! ¿Qué es esto?	
AMÁN	¡Mi bengança!	
MARDOQUEO	¡Espera, Amán!	
	Diéronme onor y ¿tan presto	2565
	me quitan lo que me dan?	
AMÁN	Ya bes quién eres.	
MARDOQUEO	Ya beo	
	los sollosos y los llantos	
	que aguardan a el pueblo hebreo;	
	mas siento que paguen tantos	2570
	la culpa de Mardoqueo.	
	Amán, si yo te ofendí,	
	bien es qu'el rigor mitigues	
	satisfaciéndole en mí,	
	y a los demás no castigues,	2575
	pues no pecan contra ti.	
	¡Amán, Amán, no lo yntentes	
	que es grabísimo pecado!	
	¡A, Cielo!, ¿por qué consientes,	
	siendo yo solo el culpado,	2580
	que mueran los ynoçentes?	
AMÁN	(Mal e heço en descubrir	
	el secreto... Mas ¿qué ymporta?	
	Finalmente an de morir.)	
MARDOQUEO	¡Amán, tu enojo reporta!	2585
AMÁN	Yo me boy por no sufrir	
	las lágrimas deste biejo,	
	que me yndignan muço más.	
MARDOQUEO	Has que mude el Rey consejo...	
	¡Espera! ¿Agora te bas,	2590
	quando con raçón me quejo?	
AMÁN	Biejo, e de darte la muerte	
	vn día antes de llegar	
		(Hoja 48v)
	el que a salido por suerte.	
	Tú me as a mí de tirar	2595
	de la capa.	
MARDOQUEO	¡Rigor fuerte!	

*Entra la Reyna.*

- ESTER            ¡Paso! ¡Paso! ¿Quién se atrebe  
a tan gran descompostura?  
Mejor trato se le debe  
a un ombre qu'el Rei procura            2600  
que Amán de diestro le llebe.
- Bueno es, Amán, que su Alteza  
os mande a bos que le onréis  
por darle mayor nobleza,  
y que bos le atropelléis            2605  
ni es cordura ni es grandeza.
- Quando el Rey le quiso honrrar,  
vos el instrumento fuisteis;  
pero deuío[o]s de pesar,  
pues el honor q[ue] le disteis            2610  
se le voluéis a quitar.
- Acábense, Amán, aquí  
v[uest]ras presunciones vanas,  
y no maltratéis assí  
estas venerables canas            2615  
q[ue] me enternecen a mí.
- Hónrrale el Rey, y me espanta,  
teniéndoos amistad tanta,  
q[ue] a él tan opuesto estéis,  
q[ue] soberuío derriuéis            2620  
los humildes q[ue] él leuanta.
- Ni es conforme a su r[ea]l pecho,  
(Hoja 49r)
- ni a v[uest]ro buen proceder.  
Y assí, no me a satisfecho  
q[ue] siruáis de deshazer            2625  
lo mesmo q[ue] el Rey a hecho.
- AMÁN            Estoy, señora, sentido  
deste hebreo q[ue] mill vezes  
respertarme no a querido.
- ESTER            En su causa los jüezes            2630  
siempre pasión an tenido.
- MARDOQUEO    No e de adorar como a Dios  
a un hombre.

2606 Nuevamente cambia la letra a partir de este verso. Parece ser la del primer copista.

2614 Antes de *assi* está tachado *aqui*.

2622 Las letras entre corchetes resultan ilegibles por estar emborronadas.

2633 Después de *hombre* aparece tachado *bien*.

ESTER	Bien, Mardoqueo, no se quexe Amán de vos. Sed amigos, q[ue] desseo veros en paz a los dos.	2635
AMÁN	(¿Esto e de sufrir?) Señora, yo me voy con tu licencia, q[ue] aguarda al Rey.	
	[Se va Amán.]	
ESTER	En buena hora. Éste es soberuio, ¡paciencia! Solos estamos agora. Dame esos braços, señor; cíñeme, piadoso tío, con nuevos lazos de amor. No llores, q[ue] en Dios comfío darte merecido honor.	2640      2645
	¡Ea! ¿No me das los braços? ¿Q[ué] aguardas? No venga gente q[ue] impida n[uest]ros abrazos, q[ue] el alma recela y siente	2650 (Hoja 49v)
	verse sin tan dulces lazos. ¿Cómo estás? ¿Cómo te ua? ¿No te alegras quando miras q[ue] soy reina? ¡Acaba ya! ¿Q[ué] tienes? ¿Por q[ué] suspiras? ¿Quién tanto enojo te da?	2655
	Si es q[ue] Amán te despreció, diré a el Rey, si te parece, q[ue] soy tu sobrina yo.	
MARDOQUEO	Bien mi culpa lo merece, pero tu inocencia no.	2660
ESTER	¿Q[ué] dizes? Ya estoy turbada. Si es c[a]usa deste disgusto Amán, no se te dé nada: tú eres bueno y Dios es justo.	2665
MARDOQUEO	¡Edad bien auenturada, no siento q[ue] Amán altiuo veros despreciad[a] quiere,	

2663 La a está cubierta por un borrón.

2668 despreciado en el ms. Lo hemos corregido por exigencias de la concordancia.

	siento el rigor excessiuo con q[ue] el pueblo de Dios muere sin que dexen hombre uiuo!	2670
	El Rey Assuero a mandado matar todos los hebreos.	
ESTER	Sin duda Amán lo a tracado, q[ue] es en sus viles desseos un pharaón obstinado.	2675
MARDOQUEO	A nadie an de reseruar.	
		(Hoja 50r)
ESTER	¡Válgame Dios! ¿Q[ué] e de hazer?	
MARDOQUEO	Muchos te suelen llamar mi sobrina, amada Ester, y assí puedes recelar.	2680
	Pues el Rey te quiere tanto, entra y pídele clemencia; oblígale con tu llanto a rebocar la sentencia cuio rigor es espanto.	2685
	Háblale al Rey.	
ESTER	¿De q[ué] suerte, si, como sabes, ay ley q[ue] nadie —pena de muerte— pueda entrar a hablar al Rey?	2690
	¿Cómo e de entrar?	
MARDOQUEO	Reina, aduierte: siendo hebrea, cierto es q[ue] as de morir. Pues ¿q[ué] esperas? Entra y háblale. Ya ves q[ue], quando por ello mueras, q[ue] es fuerça morir después.	2695
ESTER	Días a q[ue] no me ue el Rey. Temo sus enojos.	
MARDOQUEO	Entra con ánimo y fe.	
ESTER	Voluamos a Dios los ojos.	2700
		(Hoja 50v)
MARDOQUEO	Él el remedio nos dé.	
ESTER	Aora bien, yo determino aiunar con mis donzellas; q[ue] con el fauor diuino an de hallar n[uest]ras querellas algún dichoso camino.	2705
MARDOQUEO	¡Premie el Cielo tu intención!	
ESTER	Porq[ue] alcancemos perdón,	

	haz q[ue] todo el pueblo aiune y [que] a su Dios importune con lágrimas y oración.	2710
MARDOQUEO	Harélo como lo hordenas. Habla, Ester, al Rey Asuero.	
ESTER	Yo voy.	
	[ <i>Se va Ester.</i> ]	
MARDOQUEO	Entre tantas penas, de Vos, Rei diuino, espero fauores a manos llenas.	2715
	Ve[d que] Amán se os atreue. Zelo v[uest]ro honor, gran Dios. Bien veis q[ue] sólo me mueve q[ue] os quiera usurpar a Vos la adoración q[ue] se os deue.	2720
	[ <i>Salen</i> ] <i>Zarés y Egeo.</i>	
ZARÉS	Sois mui galán.	
EGEO	Vos, mui dama; y assí os e de acompañar, aunq[ue] su Alteza me llama.	
ZARÉS	Soy de Amán, ya no ai lugar.	2725 (Hoja 51r)
EGEO	Tarde oluida quien bien ama.	
ZARÉS	¿Aquí estáis? Huélgome, a fe, de uer el mejor vassallo q[ue] tiene el Rey. ¿Cómo os fue quando fuisteis a cauallo y Amán con la rienda a pie?	2730
	¡O, cómo estaréis ufano! Pues sólo os aduerto yo q[ue] de aquessa mesma mano q[ue] de la rienda os lleuó os defenderéis en vano.	2735
MARDOQUEO	Ya sé mi daño; y así te suplico...	
ZARÉS	¡Quita, hebreo!	
EGEO	Cómo le tratáis assí?	
ZARÉS	¿Merece más Mardoqueo?	2740
EGEO	Triumphando de Amán le ui.	

2717 Un borrón apenas deja ver algunos rasgos para recomponer, junto con el sentido, las letras que van entre corchetes.

ZARÉS                    ¡Basta! ¡Basta! ¿No estáis vos  
bien con Amán?

EGEO                                    Soy su amigo.

ZARÉS                    Competido auéis los dos.

EGEO                                    Razón y justicia sigo.                                    2745

MARDOQUEO                    Dadme licencia.

EGEO                                    Id con Dios.

ZARÉS                                    ¿A q[ué] esperas?

MARDOQUEO                                    ¡Cielo santo,  
dame el fauor q[ue] te pido!

[*Se va Mardoqueo.*]

(Hoja 51v)

EGEO                    Cruel sois; mas no me espanto  
q[ue] con éste lo aia sido                                    2750  
quién conmigo lo fue tanto.

ZARÉS                                    Egeo, el Rei me casó.

EGEO                                    Vos tenéis culpa, Zarés...  
...que a la Reina e de uer io.

[*Se van Zarés y Egeo.*]  
*Ester sola con unos libros.*

ESTER                                    Quiero consultar un rato                                    2755  
los liuros de deuosión

2748 En el ángulo inferior derecho de la hoja 51r, con otra letra y en caracteres reducidos, se lee:

egeo / cruel sois mas no me espanto  
que con este lo aya sido  
quien conmigo lo fue tanto  
*banse i sale el rey*

Estos versos son los mismos que inician la hoja 51v (vs. 2749-2751). La inclusión aquí, junto con la acotación que da por terminada la escena, manifiesta claramente la pretensión de enlazar con la que comienza en el v. 2928, suprimiendo la larga tirada de versos intermedios de la escena protagonizada por Ester que ha sido recuadrada.

2749 En el inicio de la hoja 51v se produce un nuevo cambio de letra. Es diferente de las anteriores.

2752-2754 Estos tres versos se encuentran recuadrados en el ms., presentando además, a manera de tachadura, dos trazos verticales. La quintilla adolece de dos versos, que, por lo menos, son los que necesita la escena para remediar ese final tan brusco que presenta.

2755-2927 Entre estos versos se extiende una larga escena en la que Daniel, David, la Sibila, San Gabriel, se le aparecen a Ester. Toda ella, que ocupa seis páginas y media, ha sido recuadrada con la intención de suprimirla (ver nota al v. 2748). Precisamente en dicha escena se emite una de las proposiciones a las que se alude en las relaciones del auto de fe, siendo, por otra parte, la única acusación concreta que gravita sobre su quehacer teatral (vs. 2888-2892).

con qui[e]n comunico y trato.  
 Veré muerto a Pharaón,  
 aunque uiua Amán ingrato.

¡Dios, en cuió tribunal 2760  
 misericordia i justisia  
 ti[e]ne[n] perfesión igual,  
 halle pena su malicia  
 y medisina mi mal!

Escuchad a quien os llama, 2765  
 y acudid, eterno Dios,  
 a uuestro pueblo que os ama,  
 que Ester umilde ante Uos  
 tiernas lágrimas der[r]ama.

Como justo, castigad 2770  
 el enemigo furioso,  
 vil autor desta maldad.  
 Como misericordioso,  
 n[nuest]ras culpas perdonad.

Temo ablar al Rei Asuero, 2775  
 que por su lei lo prohíbe,

(Hoja 52r)

y tiene un mal consejero  
 que a v[uest]ro pueblo apersiue  
 la muerte con rigor fiero.

Bien sauéis qu'en cosa alguna 2780  
 no tengo gusto sin Uos,  
 de quien el sol i la luna  
 publican que sois un Dios  
 cuya deidad sienpre [e]s una:

Jamás os auéis mudado. 2785  
 A uer en mis libros bengo  
 la palabra que auéis dado;  
 en ella esperança tengo,  
 q[ue] es v[uest]ra i nunca a faltado.

Ahora bien, Daniel es éste. 2790  
 Quiero ve[r] su profesía.  
 Dios la uerdad manifieste;  
 que Amán, soueruio, porfía  
 porque la uida nos cueste.

- 2763 C. Menéndez Onrubia: halle penas u malicia [sic].  
 2777 Este mismo verso está repetido y tachado al final de la hoja 51v.  
 2780 C. Menéndez Onrubia: bien saueis que reusa alguna [sic].  
 2783 *publican* está escrito encima de la palabra tachada *predican*.  
 2787 C. Menéndez Onrubia: ca palabra [sic].  
 2791 El ms. dice *ved* en claro error.

	El undésimo a de ser el capítulo en que trata de Percia. Quiérollo uer, que Mardoqueo desata la duda a mí pareser.	2795
	[ <i>Sale Daniel.</i> ]	
DANIEL	Persas, v[uest]ra monarquía en el cuarto susesor	2800
	tendrá fin, el mesmo día que del león vensedor preualesca la porfía.	(Hoja 52v)
	V[uest]ro Reino a de uenser, mostrando su eroico brío. Éste, Alexandro a de ser, y quife[n] la pierda, Darío, hijo de Asuero y d'Ester.	2805
	[ <i>Se va Daniel.</i> ]	
ESTER	Daniel santo, aguarda, espera, pues das a tu profesía la explicación berdadera.	2810
	Vos, a cuiá monarquía ninguna mudansa altera, pues Daniel en persona la uerdad misma pregona, hased, señor, qu'el Rei uea que no es la nasión hebrea quien se opone a su corona.	2815
	Mueban las lágrimas mías v[uest]ra piedad, que si leo a David sus profecías, dize que del pueblo hebreo a de naçer el Meçías;	2820
	luego, acabarse no puede el linage de Isrrael; antes es fuerza q[ue] quede	2825

2795 C. Menéndez Onrubia omite *el*.

2796 C. Menéndez Onrubia: el capítulo este que trata.

2812 C. Menéndez Onrubia: la explicas i casion berdadera [sic].

2825 *puede* tiene una *n* tachada al final.

biuo, pues naçiendo dél,

(Hoja 53r)

Dios tanto bien nos consede.

Pienso que en el salmo çiento 2830  
y treinta y uno repite  
lo dicho. Enpiesa: *Memento*  
*Domine*. Dauit permite...  
Mas ¡ay, qué dulce instrumento!

[*Sale David.*]

DAVID                    Acuérdate de Dauit, 2835

Dios de grandeza inmortal,  
pues de su generación  
a Dios en carne nos das.

En la promesa del Berbo,  
juraste a Dauit verdad, 2840  
que tu palabra diuina  
es inpusible faltar.

De la casa de Dauit  
su deçendencia será,  
para que se llame “Hijo 2845  
de Dauit y de Abraham”.

Uenturosos deçendientes  
tu sierbo Dauit tendrá.  
¡Dichoso el biente fecundo  
que tal fruto a de llebar! 2850

*¡Gloria, descanso y pas,*  
*que el Berbo hijo de Dios*  
*a de encarnar!*

[*Se va David.*]

ESTER                    ¡El mismo Dauit conmigo 2855  
hablando con Dios está!

Pero sin duda dormía.  
Yo buelbo a uer el lugar...  
Mas ya e bisto las palabras

(Hoja 53v)

de Dauid. Quiero mira[r]

2831 Después de *repite* está tachado *lo*.

2839 Tras *promesa* está tachado *nos das*.

2851-2853 El ritmo de seguidilla de este estribillo y su contenido sugieren el canto,  
aunque no se especifique en acotación.

2859 En el ms. se lee *mirad*.

lo que dize la Çiuilla... 2860  
¡O, música selestial!

[Sale la Sibila.]

SIBILA De una soberana birgen  
—¡prodixiosa nouedad!—  
será la nueba progenie  
que el çielo a la tierra da. 2865  
Yo, la Çibila Cumea,  
en uiéndose parto tal,  
prometo siglos dorados  
y eterna felicidad.

¡Gloria, descanso y pas,  
que el Berbo hijo de Dios  
a de encarnar! 2870

[Se va la Sibila.]

ESTER ¡Válgame Dios, qué de bienes!  
A el Rey boy, pues me prebienes  
con tales nuebas, Señor. 2875

[Sale] el ángel Grauiel en una tramoya.

GABRIEL Ester, no tengas temor,  
que a Dios de tu parte tienes.  
Yo soy el ángel Grauiel.  
Ya escuchaste a Daniel,  
a Daud y a la Cumea: 2880  
quiere Dios que su hijo sea  
de linage de Israel.

Sabrás, pues, que a una donzella  
que a de llamarçe María  
hará Dios su madre uella. 2885  
Y yo, en allegándose el día,

2861 C. Menéndez Onrubia incluye este verso en el parlamento de la Sibila.  
2871-2872 Estos dos versos van en un mismo renglón en el ms. (ver nota a los  
vs. 2851-2853).

2876-2877 Entre estos dos versos un trazo horizontal une los dos verticales que en-  
cuadran globalmente la escena. La atribución a Gabriel se hace en el mar-  
gen izquierdo del segundo de los versos. Ver p. 188 de la Introducción.

2877 C. Menéndez Onrubia: su parte.

2881 C. Menéndez Onrubia: hu hijo [sic].

2883 C. Menéndez Onrubia: sabras ques [sic] que a una donzella.

2886 Este verso contabiliza nueve sílabas. Está claro que a la forma verbal  
le sobra la preposición, la primera o la última sílaba; precisamente por  
esta duda no hemos querido modificarlo.

e de anunciárçelo a ella.

No tocará a Uirgen tal  
el pecado original,

(Hoja 54r)

que con la esposa del Rey  
no a de entenderse la ley,  
aunque sea general. 2890

Entra a inpedir el castigo  
con este esemplo dichoso.  
Entra, Ester, has lo que digo, 2895  
porque la ley de tu esposo  
no a de entenderse contigo.

Nadie entra a uerle la cara  
por el temor de la muerte,  
pero baxando la bara 2900  
que tiene en la mano, aduierte  
que su clemencia declara.

Sentencia tendrá propicia  
quando os uiéredes lo[s] dos,  
que en la original malicia 2905  
baxa con su madre Dios  
la bara de la justicia.

No tiene, pues, que temer  
la muerte tu pueblo, Ester,  
que tú as de librarle della, 2910  
siendo figura de aquella  
de quien Dios a de naçer.

[Se va el ángel Gabriel.]

ESTER

¡Ángel bello! ¡Gabriel santo!...  
¿Qué e bisto soñando, sielo[s]?  
Pueblo de Dios, sese el llanto 2915  
y sesarán mis reçelos.  
Pues que Dios me anima tanto,

(Hoja 54v)

hablaré al Rey mi señor

2887 C. Menéndez Onrubia: en de anunciárçelo a ella [sic].

2888 C. Menéndez Onrubia: no tocara alir gental [sic]. La lectura del grupo -uir es difícil por alargarse bastante el primer rasgo vertical de la *u* y porque la *i* está encima de la *r*.

2904 C. Menéndez Onrubia: cuando os uiere des[o]lados.

2909 *pueblo*: la *u* está rectificando un *l* previa.

2913 C. Menéndez Onrubia: grabiél.

2914 *sielo* en el ms. Hemos añadido la *s* por exigencias de la rima.



[Sale Amán.]

Hebreos son, que es propio de los malos  
pedir clemencia, en viendo el daño cierto, 2950  
con lágrimas finjidas y regalos.

REY           Pues ¿quién nuestro secreto a descubierto?  
AMÁN        Son hechizeros y lo abrán sabido;  
              hacen con el demonio este concierto.

SIMÓN        Aunque muera e de entrar. ¡Clemencia pido! 2955

*Entra.*

¿Por qué nos matas, Rey? ¡Escucha! ¡Espera!  
¡Billano! ¿Cómo a entrar te as atrebido?

*Alça la bara.*

AMÁN        La bara a alçado ya. ¡Sacalde afuera!  
              Baya a morir, que alçando el Rey la bara,  
              nos da a entender que el delinçiente muera; 2960  
              de suerte que con ella nos declara  
              su boluntad; bajándola perdona.

REY        ¡Que sin mi gusto me an de ber la cara!  
              ¿De qué me sirbe el çetro y la corona?

EGEO        El pueblo hebreo con raçón padese, 2965  
              pues lo mandas, s[eñ]or, y Amán lo abona.  
              Pero si acabas esto, me [p]jarese...  
              Çien mil y más familias de judíos...  
              De tus basallos la mitad perese.

REY        ¿Pídoos consejo yo?

AMÁN        Mil desvaríos 2970  
              te as dejado dezir, amigo Ejeo.  
              Quantos más fueren, más serán sus bríos.

REY        Bien dice Amán. ¡Peresca el pueblo hebreo!

[Salen] [la] Reyna y Casandra.

CASANDRA    Pues ¿por qué se a de enojar, 2975  
              señora, de berte el Rey?

ESTER        ¡Ay, Casandra! A heçho ley  
              que nadie le pueda hablar,  
              pena de la bida. ¡Espera!

CASANDRA    ¡Uamos!

2967 En el ms. se lee claramente *me marese*.

2975 El artículo de la acotación no se lee a causa de la encuadernación.

ESTER	Quiérome bolber, que temo.	
CASANDRA	¿Ley a de aber para que vna Reyna muera? No temas; pasa adelante.	2980
		(Hoja 55v)
REY	¿Qué es eso? ¿Quién entra allý?	
ESTER	El Rey me mira. ¡Ay de mí! Ayradó muestra el semblante.	2985
REY	¿Que ay quien se atreba —¿es posible?— tam presto a romper la ley...	
ESTER	¡Ay, qué enojado está el Rey!	
REY	...de mi decreto ymfalible! ¡Muera quien fuere!	
ESTER	¡Ay, amiga!	2990
CASANDRA	(¡Desmayóse! ¿Ay tal rigor?)	
EGEO	La Reyna es. Mira, señor, que es su Alteza.	
REY	¿Quién obliga la ley a los reyes? Siego de cólera no la bi.	2995
	Mi bien, mi Ester, buelbe en ti. Mira que yo te lo ruego.	
	¿Tú desmayada? ¿Qué tienes que tanta pena te dé, siendo el templo de mi fe y la causa de mis bienes?	3000
	¿Dónde tienen tus mexillas sus dos rosas encarnadas? Aunque agora desmayadas producen mil maravillas.	3005
	¿Adónde tu rostro está? Aunque éste es bello, no es él; pues la boca de clabel de lirio cárdeno es ya.	
	Si esas flores, si ese mayo, marçhitan estos enojos, agua te darán mis ojos para bolber del desmayo.	3010
	Eres mi esposa y contigo no se a de entender la ley,	3015

2983 *ally*: la y rectifica una a previa.

3002-3013 Estas tres redondillas están recuadradas en el ms.

3011 *estos*: entre sus dos sílabas aparece tachado *os*.

que eres Reyna si soy Rey,  
y soy tu mayor amigo.

Reyna mía, no aya más;  
sese el desmayo y adbierte  
que mal te dará la m[uer]te,  
si tú la bida me das. 3020

Sobre tu cuello derribo  
la bara. Tocarla puedes.  
Declaro que biba quedes,  
pues yo, porque bibes, bibo. 3025  
(Hoja 56r)

CIRO Ya el Rey la bara bajó  
en señal de su clemencia.

[ESTER] ¡Ay, Dios!

EGEO ¡Qué justa sentencia!

REY ¡A, bien mío! Aquí estoy yo.

¿No me hablas?

ESTER E temido,  
mi señor y Rey. 3030

AMÁN Señora,  
ya no ay qué temer agora.  
Piadoso su Altesa a sido:

Bajó la bara en señal,  
que le obligó tu belleza. 3035

EGEO Alégrese buestra Alteza.

REY ¿Tú temes, Reyna? Haçes mal.

Las mugeres de los reyes,  
como tú, querida Ester,  
por ser reynas, an de ser  
preserbadas de las leyes. 3040

Dime, mi bien, a qué entraste,  
segura del buen suseso;  
que agora, yo lo confieso,  
de nuebo me enamoraste. 3045

Y porque tu peço esté  
cierto de mi boluntad,  
pídeme, que la mitad  
de mi Reyno te dará.

ESTER Señor, si e sido agradable  
a tus ojos; si as querido,  
porque sierba tuya e sido,  
mostrarte manso y afable; 3050

3027 Está repetido *en señal*.

	si algo meresco contigo, t[e] suplico solamente	3055
	que tú y Amán juntamente bais oi a comer conmigo.	
REY	Nada te niega mi amor. Yremos donde as mandado. Amán, oy sois combidado	3060
AMÁN	de la Reyna. Es gran labor. Com[o] tal le estimo. (Siendo los que están aquí príncipes también, de mí solamente se acordó;	3065
	pero mi grandeza adbierte.) Boi contenta.	
ESTER		
CIRO	(A solo Amán estos faores se dan.	
EGEO	Más que méritos, es suerte. Todos quedamos con queja.)	3070
	Bamos, señora.	
		(Hoja 56v)
ESTER	(¡Dios mío, solam[en]te en Bos comfío!)	
	<i>Vase [Ester].</i>	
CIRO	(Algo emfadado me deja este combite.	
EGEO	Es bentura. Priba Amán: todo lo puede.	3075
	Mas ¡plega a Dios que no ruede la suerte jamás segura!	
	<i>Vanse todos.</i> <i>[Salen] Zarés y Mardoqueo.</i>	
ZARÉS	¿Qué diçes?	
MARDOQUEO	Yo, Sarés, bengo a tu casa a sólo suplicarte que ynterçedas con tu marido Amán. Si el yerro es mío, ¿por qué a de pereser mi pueblo todo? A Ejeo le pedí que ynterçediese, y él me lo prometió; pero tú sola	3080

3055 En el ms. se lee claramente *tu*.  
3062 Está tachado *aman* al comienzo del verso. *coma* [sic] en el ms.  
3070-3077 Estas dos redondillas han sido recuadradas.

ZARÉS	podrás más bien que todos remediarlo. Mejor viera sido, Mardoqueo, mostrar esa vmildad antes de agora. Tú estuvieras contento, Amán pagado. ¿Por qué razón no hincas las rodillas siempre que pasa Amán?	3085
MARDOQUEO	El sielo sabe que no es soberbia; relijón a sido.	3090
ZARÉS	Procura ser vmilde, que yo entiendo que es la birtud mayor. Espera vn rato, que quando benga Amán, quiero pedirle que perdone tu culpa si te enmiendas.	
	[Salen] Amán y Ejeo.	
AMÁN	No lo e de haçer, Ejeo... Sarés mía, ¿sabes mi buena suerte? Oy se me hace la mayor onra que jamás se a bisto: Soy de la misma Reyna combidado.	3095
ZARÉS	¿Quién sino tú tan gran onor merese?	
AMÁN	La Reyna no estimó los otros grandes. Sólo de mí hiço caso.	3100
EGEO	(¡Qué soberbio!)	
MARDOQUEO	(¡Bálgame Dios! Ester trata de fiestas, quando el pueblo de Dios suspira y llora. A Amán, nuestro enemigo, hace faores, quando él nos hace guerra. ¡A, sielo santo, quién tal digera! Ester, ¿a Dios no temes?)	3105
ZARÉS	Mi bien, aquí a benido Mardoqueo a pedirme clemençia. Ya está umilde. Perdónale esta bes.	
EGEO	Lo mismo pido.	
AMÁN	¡Hebreo ymfame! ¿Agora sumisiones? ¿Agora estás umilde? Pues yo quiero que esa umildad que tienes te lebante. Yo te leblantaré sinçüenta codos que tiene de alto vna famosa horca	3110
		(Hoja 57r)
MARDOQUEO	Amán, adbierte que porque Faraón siempre obstinado persiguió a el mismo pueblo que persigues, le dió sepulcro el mar entre sus ondas.	3115
EGEO	Amán, con los rendidos y sujetos	



CRIADO 1.º	¿Bos?	
FILENO	¡Pardiés,	
	que me e de olgar esta bes	3145
	que no aya más que pedir!	
	Ola, ¿no os paresco bien	
	en cuerpo?	
CRIADO 2.º	¡Famosamente!	
FILENO	Quando la Reyna se siente,	
	sentaréme yo también	3150
	en medio de el Rey y Amán.	
CRIADO 1.º	¡Qué simplicidad!	
CRIADO 2.º	¡Ya bienen!	
FILENO	Pues Amán y el Rey ¿qué tienen	
	más que yo? ¿No está galán?	
[Salen] [el] Rey, la Reyna, Amán, [Pi]rro y los músicos.		
REY	Ya, Reina, estamos aquí.	3155
ESTER	Sentarte puedes, señor.	
AMÁN	(Entra, no tengas temor.	
		(Hoja 57v)
PIRRO	Ruega a la Reyna por mí.)	
AMÁN	Merçed me as de açer, señora,	
	de açarle a Pirro el destierro.	3160
ESTER	Con justicia le destierro,	
	pero por bos entre agora,	
	que es día de conserder	
	todo quanto se pidere.	
<i>Siéntanse.</i>		
PIRRO	Y de lo que vn ombre biere,	3165
	será día de comer;	
	será día de arrojar	
	los diçhos de dos en dos.	
ESTER	¡Basta! ¡Basta!	
PIRRO	¿Acá estáis bos?	
FILENO	¡Ola! ¡Comer y callar!	3170
AMÁN	Cantad bosotros.	
REY	¿No bes	
	qué hermosa la Reyna está?	
MÚSICO 1.º	A comer empieçan ya.	
	¡Ba de tono!	
MÚSICO 2.º	Baya, pues.	

3156 Entre *puedes* y *señor* está tachado *aquí*.

MÚSICOS	<i>Oi salió el sol más alegre.</i>	3175
	<i>Oi combida y hace fiesta a el más poderoso Rey la más benturosa Reyna. Oy Amán, que es en la Corte el mayor príncipe de ella,</i>	3180
	<i>por ser ygal a los Reyes, con ellos come a la mesa. Oy a llegado a la cumbre de la dignidad suprema, a el extremo de pribaça y a el colmo de la grandeza.</i>	3185
AMÁN	(¡Basta!, que todos pretenden mi graçia. Hasta los poetas y los músicos, si escriben y cantan, me lisonjean.)	3190
MÚSICOS	<i>Del monte de la Fortuna, como el subir es biolençia, más fácilmente se baja, porque se sube con rueda. La pribaça es el peñasco que Sisifo en ombros lleva: a espacio sube y, llegando, se buelbe a bajar apriesa.</i>	3195
ESTER	(¡Qué cansión tan misteriosa!)	
AMÁN	Mande, señor, buestra Alteza que no prosigan el tono, que me dan notable pena.	3200
REY	¡Dejaldo!	
AMÁN	(¡Qué majaderos!)	
		(Hoja 58r)
REY	¡Qué peregrina belleza!	
ESTER	¿Nada come vuestra Alteza?	3205
REY	El manjar más dulce es beros. Si en el Ganje ay una gente que se sustenta de oler, yo me sustento de ber buestra ermosura exselente.	3210
FILENO	¡Ola, Ester! Dadme vna pierna... Digo vna pierna de vn abe; que ¡pardíes que a mí me sabe como a el Rey, quando está tierna!	
PIRRO	Fileno, apartaos allá.	3215
ESTER	Toma.	

FILENO                   Mira qué me dio  
la Reyna. ¿No digo yo  
que me quiere?

PIRRO                   (Bien será  
tomar vn plato, aunque sea  
sin que le ayan acabado.                   3220  
Éntrome por este lado  
sin que la Reyna me bea...  
Ya me a bisto. Plega a Dios  
no me destierre de nuebo.  
Pero buen plato me llebo.)                   3225

[Se va Pirro.]

FILENO                   Hipólita, ¿qu'es de bos?  
Bos serés una por vna.  
Tomaos aqueste bocado.

HIPÓLITA               Tomad bos.

FILENO                   ¿Qué me abéis dado?

HIPÓLITA               El alma de una azeituna.                   3230

MÚSICO 1.º           (El Rey está dibertido  
mirando a la Reyna.)

REY                   Ester,  
¿qué mandas? Ya emos comido.

ESTER               Quitad la mesa, en efeto.

REY                   Pide con seguridad;                   3235  
ya digo que la mitad  
de mi Reyno te prometo.  
Pide sin temor. ¿Qué quieres?  
Y vosotros atended.

ESTER               ¡Pido que me agas merçed                   3240  
de la bida!

REY                   Si tú eres  
mi bida y bibo por ti,  
porque con tus gustos mides  
los míos, ¿cómo me pides

(Hoja 58v)

3231-3233 Falta uno de los versos centrales de la redondilla.

3234

A la altura de este verso, en el margen derecho y con la misma letra que la advertencia al comienzo del recuadro, se lee *aquí* enmarcado con dos líneas horizontales, y a su derecha *ojo*. Aunque el recuadramiento se cerraba tres versos más arriba, la acotación parece indicar que éste es el verso para retomar la comedia tras la supresión de los anteriores. Este verso 3234 lleva igualmente una raya horizontal al comienzo y otra al final.

3234-3235 Entre estos dos versos está tachado *en efeto*.

lo que tú me das a mí? 3245  
 ¿Qué pides?

ESTER Si as confesado  
 que soy tu bida, señor,  
 ¿cómo con tanto rigor  
 a muerte me as condenado?

REY ¿Yo, a muerte?

ESTER Sí.

REY ¿De qué suerte? 3250

ESTER Amán lo dirá.

AMÁN ¿Yo?

ESTER ¡Bos!

REY ¿Qué es esto?

AMÁN (¡Bálgame Dios!)

REY ¿Quién te a condenado a m[uer]te?  
 ¡Acaba!

ESTER ¡Amán!

AMÁN ¿Yo, señora?

REY ¿Amán? ¿Cómo puede ser? 3255

ESTER Tú, Rey, le as dado el poder.

REY Más confuso estoí agora.

ESTER Por su consejo as mandado  
 matar la naçión hebrea.

REY ¿Qué importa quando eso sea? 3260

ESTER Ester, ¿qué pena te a dado?  
 Siendo yo ebrea, señor,  
 por la misma ley también  
 debo morir.

REY Diçes bien.

AMÁN (¡Ya estoy muerto de temor!) 3265

REY ¿Tú hebrea?

ESTER No me e atrebido  
 a dezirte que lo soy  
 por la vmildad.

REY Más estoy  
 alegre que arrepentido.  
 Yo soy Rey, tú lo pareses; 3270  
 o seas hebrea o no,  
 el linaje tengo yo,  
 y tú el lugar que mereses.

ESTER Sobrina soí de vn criado  
 de tu casa.

3270-3273 Esta redondilla ha sido recuadrada y tachada con abundantes trazos horizontales y oblicuos.

REY	Ya deseo saber de quién.	3275
		(Hoja 59r)
ESTER	Mardoqueo.	
AMÁN	(¡Ay de mí!)	
ESTER	Y él me a criado. A él le debo lo que soy, y tú la bida.	
REY	Así es.	
ESTER	¿Qué razón ai que le des muerte?	3280
REY	Ya en la qüenta doy: Mal me imformó este traidor. Fue engaño y maldad solene.	
ESTER	Amán, por odio que tiene a los hebreos, señor, y a mi tío espesialmente, porque siempre que pasaba la adoración no le daba que es para Dios solamente, por bengarce de él y dellos, ese consejo te dio; mas en el laço cayó que tenía para ellos.	3285
	Dale, s[eñ]or, el castigo que merese su maliçia. Yo me quejo; hasme justiçia. Muera Amán, nuestro enemigo.	3290
	Destrúyele, Rey. Acaba con su bida su traiçión, que no es digno de perdón el que a nadie perdonaba.	3295
REY	¿Esto sufro?	3300
		<i>Con la daga en la mano para darle a Amán.</i>
AMÁN	(El Rey se aíra.)	
REY	Tan yndignado me tiene, Reyna, Amán... Mas no combiene. ¡Traidor!	
	<i>Vase el Rey y Ejeo.</i>	
AMÁN	(El Rey se retira.	3305

3305 Hay dos letras tachadas antes de *traidor*:

Ya su enojo me leyó  
la sentencia. Reyna, adbierte,  
que aunque mi culpa es de muerte,  
no quise dártela yo.

Comfieso que pretendí  
destruir el pueblo hebreo  
y a tu tío Mardoqueo,  
mas no pequé contra ti. 3310

(Hoja 59v)

Aplaca a el Rey. No permitas  
que el Rey buelba a deshaçer  
su heçhura. Mira que el ser  
que me dio tú me lo quitas. 3315

ESTER

¡Lebanta, Amán! Ya te as heçho  
más vmilde, si no es  
que te as caído a mis pies  
como edificio desheçho. 3320

No merese tu pecado  
piedad, pues no la tubiste  
de vn pueblo. Pribado fuiste,  
bien es que mueras pribado. 3325

*Bala asir Amán.*

AMÁN

¡Déxame, traidor!  
Señora,  
si me dejas de tu mano,  
¿quién me la dará?

[*Salen*] *el Rey y Ejeo.*

REY

¡O, billano!  
¿También te atrebes agora?  
¿Aun aquí te as desconpuesto? 3330  
¿En mi presensia te atrebes  
a la Reyna? Morir debes.

¡Lleualde! ¡Lleualde presto!  
¡Lleualde, Egeo, a morir,  
q[ue] yo le condeno a muerte! 3335

AMÁN

¡A, mi Rey!

3328 En el margen izquierdo hay unos trazos a manera de rúbrica.

3330 Se produce un nuevo cambio de letra. Es la misma que la del copista que actúa en segundo lugar.

3330-3333 Redondilla recuadrada en el ms.

3333 En principio el verso terminaba con la palabra *luego*; posteriormente otra mano la tachó y escribió *presto* a continuación.



	Voyme de aquí, no me den con el maso de apretar.	3365
	<i>Vase Pirro y viene Mardoq[ue]o.</i>	
ESTER	Mardoqueo viene allí. ¡Tío y señ[or]! ¡Padre mío!	
MARDOQUEO	(¿Cómo me a llamado tío, estando su Alteza aquí?) Rey, ¿qué mandas?	
REY	Lebantad, y abraçémonos los dos, para que se mire en bos el triunfo de la umildad.	3370
	Silla tenéis a mi lado; sentaos aquí, que me alegro de tener por padre y suegro vn basallo tan onrado.	3375
	Criados, a Mardoqueo respetad. Sabed que es tío de la Reyna y deudo mío, y a quien más honrar deseo.	3380
	Pribará con la bentaja que pribó Amán arrogante, porque la umildad lebante lo que la soberbia baja.	3385
	En dos balancas están sus dos suertes, y así beo que a subido Mardoqueo todo lo que bajó Amán.	
	En fin, ya está perdonado el pueblo hebreo.	3390
MARDOQUEO	Señor, dame esos pies.	
ESTER	¡Gran favor! Mas es Dios el que le a dado.	
REY	Mi sello para [occasione]s	(Hoja 61r)

- 3366 Al final de la acotación está tachado *doqueo*.  
3366-3367 Segmentación defectuosa: *tio* y *señ[or]* forman línea con el v. 3366.  
3370 Nuevo cambio de letra a partir de este verso. Vuelve a intervenir el copista 3.<sup>o</sup>.  
3378-3389 Están recuadradas estas tres redondillas en el ms.  
3394 Esta última hoja del ms. se encuentra bastante deteriorada por la humedad. Su borde superior está carcomido y no nos deja leer la atribución ni la parte final del verso, salvo la s.

	tubo Amán; bos le tendréis, porque luego despachéis diferentes probisiones, para que [a] todos aquellos de quien están oprimidos los ebreos aflijidos les den muerte en lugar dellos.	3395      3400
	Ansí se debe ent[er]er la profesía, pues oy bida a los sujetos doi, quando la piensan perder.	3405
	Ensangrentarán sus manos en quien pensó ensangrentar las suyas; que an de acabar todos los persas billanos de quien quejosos están los hebreos. Bos —ya digo que sois mi mayor amigo— teniendo el lugar de Amán, pribad, que más fáçilmente humilde os conserbaréis; y esto más que Amán tendréis: que os estimo por pariente.	3410       3415
MARDOQUEO	Señor, sólo con callar respondo.	
	[Salen] [Za]rés y Ejeo.	
ZARÉS	¡Sielos! ¿Qué es esto? ¡Amán en la horca y puesto Mardoqueo en su lugar! ¡Bil fortuna! ¡Vmana ley! ¡Fáçil mudança de estado! ¡Oy, que pensé berle ahorcado, le hallo a el lado de el Rey!	3420     3425
EGEO	Aquí está Sarés.	
ESTER	¡Qué triste biene! ¡Lástima le tengo!	
ZARÉS	Señor, a quejarme bengo <i>De rodillas.</i> de el agrabio que me iciste.	

3402-3413 Estas tres redondillas están recuadradas.

3419 Una rotura no deja leer la sílaba entre corchetes del primero de los nombres de la acotación.

ESTER	El [Rey] no agrabia, Sarés. Lebanta. Afligida bienes. Descansa a mi lado. ¿Tienes pasión? Alça de mis pie[s].	3430
ZARÉS	Tengo el lugar que me dio la Fortuna y mi desgracia.	3435
REY	Zarés, tú estás en mi gracia, que no eres tú quien cayó. No porque fuiste mujer de vn traidor culpes tu suerte, que antes debes a su muerte, pues sales de su poder.	3440
ZARÉS	En otro berte deseo, a quien oy te restituyo.	
ZARÉS	Fui de Amán por gusto tuyo.	
REY	Primero fuiste de Ejeo.	3445
ZARÉS	¿Para quién puede ser buen[a] ya la muger de vn traidor?	
EGEO	Para vn leal que en tu amor a heçho ymmortal su pena.	
REY	Con los estados de Amán también su mujer os doy, Ejeo.	3450
EGEO	¡Dichoso soy!	
ESTER	Premiados los dos están. ¿Qué dices, Zarés?	
ZARÉS	Que estimo mi suerte en más.	
EGEO	Ya la gauo oi con bos.	3455
ESTER	Dalde la mano.	
HIPÓLITA	Bueno es esto. Yo me animo. ¿Casarémonos, Fileno, bos y yo?	
FILENO	Non sé ¡Par Dios!	

3430 El deterioro del borde superior de la hoja 61 (ver nota al v. 3394) afecta gravemente a este verso. Sólo los rasgos que quedan y el sentido permiten casi asegurar la lectura que proponemos.

3431 *bienes*: entre *bi-* y *-enes* hay dos letras emborronadas.

3433 Al principio del verso está tachado *tienes*.

3453 *premiados*: la *e* rectifica una *i* previa.

¿Queréis que case con vos  
quien quiere a Ester?

3460

HIPÓLITA

O, qué bueno!

[FIN]

3461 Aquí con el final de la hoja 61 se trunca la comedia. En el punto en que ésta se encuentra, es de suponer que lo que falta no sobrepasara el par de redondillas.



«LUDOVICO EL PIADOSO»



También esta comedia nos ha llegado a través de un único testimonio manuscrito, que además, como se verá, guarda una sugerente relación con el de *La Reina Ester*.

Estamos, sin duda, ante otro de los primeros mojones en el camino dramático de Felipe Godínez. Son ahora los problemas sucesorios del Imperio carolingio los que nutren esta ajetreada fábula primordialmente política sobre la traición y la fidelidad, la tiranía y el buen gobierno.

La comedia española de asunto histórico no pretende recrear la historia, sino servirse de ella por dos razones fundamentalmente: conseguir el distanciamiento necesario para atemperar una reflexión sobre su propio momento histórico, con lo que los acontecimientos pretéritos dramatizados se convierten en una suerte de parábola; y/o surtirse de peripecias que sostengan la trama argumental de la pieza. Ideas y acciones llevan, pues, a la historia, y nuestra comedia es una buena muestra del tránsito sin trabas por ambos caminos.

Si el asunto de *Ludovico el Piadoso* es bastante dispar al de la anterior, a ambas las une la libertad imaginativa en el manejo de los episodios sobre los que se basan. Libertad que se acrecienta aún más en la que nos ocupa, al no existir los inconvenientes que supone la fuente bíblica. Godínez conoce muy bien a través de los libros todo lo referente a hombres, lugares y hechos de la herencia de Carlomagno, y son muchos los datos que va a aprovechar; 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, hasta sus nombres. Todo ello para hacer también de nuestra pieza, entre otras cosas, una muestra, una más, de ese gran tema estelar de la Comedia: el de la monarquía. De su tiempo surgen las ideas que se vierten sobre el poder. Su visión no difiere en gran medida de la que regula tantos tratados y tantas comedias obsesionados con las prerrogativas y deberes del rey y de los súbditos<sup>1</sup>. Son diversos los temas

<sup>1</sup> Ver J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, S y E, 1974; *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975. I. M. Díez Borque, *Sociología*

y los motivos que pretenden acompañarse con su tiempo y su sociedad; incluso en detalles nimios. Así, parece pensar en su público cuando el malo de la historia, el tiránico y desalmado hijo menor del piadoso y paciente Ludovico, pierde su nombre histórico de Carlos pasando a llamarse Enrico, acaso para aprovechar la carga de connotación casi demoníaca que sugiere el recuerdo del monarca inglés Enrique VIII, e incluso del francés Enrique IV. Pero parece pensar en él mismo, y en los que como él están marcados por su extracción racial, al modificar otro punto de la historia carolingia: los normandos no se presentan en su tradicional papel de azote divino, sino como un pueblo elegido, aureolado de virtudes, guiado providencialmente en su peregrinaje, y que, lejos de minar el poder legítimo de donde se asienta, presta una ayuda decisiva en el restablecimiento del orden; por todo ello, su recompensa se constituye en una de las lecciones finales de la obra.

En lo propiamente dramático, la comedia resulta entretenida. A pesar de lo inconsistente de algunos personajes y sucesos, se sigue con interés el largo camino de encuentros y separaciones, de equívocos y reconocimientos, que nos remite al teatro de intriga de cuño italiano. Prima la acumulación de episodios sobre el tratamiento selectivo que caracteriza a su obra más tardía, en consonancia con la evolución general de la Comedia española. Con todo, a diferencia con lo que ocurría en *La Reyna Ester*, los episodios con nula efectividad dramática, que sólo sirven a intenciones doctrinales, están ausentes. La enseñanza aquí se diluye en escenas engarzadas dramáticamente.

Pese a ser una de las primeras piezas del autor, no denota impericia en el manejo de una acción que mantiene su unidad sobre los continuos saltos temporales y espaciales de los episodios. El descuido en el tratamiento de los personajes, para que éstos tengan sobre las tablas una carne humana consistente y creíble, participa de los rasgos generales de la Comedia española, en la que predomina, ante todo, la acción.

## 1. EL MANUSCRITO

Al igual que el anterior, el texto de *Ludovico el Piadoso* perteneció a la Biblioteca Ducal de Osuna, pasando con posterioridad a formar parte de los fondos de la Nacional de Madrid, donde se localiza hoy día con la signatura Ms. 17.076<sup>2</sup>. Se trata de un manuscrito en papel bastante bien conservado y con encuadernación moderna. Aparte de las dos de guardia

*de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976. R. A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia española*, Madrid, Porrúa, 1979.

<sup>2</sup> Ver Paz y Melia, op. cit., p. 318; Simón Díaz, B.L.H., X, pp. 660-661; P. Bolaños, op. cit., p. 153; M. G. Profeti, *Bibliografía...*, cit., pp. 48-49, donde se describe detalladamente el manuscrito.

al principio y al final, consta de 65 hs. 4.<sup>o</sup>, que han sido numeradas modernamente a lapicero en el ángulo superior derecho del recto de cada una. Se aprecian en ellas dos tamaños diferentes: de la 1 a la 44, que pertenecen a los dos primeros actos, miden 215 × 153 mms.; de la 45 a la 65, las del tercero, 205 × 147 mms. Esto respondería al procedimiento de extracción de la copia, del que luego hablaremos.

El *recto* de la hoja de guardia presenta un *I* en su ángulo superior derecho, y algo más abajo, a la izquierda, 780. En la mitad de arriba se lee en grafía moderna: Ludovico el piadoso / (comedia en 3. actos) / De Felipe Godines. Debajo, a lápiz y con otra letra: leg. 13/6-7/12. En el ángulo inferior derecho: 155. En el recto de la primera hoja propiamente dicha del manuscrito hay además del *I* que le corresponde un 2 tachado. En la parte superior central figuran dos cruces, una *L* y la inscripción *legajo 19*. Algo más abajo: Ludovico el piadoso. Hacia el centro de la hoja está tachado: Piadoso Lodouico. En la línea siguiente: 1 2 3 y unas iniciales enlazadas, tal vez *P L* (¿Piadoso Ludovico?). Algo más abajo, unas letras corridas en las que parece leerse: delid<sup>o</sup>rg o z (¿del d[<sup>o</sup>ct]or go[dine]z?). Hay un 3 y un 24 debajo en el margen derecho. En el *recto* de la hoja segunda y en su parte superior: 20 *Piadosso ludobico*. Hacia el centro y con otra letra más moderna y cuidada: Ldo. Felipe Godinez. En las tres hojas que acabamos de describir se aprecia el trabajo de varias manos pertenecientes a distintas épocas.

Cada uno de los tres actos de la comedia (3r-25v: 1.096 vs.; 26r-44v: 972 vs.; 45r-65v: 1.118 vs) lleva al inicio el reparto de los personajes que intervienen, constando, además, en el encabezamiento del tercero, la fecha de composición: 1613.

Aun acusándose la falta de versos en algunas estrofas, nuestra comedia figura entre las más largas del autor, al contabilizar 3.186 los conservados, extensión que define sus primeros pasos y que está en concordancia con los usos de su momento.

#### — *Las características de la escritura*

Al igual que ocurría con el de *La Reyna Ester*, todo parece indicar que el manuscrito fue elaborado para el uso de representantes encargados de la puesta en escena de la comedia. Se trata de una copia realizada con bastantes prisas por cinco amanuenses distintos. El trabajo de cada uno sobre los versos del texto dramático se distribuye de la siguiente forma:

Copistas	Secuencias y numeración de los versos	Total de versos
1.º	1-1096/1510-1658/2185-2400/2467-2618	1.613
2.º	1097-1509/1915-2184	683
3.º	1659-1914/2619-3137	775
4.º	2401-2466	66
5.º	3138-3186	49

El último de ellos, el 5.º, se encarga igualmente del encabezamiento de los tres actos y del reparto de los dos primeros; lo que esto puede significar en relación con el otro manuscrito de 1613 se verá más adelante. En definitiva, el texto cambia nueve veces de letra, coincidiendo cuatro de estas operaciones con el comienzo de página, como es habitual en esta clase de copias.

El tipo de letra es dispar, al igual que los criterios de escritura. Las normas varían, o mejor no existen, en lo que concierne al uso de “c”, “ç” y “z”; “u”, “v” y “b”; “i”, “x” y “j”. Los dos primeros copistas reflejan su procedencia andaluza deslizando formas en que /θ/ se transcribe con “s”: prinsesa (v. 5), regosijo (v. 24), eselentes (v. 26), suseso (v. 30), siega (v. 56), velleza (v. 77), etc.; y /s/ con “c”: ancias (v. 660), silencio (v. 918), ocacion (v. 1003), confucion (v. 1005), pacion (v. 1039), etc.; o con “ç”: confeçado (v. 1118), prinçeça (v. 1153), çe (v. 1160), pienço (v. 1162), çin (v. 1163), etc. Aunque existe cierta tendencia a concentrarlas en diversos puntos, estas formas andaluzas no son excesivamente abundantes en los copistas señalados; rara vez aparecen en el 4.º y nunca en el 3.º y el 5.º. En ningún momento se produce la rima de /s/ y /θ/, aunque la sibilante que rima pueda representarse en una palabra con “c” o “z” y en otra con “s” (por ej.: “haze” - “satisfase”, vs. 999 y 1001; “rapaz” - “pas”, vs. 1048 y 1050. Esto, al igual que sucedía con *La Reyna Ester*, nos induce a atribuir, en principio, tales fenómenos de indistinción a los copistas y no al dramaturgo, que no utiliza las rimas andaluzas en ninguna obra de atribución segura.

Se echan de ver fallos mecánicos de diversa índole en la copia. Los tipos y los grados varían según el amanuense que intervenga en cada momento: confusiones de palabras y letras, omisión incluso de versos, repetición, correcciones, tachaduras, borrones... Como en el caso de *La Reyna Ester*, el manuscrito parece haberse compuesto al dictado; esto daría explicación a las variaciones que, dependiendo de cada una de las manos, se producen en las grafías, los andalucismos, los errores de segmentación de versos, etc.

Entre las deficiencias notables y que más afectan al texto dramático está la falta de versos. Bien es verdad que ésta pudo haberse dado ya en el modelo, al menos parcialmente. Son un mínimo de ocho las ausencias de-

tectadas desde presupuestos métricos; a veces se ve también afectado el contenido. Así, nos encontramos con seis redondillas de tres versos (vs. 484-487, 540-542, 937-939, 1362-1364, 1619-1621 y 2177-2179), dos quintillas de cuatro (vs. 256-260 y 978-981) y una octava de siete (vs. 1113-1119). Tres de las fugas se han producido al cambiar de página, y ahí pudiera estar el motivo (vs. 937-939, 1362-1364 y 2177-2179). En esta misma operación puede darse también el pecado por exceso, y encontramos repetido un verso al final y al principio de una página (v. 840). En los casos de pérdida, las posibilidades de enmendar el fallo son prácticamente nulas al disponer de un solo testimonio.

Mayores oportunidades de acertar con el remedio conceden los cambios u omisiones de palabras que afectan a las rimas consonantes de la comedia. Son diversos los casos de rimas anómalas que se han producido en la labor de copia, porque no cabe pensar, conociendo su tónica de corrección, que el culpable sea el poeta. La mayor parte de las veces el fallo está en que las palabras que deben rimar no lo hacen (vs. 2118 y 2119, 2706 y 2710, 2925 y 2927, 3020 y 3022); tan sólo en una ocasión se hacen consonar dos palabras iguales y con la misma función gramatical (vs. 2181 y 2182). A diferencia del caso anterior, la solución suele ser fácil, aunque únicamente la hemos adoptado cuando era inequívoco el término del original.

Asimismo, se aprecian errores en la atribución de algunas intervenciones. A la altura de los versos 1530, 2258 y 2541, en su margen izquierdo, deberían figurar los nombres de determinados personajes que se han omitido, por lo que sus palabras se suman a las de otros con evidente contradicción para el sentido. En los tres casos apuntados hemos enmendado el error con la especificación entre corchetes del personaje al que claramente apuntan tales palabras.

A la vista de todas estas anomalías detectables, y que deben ser consideradas como modificaciones introducidas por los copistas de este o de otros posibles ejemplares previos, ya que por sus características no parecen ser de responsabilidad del autor, se puede presumir que el original ha sufrido otros cambios, en puntos que ni la forma métrica ni el sentido elemental de los versos permiten averiguarlo.

Otro fallo típico de esta clase de copias se produce en la distribución de los versos en renglones. En nuestro manuscrito la claridad de la textura métrica de la comedia, que requiere concluir el verso con la línea, se ve alterada menos veces que en el de *La Reyna Ester*<sup>3</sup>. Hay una tónica de corrección a lo largo de la obra, únicamente rota en dos momentos: uno a cargo del copista 1.º, muy cuidadoso por lo general en su larga participación, pero que en un lapso breve de 200 versos, 25 están mal cortados; el

3 Vs. 429-430, 434-435, 485-486, 528-529, 532-533, 536-538, 599-600, 604-605, 611-614, 623-624, 625-626, 628-629, 1046-1047, 1273-1274, 1303-1304, 1397-1398, 1508, 1721-1722, 1740, 1814, 1904-1905, 2060-2061, 2405-2406, 2408-2410, 1421-2427, 2432-2434, 2437-2439, 2644-2645, 3071-3072.

otro se debe al copista 4.º que interviene fugazmente en la tarea para escribir 66 versos (2401-1466) casi como si de prosa se tratara: 20 de ellos están mal distribuidos por líneas. A la vista de los resultados no es de extrañar su exigua colaboración. Con posterioridad se decidió marcar con barras oblicuas las divisiones métricas.

La lectura del texto no presenta excesivas dificultades en la mayor parte de sus versos. Únicamente los 775 del copista 3.º requieren cierta dosis de atención y de paciencia.

Prácticamente están ausentes los signos prosódicos. No hay acentos, ni apenas puntuación. Esta prácticamente se limita en el caso del copista 1.º a señalar, de forma muy esporádica, los finales de las intervenciones con un punto. El uso de mayúsculas tampoco responde a las normas actuales.

También se reducen al mínimo las indicaciones escénicas de entradas, salidas, apartes y, por supuesto, de actividades y actitudes de los personajes.

## 2. UNA HIPÓTESIS SOBRE LA PUESTA EN ESCENA DE "LUDOVICO EL PIADOSO"

Al cotejar el manuscrito que estamos considerando con el otro fechado en 1613, el de *La Reyna Ester*, salta a la vista un detalle que parece asociar la suerte escénica de ambas comedias: es una misma letra la que se encuentra en el encabezamiento de los tres actos, en los repartos del primero y el tercero de la comedia bíblica, y en el primero y el segundo de la que ahora nos ocupa; asimismo, puede localizarse en proporción variable —máxima en la primera y mínima en la otra— dentro del propio texto dramático. Tal grafía corresponde a la de los copistas designados 3.º y 5.º respectivamente. Esto quiere decir que una misma persona —y no profesional de la escritura, a juzgar por sus fallos, y su factura descuidada— se ha encargado no sólo del trabajo material de transcribir versos, sino también de coordinar las tareas de extracción de copias.

Para tal labor se ha seguido un proceso muy similar: el desmembramiento en actos de ambas obras, que el coordinador se habría encargado de encabezar y repartir entre distintas personas para que al dictado los reprodujesen simultáneamente y así ganar tiempo. Por ello cada jornada da la sensación de ser una pieza independiente, iniciándose de forma infalible en el *recto* de una hoja y llevando siempre su propio reparto escénico; incluso en el caso de la tercera de *Ludovico el Piadoso* el tamaño de las hojas es diferente al de las otras dos.

A la vista de lo expuesto —a lo que añadir la coincidencia fehaciente de fechas e incluso la conjeturable de procedencia, apuntada por la presencia en ambas de formas andaluzas, y sin desechar su posterior adscripción conjunta a la Biblioteca del Duque de Osuna— cabría suponer, con todas las reservas, que los dos manuscritos estuviesen destinados a servir de herramienta a un mismo grupo de actores para su representación. Dadas las características de

las distintas grafías, tales textos bien podrían haber sido elaborados mancomunadamente por los propios miembros del grupo, bajo la coordinación de uno de ellos. Por otra parte, es frecuente que un "autor de comedias" se provea de varias obras de un mismo ingenio para hacer frente a las necesidades de la temporada teatral.

En el manuscrito de *La Reyna Ester* figuran los nombres de unos actores que nos daban pie para argumentar sobre la fecha de su representación e identidad de la compañía que la llevó a cabo<sup>4</sup>. Si a aquella hipótesis unimos ésta, y siempre a la espera de datos más firmes, podríamos aventurar que tanto *La Reyna Ester* como *Ludovico el Piadoso* conocieron los escenarios en Sevilla, corriendo el año de 1613, por obra y arte de la compañía de Diego de Santiago, la misma que en esa fecha se había encargado de una parte de la celebración del Corpus.

### 3. NUESTRA EDICIÓN

Los criterios seguidos para la elaboración de este texto son los mismos que los de *La Reyna Ester*. Vid. supra pp. 195-197.

4 Vid. supra pp. 191-195.

Comedia famosa de Ludovico  
 el piadoso del licen. fili  
 godines Sablan en este p  
 meracio los siguientes

el Rey Ludobio  
 el príncipe Esteban  
 el conde de Flandes  
 el duque de Borgoña  
 el conde de Artois  
 el conde de Nevers  
 el conde de Flandres  
 el conde de Namur  
 el conde de Brabant  
 el conde de Hainaut  
 el conde de Gueldres  
 el conde de Limburg  
 el conde de Luxemburgo  
 el conde de Holanda  
 el conde de Zeelandia  
 el conde de Frisia  
 el conde de Groninga  
 el conde de Overijssel  
 el conde de Utrecht  
 el conde de Gueldres  
 el conde de Limburg  
 el conde de Luxemburgo  
 el conde de Holanda  
 el conde de Zeelandia  
 el conde de Frisia  
 el conde de Groninga  
 el conde de Overijssel  
 el conde de Utrecht

Arnetto duque  
 de Artois  
 de Flandes  
 de Borgoña  
 de Artois  
 de Nevers  
 de Flandres  
 de Namur  
 de Brabant  
 de Hainaut  
 de Gueldres  
 de Limburg  
 de Luxemburgo  
 de Holanda  
 de Zeelandia  
 de Frisia  
 de Groninga  
 de Overijssel  
 de Utrecht

Salen el Rey Ludobio y Esteban  
 príncipe de Inglaterra y Esteban  
 príncipe de Inglaterra y Esteban



Reproducción de la hoja 3r del manuscrito donde da inicio Ludovico el Piadoso  
 (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17.076)

(Hoja 3r)

COMEDIA FAMOSA (a)  
DE LUDOBICO EL PIADOSO  
DE EL LICEN[CIA]DO FILIPE GODINES

[ACTO PRIMERO]

Hablan en este primer acto los siguientes:

EL REY LUDOBICO, biejo	LA PRINÇESA DE INGLATERRA
EL PRÍNÇIPE LOTARIO	LA CONDESA DE FLANDES
ENRICO, su ermano	RODULFO, criado
LUDOBICO, su ermano	CAMILO, criado
TRISTÁN, lacayo	VN PAJE
FAFIO, marqués	ROBERTO, capitán normand[o] (b)
ARNESTO, duque	OTRO PAJE

*Salen el Rey Ludobico biejo, Lotario y Enrico,  
sus hijos, la Princesa de Inglaterra, Tristán  
y acompañamiento.*

(Hoja 4r)

REY                      Hijos, ya os auéis velado,  
ya enlazastes v[uest]ros cuellos.

- (a) En el centro de la cabecera de la hoja hay tres signos: 4, 1.º [tachado] y una cruz. En el margen izquierdo, a la altura del título, figuran dos letras mayúsculas enlazadas *P* y *L*; posiblemente se trata de las iniciales de *Piadoso Ludovico*; las mismas letras aparecen en la hoja anterior. Esta hoja del reparto ha sido escrita por distinta mano de la que en la siguiente da comienzo al texto dramático.
- (b) La *o* de *normando* no se lee al estar deteriorado el borde de la hoja.
- 1 Al comienzo de esta hoja, en el margen izquierdo, se ha escrito *Jesus Maria*, y a continuación se ha repetido la acotación de la hoja anterior prácticamente: *el rey ludouico viejo lotario y enrico sus hijos la prinsesa de inglaterra y acompañamiento*.

	Permita el cielo q[ue] en ellos no venga el iugo pesado.	
	Vos, Prinsesa y eredera de Inglaterra, a quien ya llamo hija propia, pues os amo como a hija verdadera, considerad q[ue] os e dado lo más q[ue] dar e podido, pues q[ue] siempre Enrico a sido el hijo más estimado.	5       10
	Aunq[ue] es menor, es primero en mi voluntad; al fin, es Enrico el benjamín a quien tiernam[en]te quiero	15
PRINCESA	Diome v[u]essa Magestad el premio más venturoso haziendo a Enrico mi esposo, dueño de mi voluntad;	20
	porq[ue] demás de ser hijo de vn Rei q[ue] tanto le abona, las prendas de su persona colman este regosi[go].	
ENRICO	Prinsesa, las v[uest]ras son tan eselentes, que veo	25
		(Hoja 4v)
	hallar término al deseo en v[uest]ra contemplación.	
	Doy al cielo soberano las gracias de este suseso.	30
LOTARIO	Yo, Prinsesa, me confieso envidioso de mi ermano:	
	q[ue] viendo este alegre día, quisiera, Prinsesa hermosa, pues da la mano a su esposa, darla también a la mía.	35
	Casado estoy por poder; q[ue] Ludouico, mi ermano, le dio en mi nombre la mano,	

15 La *j* de *benjamin* rectifica una *g* previa.

17 *v[u]essa*: el copista puso primero *vra*, abreviatura de *vuestra*, y posteriormente, sin tocar la *r* ni el rasgo superior, modificó la *a* en *e* y añadió *-ssa*.

24 La tinta de las dos últimas letras del verso está corrida. La rima con el v. 21 no deja lugar a dudas sobre lo que debe leerse. Hemos optado por *g* y no *j* porque la parte redonda superior de la letra sí se deja ver.

	y a Francia la a de traei.	40
	Mas de Flandes a París a sido el tiempo contrario.	
PRINCESA	Digo, Príncipe Lotario, q[ue] gustam[en]te sentís.	
	Bien sé cuánto la Condesa de Flandes deve a su fama: sol de hermosura la llama.	45
LOTARIO	A vos, ilustre Prinsesa, todas se os deven rendir.	
	Mas en aber merecido tan bella esposa, e tenido más q[ue] pudiera pedir.	50
	Pero ved, mientras q[ue] llega,	
		(Hoja 5r)
	su retrato milagroso q[ue] es sombra de aquel hermos[o] sol, q[ue] las ág[u]ilas siega.	55
ENRICO	¿Podremos verle los dos?	
PRINCESA	¿No le auéis visto?	
ENRICO	Jamás;	
	porq[ue] no quise ver más hasta miraros a uos;	60
	q[ue] por no seros ingrato, no sólo no quise ver el rostro de otra muger, pero tanpoco el retrato.	
LOTARIO	Míralde, Prin[se]sa, bien,	65
PRINCESA	Será, si el retrato es tal, diuino el original.	
ENRICO	Mostrad, veréle también.	
REY	Vamos por[que] se comienze el sarao.	
LOTARIO	Bien será.	70
REY	¡Vamos!	
PRINCESA	(¡Q[ué] suspenso está!)	
ENRICO	(Al sol su ermosura venze. ¡O, peregrino traslado! ¡O, rostro hermoso i esquiuo! ¿Q[ué] será mirándoos viuo, si ya os adoro pintado?	75

47 *sol*: la *l* rectifica una *n* previa.

63 *de*: en un principio se escribió *desta*, tachándose después las tres últimas letras.

	¡O, vellesa de los cielos, prodigio, asombro y encanto!) Enrico, miráisle tanto, q[ue] tendrá Lotario zelos.	80
PRINCESA		
LOTARIO	Bien los v[uest]ros encubris,  dándole[s] nombre de míos. (Infinitos desvaríos, retrato, me persuadís.	(Hoja 5v)
ENRICO	Pues, retrato, ¡vive Dios, que si pudiere e de ver v[uest]ro dueño en mi poder!)	85
PRINCESA	Selosos tenéis a dos: a v[uest]ro ermano y a mí; porq[ue] si tanto os agrada, más la querréis q[ue] a cuñada.	90
REY	Aora bien, bamos de aquí.	
LOTARIO	Dame el retrato.	
ENRICO	Quisiera mostrarlo a vn pintor. Después te lo daré.	
LOTARIO	Vamos, pues.	95
REY	Vamos, q[ue] el sarao espera.	
ENRICO	Lotario y yo nos quedamos preuiniendo sierta fiesta.	
PRINCESA	No lo será sin vos ésta.	
ENRICO	Prinsesa, al momento vamos.	100
	[ <i>Se van todos menos Lotario y Enrico.</i> ]	
LOTARIO	¿Q[ué] fiesta, Enrico, preuienes?	
ENRICO	¿Ate parecido ermosa la Prinsesa?	
LOTARIO	En ella tienes una digníssima esposa para aumento de tus bienes.	105
	La redondes de la tierra enbidiará tu ventura;	(Hoja 6r)
	q[ue] a quantas Reynas encierra a vencido en hermosura la Prinsesa de Inglaterra.	110

79 *miraisle*: la segunda i rectifica una r.  
101 *preuienes*: la i modifica una e.

ENRICO	Luego, ¿inbidiará mi bien todo el mundo?	
LOTARIO	Si la ven, le enbidiarán.	
ENRICO	Dese modo, como parte deste todo, tú le enbidiarás también.	115
	Pues si remediar deseas la envidia q[ue] te a causado, trasa daré con q[ue] seas tú, Lotario, el inbidiado, y a la Prinsesa poseas.	120
LOTARIO	Enrico, ¿estás en tu acuerdo? Casado con la Prinsesa, ¿dises tal?	
ENRICO	Tenme por cuerdo; q[ue] así gano a la Condesa, quando a la Prinsesa pierdo.	125
	Tú te casarás con ella; yo a la Condesa querré, que viendo su estampa vella, imán de mis gustos fue, y así se an ido tras ella.	130
	Este retrato, animado con mis suspiros está; y aunq[ue] es vn viuo traslado,	(Hoja 6v)
	aduierte q[ue] viue ya con el alma q[ue] le e dado.	135
LOTARIO	Con tus palabras aduierto quán siego deues estar, pues con tanto desconsierto en los peligros del mar pretendes siguro puerto.	140
	Ludouico, n[uest]ro ermano, por mi esposa la Condesa es ido a Flandes, y es llano que, como tú a la Prinsesa, le dio en mi nonbre la mano.	145
	Sigún esto, bien aduiertes que es ynposible q[ue] yo ni tú troquemos las suertes	

118 Al final del verso está tachado *tu lo*.

131 Se ha escrito *retrato* y tachado *con* al final del verso.

	que el matrimonio ligó, dándole nudos tan fuertes.	150
ENRICO	Lotario, no consideres q[ue] e dexado de pensar que ya son propias mugeres. Pero podremos hallar fácil remedio si quieres.	155
	No inporta el estar velados; q[ue] si no están consumados los matrimonios, bien pueden hazer en Roma q[ue] queden	(Hoja 7r) 160
	con libertad los casados. Si n[uest]ras mugeres son, pidamos dispensación al Papa, y no lo serán. Lexos tus intentos dan del blanco de la razón.	165
LOTARIO	Verdad es, quando no está consumado el matrimonio, q[ue] dispensar se podrá; pero con eso el Demonio color a tus ier[r]os da.	170
	Aunq[ue] el Papa, como digo, puede dispensar, no creas q[ue] dispensará contigo, para q[ue] de tanto[s] seas vn declarado enemigo.	175
	Al Rey de Inglaterra ofendes, pues estándote tan bien su hija, a dexa[r]la atiendes. Y a mí me ofendes también, pues a mí esposa pretendes.	180
	En casos tan graues, piensa que quando el Papa dispensa ay gran razón q[ue] le oblig[u]e, pero no quando se sig[u]e,	(Hoja 7v) 185
	hazer a tantos ofensa. Míralo, pues, y procura poner más freno al furor	

150 *dandole*: la primera *d* rectifica una *l*.

	de tu edad poco madura, q[ue], como ermano maior, reprehendo tu locura.	190
	Vamos, y harás el oficio de galán y desposado, que con manifiesto indicio, en vno y otro as mostrado poca edad, poco güicio.	195
ENRICO	Tu mal pensada respuesta, tu libre resolución, más ingrata q[ue] modesta, me dan, Lotario, ocasión que muestre mi enogo en ésta.	200
	Resuelto estoy, si lo estás: ¡Vive Dios, q[ue] e de gosalla! Bien sé q[ue] te quexarás; pero en tu intento se halla razón de quexarme más.	205
	Quexaréme de tres yo: del pintor q[ue] hizo el traslado, del cielo que la crió, y de ti, que me has mostrado la causa q[ue] me mató.	210 (Hoja 8r)
LOTARIO	O amarte con demasía n[uestro] padre se atribuya tu más q[ue] infame osadía, o a poca vergüensa tuya, o a mucha paciencia mía.	215
	¡Necio ar[r]oga[n]te! ¿De suerte q[ue] dizes q[ue] as de gosar a mi misma esposa?	
ENRICO	¡Aduierte que lo e de facilitar, dándote, infame, la muerte!	220
LOTARIO	Al fin, imprudente ermano, tienes ípetu francés.	
ENRICO	Por ti mismo eres villano, y aunq[ue] el temor te da pies, te as valido de la mano.	225

188 *madura*: la *d* rectifica una *s*.  
198 *ingrata*: el copista ha repetido *in*.  
216 *arogaste* en el ms.  
220 *muerte*: la primera *e* se ha añadido encima.

[Sale] el Rei.

REY	¡Rapases! ¿Qué demasia es ésta?	
ENRICO	¡Aunq[ue] al mundo pese, la Condesa a de ser mía!	
LOTARIO	¡Necio! Por agora sese mi razón i tu porfia.	230
REY	¿Qué desconpostura es ésta? ¡Locos, mal considerados! ¡Gentil preuención de fiesta! Bien diferentes cuidados v[uest]ra intención manifiesta.	235
	¿Pendencia agora, rapás,	(Hoja 8v)
	en ves de tomar solás con tu es[p]osa el primer día? Pero ¿quién nos quitaría, sino Lotario, esta pas?	240
LOTARIO	El amor te tiene siego, padre i señor, y me pesa.	
REY	¡Vete! ¡Vete a Fla[n]des luego! Gosa allá de la Condesa, y acá tendremos sosiego.	245
	Sepamos q[ué] pudo ser, sino alguna impertinencia. Yo e de apartaros, y ver si tenemos con tu avsiencia la pas q[ue] espero tener.	250
LOTARIO	Pero todo se mejora iéndote, Lotario, agora. Quando a la Condesa espero, ¿mandas tal?	
REY	Lotario, quiero que partas dentro de vn ora.	255
	Si salió tu esposa ya de Flandes, bolverla puedes [... ..] allá, porq[ue] no quiero q[ue] quedes	

238 *esposa*: en el ms. se lee *estosas*.

242 Entre y y *me* hay un trazo vertical alargado.

255 *deentro* en el ms.

256-260 En el ms. estos versos se encuentran de la siguiente manera:  
si salio tu esposa ya de flandes  
bolver la puedes alla

	adonde tu ermano está.	260
	Este, en efecto, es mi gusto, ¡no ay replicar!	
LOTARIO	No replico; porq[ue] demás de ser justo,	(Hoja 9r)
	me mandas —te sertifico— lo mismo de q[ue] yo gusto;	265
	no porq[ue] de Enrico huio, ni de ti, q[ue] antes, porffio venser tu rigor y el suyo, sino porq[ue] es gusto mío hazer lo q[ue] fuere el tuyo.	270
	Voy alegre quando voy viendo q[ue] en irme te agrado, y si en tu presencia estoy, me tengo por desdichado, porq[ue] gusto no te doy.	275
	Y avnq[ue] dejarte xamás fue para mí buena suerte, ni mala estar donde estás, hallo q[ue] de obedecerte es de lo q[ue] gusto más.	280
REY	(¡Qué buen hijo!)	
ENRICO	¡Viue Dios, ipócrita, vil, ingrato, q[ue] e de vengarme de vos!	
REY	Hijo, por mil causas trato      [ <i>Aparte a Lotario.</i> ] de apartaros a los dos;	285
	que si con Enrico pudo tanto el retrato, no dudo que el original le vensa, que Amor no tiene vergüensa,	(Hoja 9v)
	y así le pintan desnudo.	290
	Pues porq[ue] no lleg[ue] a ver los ojos de tu mujer,	

porq̄ no quiero q̄ quedes  
a donde tu ermano esta.

Ni el número de versos, ni la medida del primero de ellos, ni la rima, responden a la quintilla que debería ir aquí. Nuestra reconstrucción pretende dar una idea de cuál sería ésta sin forzar el texto del ms., únicamente redistribuyendo los términos de acuerdo con la medida y la rima.

260 Después de *adonde* está tachado *eu*.  
282 Hay una *q* tachada al final del verso.

	buelue a su tierra con ella, que ya ues de apetesella el mal q[ue] puede nacer.	295
	Preuente. Habla la Prinsesa. Despídete, y di q[ue] vas a reciuir la Condesa.	
LOTARIO	Con el remedio que das, el daño q[ue] temes sesa.	300
	Hazes tu officio ordinario.	
REY	¿Cómo estás tú de ese modo? Despídete de Lotario.	
ENRICO	A pesar del mundo todo, seré su eterno contrario.	305
	Como tú, padre, lo ordenes no e de reparar en nada.	
	<i>Sale Tristán.</i>	
TRISTÁN	Enrico, a la nouia tienes con la cauesa quebrada de preguntarme si bienes.	310
	Quiérete más —¡viue Cristo!— que Milivea a Calisto. Lotario, ven, que en la sala del sarao tanta gala eternamente se a visto.	315
		(Hoja 10r)
LOTARIO	Otra gornada e de hazer más larga.	
TRISTÁN	¿Voy yo contigo?	
LOTARIO	Claro está q[ue] así a de ser.	
TRISTÁN	Eres, en efecto, amigo, por eso te doy plazer.	320
REY	Dios vaia en tu compañía y os dé quietud a los dos.	
LOTARIO	¿Sin su bendición me enbía v[uest]ra Altesa?	
REY	La de Dios te alcance, y después la mía.	325

- 296 *preuente*: la segunda *e* está añadida encima.  
298 *reciuir*: con una *R* el copista ha rectificado *la* al comienzo de la palabra.  
312 *Milivea*: la primera *i* modifica una *e* previa.  
314 Entre *sarao* y *tanta* está tachado *ay*.  
317 *voy*: la *v* corrige una *d*.  
319 Al final del verso está tachado *por*.  
322 *os*: la *o* rectifica una *d*.



	que para q[ue] no lo fuese me dis[t]e ser el prostrero.	360
REY	Enrico, eso es darme muerte y despreciar mi buen selo. Hijo, repórtate. Aduierte que no as de enmendar al cielo, que lo ordenó desta suerte.	365
	Rinde, rinde el aluedrío	(Hoja 11r)
	a la voluntad de Dios. Y si es tu gusto, hijo mío, partamos entre los dos el Reyno y el señorío.	370
	El nombre quiero tener de rey, que darle no puedo, sino al que a de suseder. Sólo con el nombre quedo; tú, Enrico, ten el poder.	375
	Manda, dispón, has mercedes, enriquese tus criados... Hasta q[ue] en vida me eredes, da officios, rentas y estados, q[ue] en todo, Enrico, lo puedes.	380
	Para firmesa mayor, te daré firmas en blanco. Mas ¿q[ué] no hará en tu favor, si amor donde quiera es franco, vn padre y rei con amor?	385
	¿Quieres más? ¡Ola! Traed recado para escriuir.	
	[Sale] vn paje.	
ENRICO	Házesme, señor, merced. (¡Vive Dios, q[ue] an de seruir las f[ir]mas de lazo y red!	390
	Cairéis tú y Lotario en ella.)	

360 *disde* en el ms.

364 Las dos últimas letras del verso están muy borrosas.

366 *aluedrío*: la *l* corrige una *d* previa.

369 *entre*: la *n* corrige una *l*.

378 *me eredes* en la ms.; la segunda *r* está corrigiendo una *c*.

389 *vive*: la segunda *v* corrige una *d*.

390 *firmas* en el ms.

391 *ellas* en el ms.

PAJE	Aquí ay recado.		
REY	Está bien.		(Hoja 11v)
	Sese, Enrico, tu querella, Toma estas firmas y ven, q[ue] aguarda tu esposa vella.		395
	<i>Firma dos papeles y dáselos a Enrico, y vase.</i>		
ENRICO	Voy tras ti. Dame esa pluma con tinta, y llámame luego dos criados... Porq[ue], en suma,		
	[ <i>Se va el paje.</i> ]		
	voy tratando con q[ue] el fuego deste amor no me consuma.	<i>Escriue.</i>	400
	Con lo que escriuo se afirma lo verde de mi esperanza en lo blanco desta firma, pues con ella esta vengansa mi mismo padre confirma.		405
	¡Echada la suerte está!		
	[ <i>Salen</i> ] <i>Rodulfo y Camilo.</i>		
RODULFO	¿Qué nos manda v[uest]ra Altesa?		
ENRICO	A Flandes Lotario va, y a de partir con prestesa. Acompañalde hasta allá.		410
	Va a la ligera, y así iréis en su compañía los dos guntos desde aquí. El Rey, mi padre, os enbía, y me dio el orden a mí.		415
	Este papel lleuaréis, después q[ue] yo le ser[r]jare; a [d]os leguas le abriréis		
	y lo q[ue] el Rey os mandare		(Hoja 12r)

- 392 *bien*: la *b* corrige una *v*.  
398 Después de *criados* está tachado *con o*.  
399 *el fuego de* en el ms.  
400 Entre *no* y *me* está tachado *co*.  
418 [*d*]os: la *d* no se lee por un borrón.



	me obligaua que, avnq[ue] tarde, entrase en París. Mas veo q[ue] obligas a mi deseo q[ue] por esta noche aguarde,	455
	q[ue] a de hazerse, aunq[ue] no quiera, aquese aconpañamiento; demás de q[ue] no me siento con la salud q[ue] quisiera.	
LUDOVICO	¿Qué tienes?	
CONDESA	Mal e dormido aquesta noche pasada.	460
LUDOVICO	(No a lo menos desvelada en lo q[ue] yo e padecido. ¡Q[ue] gose muger tan vella Lotario! ¡Que con poder q[ue] yo pudiera romper esté casado con ella!)	465
CONDESA	Esta selua entretexida q[ue] mueve [e]l viento, l[a] sombra de los árboles, la alfonbra con q[ue] el prado me combida, estas olorosas flores	470
		(Hoja 13r)
	q[ue] el espíritu leuantan, y estos páxaros que cantan endechas a sus amores, casi me quieren rendir a q[ue] duerma vn breue rato. Ludouico, mientras trato de descansar y dormir, despacha al Rey mi s[eñ]or y a mi esposo.	475
LUDOVICO	Voy al punto.	
CONDESA	Estése por aquí gunto la gente.	
LUDOVICO	(¡Ciego es amor!)	
CONDESA	Saca de aquella litera vnas almoadas.	480

462-463 Quedan sin una comprensión muy clara estos dos versos, aunque su lectura no ofrece duda en el ms.

469 l[a]: lo en el ms.

471 combida: la b rectifica una p.

484 aquella: la segunda l rectifica una a.



	en ningún caso, ni en éste, avnq[ue] la vida me qüeste, en riesgo la de los dos.	
RODULFO	(Determinarme no puedo	520 (Hoja 14r)
	a q[ue] muera.	
CAMILO	¡A, sielo santo!	
LOTARIO	Agora q[ue] calláis tanto con más confuciones quedo.	
TRISTÁN	Señor, prínsipe eres tú; si temes estos vasallos, lo megor es despachallos a senar con Bersebú.	525
	Que yo no las tengo todas connmigo.	
LOTARIO	¡Estraña quimera!	
RODULFO	(Lanse forsoso es q[ue] muera.)	530
TRISTÁN	A mí y a ti te acomodas con lo que e dicho. Dios sabe el miedo de cada vno.	
LOTARIO	Quanto más os inportuno, hazéis el caso más graue.	535
RODULFO	Señor...	
LOTARIO	Hablad.	
RODULFO	(Desir quiero al Prínsipe la ocasión del silencio y turbación.	
CAMILO	Dilo, pues.	
RODULFO	Bien considero... Si lo digo, puede ser que se quiera defender.)	540
TRISTÁN	No e visto en toda mi vida hombres tan impertinentes.	
		(Hoja 14v)
	¡Hablen ya, quierpo de Chr[ist]o,	

528-529 Segmentación anómala: que yo no las tengo todas conmigo / estraña quimera.

532-533 Segmentación defectuosa: con lo que e dicho / dios sabe el miedo de cada vno.

536 A continuación de *señor*, en el mismo renglón, está tachado *Lot. hablad.*

536-538 Mala segmentación: desir quiero al prinsipe / la ocasión del silencio y turbación.

540-542 Le falta el primer verso a esta redondilla y el sentido lo acusa.

543 *impertinentes*: la *p* corrige una *b*.

544 *xpo* en el ms.

	q[ue] tre[in]ta veces me e visto con el alma entre los dientes!	545
LOTARIO RODULFO	¡Ya prouocáis mi paciencia! Pues es forsoso, oye y mira si con razón nos admira el rigor desta sentencia, y si es fuersa q[ue] nos quadre cumplir en todo la ley. Mira lo q[ue] firma el Rey n[uest]ro señor y tu padre.	550
LOTARIO	Mostrad. "Quitalde la vida a Lotario". (¡A, Rey crüel!) "Si fuere gente con él, mando q[ue] nadie lo inpida".	Lee. 555
TRISTÁN	Mira si dise también que mura Tristán contigo.	560
LOTARIO	Sólo se entiende conmigo este rigor.	
TRISTÁN	Eso bien. ¡Por Dios, que no me quedó gota de sangre en las venas! Señor, ya ves q[ue] tus penas siento como propias yo, pero gran negosio a sido	565
		(Hoja 15r)
RODULFO LOTARIO	hablar contigo, no más. Señor, ¿q[ué] respuesta das? (¿Tal en mi padre a cauido? ¿Tú eres padre? ¿Tú rey eres? ¿Tú, Ludouico, a quien llama "Piadoso" el mundo?... Tu fama borrar con tus obras quieres.) Amigos, yo os prometí que en ningún rie[s]go os pondría las vidas, avnq[ue] la mía se aventurase.	570
RODULFO LOTARIO	Es así. Si me defiendo, venís a peligrar; pues es sierto que no dexándome muerto	575
		580

545 *trenita* en el ms.

567 *sido*: la *s* rectifica otra letra.

569 Está tachado *q̄* al principio del verso.

576 *os pondria* va encima de las palabras tachadas *ni en este*.

	com mi padre no cunplís.	
	Por esto, a morir me ofresco.	
	Y también por la obediencia:	
	q[ue] no cunplir la sentencia	585
	de mi padre, no obedesco.	
	Y así mi vida o mi muerte	
	en v[uestr]as manos la dexo.	
RODULFO	Eres gran Príncipe, espejo	
	de valor eroico y fuerte.	590
	Libre quedarás. Por mí	
	no as de morir, ¡viue Dios!	
		(Hoja 15v)
CAMILO	Antes muramos los dos.	
	Mas toma postas de aquí,	
	y ve encubierto entre tanto	595
	que tu muerte publicuemos,	
	q[ue] después te buscaremos.	
LOTARIO	De [vuest]ra piedad me espanto.	
	Partid estas goias.	
RODULFO	Mira	
	que n[uest]ras vidas te encargo.	600
	Procura caminar largo,	
	que viene gente a la mira.	
TRISTÁN	Pues ¡apretar a cor[r]er	
	antes q[ue] vengan!	
RODULFO	Adiós,	
	Príncipe.	
	[Se van Rodulfo y Camilo.]	
LOTARIO	El guarde a los dos.	605
	Tristán, ¿q[ué] se puede hazer?	
	Es ya noche, pero avemos	
	de caminar toda ella.	

589 *gran*: la *g* rectifica otra letra.

595 *encubierto*: la *b* modifica una *p*.

599 *goias*: "joyas"

599-600 Segmentación defectuosa: mira que nras vidas te encargo. nras: la *n* rectifica una *v* previa.

603 Al final del verso está tachado *antes*.

604-605 Segmentación anómala: antes *q̄* vengan / adios principe. Este último renglón, así como la atribución a Rodulfo, ha sido añadido posteriormente entre líneas. Entre el mismo y el siguiente está tachado: Lot tristan *q̄* se puede hazer.

[Sale] Lud[o]uico.

LUDOVICO Pusísteme, ingrata vella,  
en los maiores estremos. 610

Hize retirar la gente  
a la quinta porq[ue] vengo  
tan abrasado, q[ue] tengo  
en el pecho vn Etna ardiente.

Condesa, yo e de gosarte,  
pues convida la ocasión. 615

CONDESA ¡A de mi guarda! ¡Traición!  
(Hoja 16r)

TRISTÁN Gente es q[ue] viene a matarte  
sin duda.

LOTARIO Vn momento, atiende.

CONDESA ¡Suelta, infame!

LUDOVICO ¡A, sielo!

LOTARIO Escucha, 620  
que es vna muger q[ue] lucha  
con quien forsarla pretende.  
¡Soltad, descortés galán,  
la dama!

LUDOVICO (No es bien que aguarde,  
no me conoscan.)

[Se va Ludovico.]

LOTARIO ¡Cobarde! 625

¿Huis? ¡Síg[ue]le, Tristán!

TRISTÁN Voy tras él. (¿Síg[ue]rle yo?...  
El Diablo me metía  
en debujos.)

[Se va Tristán.]

CONDESA Aunq[ue] es mía  
la causa q[ue] os obligó, 630  
estoy tal, que apenas sé  
de mí. Pero estadme atento,

- 609 *Ludiuico* en el ms.  
611-614 Segmentación defectuosa: hize retirar la gente a la quinta / porq̄ vengo  
tan abrasado / q̄ tengo en el pecho / vn etna ardiente.  
*ardiente*: la *r* corrige una *s*.  
623-624 Segmentación anómala: soltad descortes galan la dama / no es bien...  
625 *conoscan*: entre las dos primeras sílabas y la tercera está tachado *cha*.  
625-626 Mala segmentación: cobarde huis / sigele tristan.  
628-629 Segmentación defectuosa: el diablo me metia en debujos / aunq̄ es mia.

LOTARIO  
CONDESA

sabréis breuemente el quiento.

Con gusto os escucharé.

Lleg[ue]ré, señor cauallero,  
que sin duda en esta hasaña  
avéis mostrado noblesa  
tan propia como eredada...

Digo q[ue] lleg[ue]ré a esta selua,  
ya quando el sol matisaua

635

640

(Hoja 16v)

las nubes del Osidente  
de azul, amarillo y nácar.  
Resuelta en pasar la noche  
en esa quinta y quansada  
de caminar, agradóme  
la frescura destas plantas.

645

Puse en el suelo las mías;  
y el séfiro q[ue] soplaua,  
la música de las aves,  
y olor de flores tan varias,

650

al sueño me conbidaron.  
Y de mi gente apartada,  
puse, descansando el cuerpo,  
en pas cuidados del alma.

Dormí con sosiego vn rato.

655

Soñé después mil desgracias;  
soñé infinitos pesares,  
que a mi ventura amensasa[n];  
soñé males de mi esposo.

Y desperté con mil ancias,  
quando hallé aquel enemigo  
que, atreui[do], me forsaua.

660

Dudosa estoy de quién era;  
pero por algunas causas,  
pienso q[ue] es cuñado mío  
el vil autor de esta infamia.

665

(Hoja 17r)

Mas por ser agradesida,  
cor[r]espondiendo a la paga,  
a la obligación q[ue] tengo  
y al valor de v[uest]ra espada,  
quiero desiros quién soy.

670

633 *breuemente*: la *b* corrige una *v* previa.

662 *atreuiendo* en el ms.

671 *quieros desiros* en el ms.

TRISTÁN	<p>¡Vamos al punto! ¿Qué aguardas?  que en tu seg[u]imiento vienen  de soldados vn esquadra.  Promesa hesiste, señor,  de encubrirte, y si te tardas  e[s] inpusible cunplirla.</p>	[Dentro.]  675
LOTARIO	<p>Perdonad, hermosa dama;  que a vnos nobles que me dieron  la vida, les dí palabra  de encubrirme desta gente  que de quitármela tratan.  Señora, adiós, q[ue] no puedo  escucharos más.</p>	680
	<i>Vase [Lotario].</i>	
CONDESA	<p>¡Estraña  res[o]l[u]ción! Dios te libre,  pues me dexaste obligada.  Sin d[uda] q[ue] Ludovico,  que tantas muestras me daua  de vna voluntad que exede  los límites de cuñada,  quiso forsarme dormida.  Porq[ue] ¿quién otro inten[ta]ra  semejante atreuimiento?</p>	685  690
		(Hoja 17v)
	<p>Sospechas tengo, q[ue] vastan.  Temo q[ue] otra ves se atreua.  Y así, estoy determinada  ir, aunq[ue] tarde, esta noche  a París.</p>	695
	<i>Sale Lo[tario] y Tris[tán], retirándose del capitán normando y su gente.</i>	
ROBERTO	<p>¿Qué lo dilatas?  Si eres noble, somos muchos.</p>	
CONDESA	<p>¡Rendid entranbos las armas!  Voses dan. Voyme a la quinta,  que al punto e de hazer jornada.</p>	700

677 e[s]: en.

680 les corrige de.

685 resolucion en el ms.

692 inten[ta]ra: un borrón cubre las dos letras entre corchetes.

699 somos: la m corrige una l.

Vase [la Condesa].

LOTARIO	A ti q[ue] pares[es] noble, rindo con gusto las armas, pues es exército entero la gente que te aconpaña.	705
TRISTÁN	Más aventuras hallamos que el mesmo Amadís de Jaula.	
LOTARIO	Di quién eres.	
ROBERTO	Soy contento, pues te conosco sin falta. Que éste que contigo viene esforsarte procuraua, llamándote, entre otros no[m]b[r]es, “Príncipe ylustre de Francia”.	710
LOTARIO	Soy el Príncipe Lotario, es verdad.	715
ROBERTO	Mucho me agradas. Como príncipe, mostrastes	(Hoja 18r)
	valor en pocas palabras. Roberto soy, general de dies mil hombres qu[e] vastan a conquistar todo el orbe, a fuersa de sus asañas. Fáltanos la polisía, pero cada qual retrata vn Tamorlán, que avnq[ue] toscó, tuuó inbencible ar[r]logancia, vn portug[u]és Viriato, famoso avnq[ue] guardó vacas, y al fin, Aníbal, q[ue] a Roma, avnq[ue] várvaro, asonbraua.	720
	Somos [de] la rasa misma de los godos q[ue] en España dieron noblesa a sus reies, y a su nombre inmortal fama.	730

708 *Jaula*: la *u* corrige una *l*.

713 *no[m]b[r]es*: el copista ha escrito *nobles*, lo que no tiene ningún sentido. Nuestra corrección sí lo tiene y guarda estrecha relación formal con el término del ms.

720 *qua* en el ms.

724 A continuación de *pero* hay una *q* tachada.

731 En el ms.: somos a la rrasa misma.

	Por orden de las estrellas	735
	salimos de Dinamarca.	
	Esta tierra es n[uest]ro origen,	
	y los normandos nos llaman.	
	Vn astrólogo famoso,	
	al fin, por los astros halla	740
	que de Francia ocuparemos	
	vna provincia visarra.	
		(Hoja 18v)
	Y porq[ue] somos normandos,	
	dise q[ue] será llamada	
	esta tierra Normandía.	745
	Esto profetisa y canta.	
	Yo, q[ue] eternisar pretendo	
	la gloria de mi prosapia,	
	correspondo a las estrellas	
	y a sus influencias santas,	750
	y también [a] nombre ylustre	
	que por todo el orbe alcanza.	
	Ludovico, el Rey tu padre,	
	me obliga a verle la cara.	
	Dísenme q[ue] es, avnq[ue] viejo,	755
	tan gran soldado que iguala	
	la opinión de Julio Sésar,	
	y las obras le abentaja.	
	Mas tú, por ser hijo suyo,	
	tienes partes tan gallardas,	760
	que si te cautiuo el cuerpo,	
	tú me cautiuas el alma.	
LOTARIO	Tan noble me as parecido,	
	que te ofresco amistad rara	
	con q[ue] a Pílates y Orestes	765
	venceremos. Si me pagas,	
	defenderé tu persona,	
	con q[ue] no oblig[u]es mi lansa	
		(Hoja 19r)
	contra el gusto de mi padre	
	y obligación de mi patria.	770
ROBERTO	Serás Eneas, yo Acates.	
LOTARIO	Pues ya q[ue] con fuersa tanta	

751 *el* en el ms.

752 *alcanza*: entre la primera sílaba y el resto está tachado *ar*.

768 Al final del verso está escrito *con*.

la prometida amistad  
n[uest]ros dos cuellos enlaza,  
vna cosa como amigo 775  
e de pedirte q[ue] hagas:  
Y es q[ue] no sepan los tuyos  
mi calidad.

ROBERTO                   ¿Por q[ué] causa?  
LOTARIO                Porq[ue] me inporta la vida  
me tengan por muerto en Francia. 780  
Y así desde aquí Gofredo,  
y no Lotario, me llama.

ROBERTO                Pues vamos, Gofredo ilustre.  
LOTARIO                Ya tu nobleza me espanta.  
ROBERTO                A la vista de París 785  
el real p[ar]t[i]ré mañana.

*Vanse. Sale Enrico con capa de noche y  
vna paje con vna vela y Fabio y Arnesto.*

ENRICO                Pon sobre ese bufecte el candelero.  
FABIO                 (No entiendo con q[ué] fin nos a traído  
hasta Palacio.  
ARNESTO                No lo entiendo, y menos 790  
cómo a dexado sola a la Prinsesa,  
siendo la primer noche de casado.)

ENRICO                ¿Acostóse mi padre?  
PAJE                    No ha querido.  
Avnq[ue] es ya media noche, todavía

(Hoja 19v)

está su Magestad sin acostarse,  
q[ue] está con la Prinsesa mi señora 795  
y hablan de v[uest]ra Altesa. Como an visto  
q[ue] siendo el primer día de la voda  
se a ido a pasear toda la noche...

ARNESTO                (Nadie lo sintirá como la nobia.  
FABIO                 Malos principios son...

ARNESTO                Los fines temo.) 800  
ENRICO                Vete, paje, y no digas q[ue] e venido.  
PAJE                    (¡Q[ué] desgraciada la Prinsesa a sido!)

[*Se va el paje.*]

ENRICO                Mas q[ue] al Marq[ue]s y al Duq[ue] les parese

la quietud desta noche estraordinaria,  
 pues aduertid que supo la cordura  
 resistir esta ves al apetito, 805  
 y despresiar los gustos q[ue] estas noches  
 tienen los desposados. En efecto,  
 de Palacio salí. Busq[ué] a Rodulfo  
 y a Camilo, que an sido executores 810  
 de sierto mandamiento de mi padre  
 q[ue] os mostraré después. A media ora  
 q[ue] llegaron del campo y, al fin, dizen  
 q[ue] el mandamiento queda executado.  
 Estos papeles os dirán si ay causa 815  
 de faltarme quietud.

[Sale el paje.]

PAJE En este punto  
 llaman a las puertas de Palacio (Hoja 20r)

Ludouico tu ermano y la Condesa.  
 ENRICO Acuérdame después q[ue] te dé albrisias.  
 ARNESTO ¿Cómo tan a la sorda? Mas Lotario 820  
 la devió de encontrar.

FABIO La causa es esa,  
 y no quiso esperar recibimiento.

ENRICO No la encontró Lotario, q[ue] no pudo,  
 si este papel se executó. Miralde,  
 y éste también. Veldos entretanto 825  
 q[ue] a la Condesa y a mi ermano veo.  
 (La suerte cor[r]sponde a mi deseo.)

Vase [Enrico].

ARNESTO Sepamos qué papeles son aquestos.  
 FABIO Dize el primero así, que dize Enrico  
 que executaron ya: La firma dize 830  
 “Yo el Rey”; y lo demás: “Quitalde la vida  
 a Lotario”. ¡Jesús! ¡Jesús, mil veses!  
 ¡Que cometiesse vn padre tal delito!  
 Ésta es carta.

ARNESTO Veamos a quién dize el sobrescrito.  
 FABIO A Bernardo del Carpio, q[ue] Dios guarde. 835  
 ARNESTO El Rey le tiene amor demasiado,  
 pero Vernardo lo merese todo.

FABIO Mientras buiere temerán a España.

	pero bueluo a leer: “Ya llega el tiempo en que el notable amor q[ue] siempre os tuue	840
		(Hoja 20v)
	ponga en execución, Bernardo amigo, lo q[ue] los dos tenemos consertado. Oy a Lotario quitarán la vida, y después dél a Ludouico y a Enrico, para q[ue] no tengáis quien se os oponga.	845
	Seréis el susesor de todo Francia, mis reinos mandaréis, q[ue] hazeros quiero, a pesar de mis hijos, mi erederero”. ¿Ay traición semejante?	
ARNESTO	A Francia inporta quitar setro y corona al viejo aleue	850
FABIO	q[ue] quiere que vn estraño nos posea. Y es de inportancia q[ue] al momento sea.	
	<i>Sale Enrico, Ludouico, la Prinsesa y la Condesa.</i>	
PRINCESA	(No quita vn punto los ojos de la Condesa, ¡ay de mí!)	
ENRICO	(Luego que el retrato vi, comensaron mis enojos.	855
	Mas vense tanto al pinsel su bellesa natural, que mata al original porq[ue] es al viuo crüel.)	860
LUDOVICO	Peregrina confución es la q[ue] en Palacio ueo, y, a fe, Enrico, q[ue] deseo pedirte a tí la razón.	
		(Hoja 21r)
	¿Cómo siendo desposado, fuera de casa te vas la primer noche y no estás, casi a la vna, acostado?	865
	N[uest]ro padre, avnq[ue] te adora, huie de ti; tal le tienes.	870
	Fuese Lotario, y tú bienes de pasear a desora.	
ENRICO	Confiésote q[ue] me admiras. Ludouico, no me espanto	

840 Este verso se repite al comienzo de la página siguiente.  
855 retrato en el ms.

	q[ue] me ayáis culpado tanto, como de lexos lo miras.	875
	Avnq[ue] es oy el primer día, con calentura me alló el médico, y prohibió la cama con compañía.	880
PRINCESA	Si es [d]el médico mandado, y vuesa Altesa lo quiere, dirále q[ue] ya se muere, mas, si es el mal de cuydado, también puede a vuesa Altesa, hazerle mal el sereno.	885
CONDESA	Avnq[ue] el argumento es bueno, el maior es tu belleza.	
ENRICO	Si argumenta la hermosura,	890
		(Hoja 21v)
	vos concluís, Ludouico, que yer[r]a, te sertifico, el q[ue] culparme procura. Salí a buen fin de Palacio. Dalde a mi ermano, Mar[qués], los papeles, q[ue] después lo trataremos despacio.	895
	Vistos, as de confesar la razón con q[ue] me alteran. El Marqués y el Duq[ue] esperan ocasión para hablar.	900
FABIO	Estos as de ver.	<i>Dale los papeles a Ludouico.</i>
ENRICO	Llegad.	
ARNESTO	Danos, señora, esos pies.	
CONDESA	Alsad, Duq[ue]; alsad, Marq[ués]; q[ue] con mucha voluntad me ofresco a v[uest]ro valor.	905
FABIO	A todos nos a pesado que os aya desencontrado el Príncipe, mi señor. (Después su muerte sabrá).	
LUDOVICO	Enrico, ¿Lotario... Muerte?	910
ENRICO	Disimula; pero aduierite	

878 Al final del verso está tachado *el medico*.

880 *compañía*: la ñ rectifica una p.

890 *argumenta*: la sílaba *men* está puesta encima de unas letras emborronadas.

898 Después de *razón* hay una *q* tachada.

901 *llegad*: la primera *l* rectifica otra letra previa.

que está executado ya.

(Hoja 22r)

LUDOVICO  
ENRICO

¡Gran mal!

Esotro papel  
nos toca a todos. Y aduerto  
que avéis llegado a buen puerto,  
pues os servirán en él.

915

No estéis triste.

CONDESA

¿Cómo no?

Vaste q[ue] el silencio dexa  
de referir una q[ue]xa  
o muchas que tengo yo.

920

Avnq[ue] recibir espero  
mil mercedes, es forsoso  
q[ue] estando avrente mi esposo,  
falte el gusto verdadero.

925

Yrse mi esposo en persona,  
sabiendo q[ue] yo venía,  
es tan clara ofensa mía  
que no sé cómo se abona.

Díxome el Rey mi s[ñ]or  
las razones de su ausiencia.  
Mostró, como Rei, prudencia;  
mas no, como padre, amor.

930

Fue rigor estraordinario,  
auiendo sido el disgusto  
entre ermanos, y era justo  
ver q[ue] el mayor es Lotario.

935

(Hoja 22v)

Dize q[ue] tuuo también  
otras q[ue] callar es bien  
hasta megor ocasión.

¡No creiera tal jamás!

940

PRINCESA

(¡Con q[ue] atención q[ue] la escucha!  
Ya [l]a sinrazón es mucha,  
pero mi paciencia es más.)

Bamos, que venís cansada,  
y Enrico no tiene sueño.

945

CONDESA

Adiós.

937-939 Le falta el primer verso a esta redondilla.

942 [l]a: sa en el ms.

944 bamos: la b corrige una v anterior.

[Se van la Princesa y la Condesa.]

- ENRICO (Hermoso dueño,  
viuir en tu Argel me agrada.)  
Ya q[ue] avéis visto los tres  
esos papeles, os pido,  
a ti, al Duq[ue] y al Marq[ue]s], 950  
digáis q[ué] os a parecido  
daño q[ue] de tantos es.
- LUDOVICO Si llamándole “Piadoso”,  
es n[uest]ro padre cr[is]t[i]ano,  
rigor con él es forso, 955  
pues es con sus hijos él  
tan fiero y tan riguroso.
- FABIO A Francia no le conbiene  
vn Rei que en tan poco tiene  
a los suyos, q[ue] desea 960  
que vn estrangero posea  
(Hoja 23r)  
lo q[ue] por derecho os viene.  
¡Matar al hijo mayor  
y prometer dar la muerte  
a los demás...!
- ARNESTO Es rigor 965  
que abomino yo de suerte  
q[ue] sufrirlo no es valor.  
¡Mandarnos un español  
como a vasallos...! Primero 970  
en su armada por farol  
trairá el infame estrangero  
el mismo car[r]o del sol.
- ENRICO ¿Q[ué] hemos de hazer?  
LUDOVICO Fuera bien  
guntar mañana a consejo.  
Los grandes su boto den. 975
- ENRICO ¡No reine, q[ue] ya está v[i]ejo!  
FABIO ¡Yo lo aprueuo!  
ARNESTO ¡Yo también!

953 *llamandole*: la primera l corrige una letra previa.

958 *les* en el ms.

967 Antes de *no* está tachado *yo*.

973 A continuación de *bien* está tachado *guntar n*.





	Los demás ier[r]os sufrí, pero ¡delante de mí tomar por fuerza la mano a la muger de su ermano...! Faltó la pasiencia aquí.	1045
ENRICO	Después tratarás de queexas. Adiós.	
	[Se va Enrico.]	
REY	¡A, nesio! ¡A, rapaz! ¿Tan secamente la dexas?	
CONDESA	Temo q[ue] nos falte pas.	1050
REY	Pues dí qué nos aconsejas.	
CONDESA	A tu prudencia, señor, conpecte el darnos consejo.	
REY	Muestras discreto valor. Y así diré, como viejo, lo que tengo por mejor.	1055
	Ya dixé q[ue] me obligaua para ausentar a tu esposo otra razón q[ue] callaua. Fue, pues, el fuego amoroso	1060 (Hoja 25r)
	en q[ue] Enrico se abrasaua. De manera le agradó tu retrato, q[ue] por es[t]o con Lotario se enojó. Mas él a dicho bien presto lo q[ue] pensé callar yo.	1065
	Y así, Condesa, imagino que será razón boluerte y alcansarle en el camino; que temo q[ue] de otra suerte haga Enrico vn desatino.	1070
CONDESA	Señor, tu gusto e de hazer. Prinsipalmente yo soy dese mismo pa[r]teser.	
PRINCESA	El mismo, Condesa, doy.	1075
REY	¿Quándo te piensas voluer?	

- 1047-1048 Segmentación anómala: despues trataras de queexas adios / a nesio a rapaz.  
1063 *es[t]o* es exigido por la rima en lugar del *eso* que presenta el ms.  
1069 *alcansarle*: la primera *a* corrige una *l* anterior.  
1071 *desatino*: la *s* rectifica una *l* previa.  
1074 *padesper* en el ms.

CONDESA	Quando tú, señor, lo ordenes.	
REY	Quando esté más descuydado Enrico, de partir tienes.	
PRINCESA	Sienpre estará con cuydado.	1080
REY	Aora bien, cansada vienes. Lotario no puede estar lexos. Por la posta luego le embiaremos a avisar	
		(Hoja 25v)
	q[ue] espere.	
PRINCESA	Enrrico está ciego.	1085
CONDESA	Cese, Princessa, el pesar; q[ue] quando por mí no fuera, por no inquietaros a vos, luego de París saliera.	
PRINCESA	Mi amor pagáis.	
REY	Quiera Dios	1090
	q[ue] Enrrico dexarnos quiera. Esto queda bien assí. Vamos y descansarás.	
CONDESA	No tendré descanso aquí.	
REY	¡A, cielo!, temo q[ue] estás indignado contra mí.	1095

*Finis*

1078 Hay una letra tachada antes de *este*. La *o* final del verso está emborronada.  
1080 *estara*: la *e* rectifica una letra previa.

## ACTO 2.º DE LUDOBICO EL PIADOSO \*

Hablan en él los siguientes:

EL REY LUDOBICO, biejo	EL SECRETARIO
[EL] PRÍNCIPE LOTARIO	ROBERTO, capitán
ENRICO, su ermano	VN PAJE
LUDOBICO, su ermano	VN SOLDADO
LA PRINCESA DE INGLATERRA	[DOS] SOLDADOS NORMANDOS
LA CONDESA DE FLANDES	VNA GUARDA
	OTRO SOLDADO

*Salen el Rey, Enrico y Ludobico, la Princesa  
y vn secretario y criados de acompañamiento.*

ENRICO

Todos los grandes, todos los consejos  
de título de Rey te an despojado,  
y por boto común de los más biejos,  
a mí y a Ludobico nos le an dado. 1100

Los dos, que estamos de ambición tan lejos,  
ygalmente partimos el estado.  
Echamos suertes y a París me cupo,  
en cuió amparo con razón me ocupo.

Huelgo que intente el bárbaro normando 1105  
esta conquista, pues berá mi tierra  
que la defiendo yo. Pero dexando  
lo que toca a las armas y a la guerra,  
tú, que ya sin corona, setro y mando,

\* En el encabezamiento de la hoja 26r figura 2.º y una cruz.  
1100 Al final del verso hay una *q*.

- tienes digno castigo del que yerra,  
 más no te llames Rey, qu'eres vn hombre  
 en quien será delicto aqueste nombre. 1110  
 Ya te llaman crüel, ya te aborreçen  
 los mismos q[ue] asta agora te adoraban.  
 Tus lágrimas, fingidas les pareçen. 1115  
 Hasta los niños tu castigo alaban.  
 Y los que más tu causa faboreçen,  
 después q[ue] ser justicia an confeçado,  
 se lastiman de berte en este estado.  
 ¡Sal de Palacio, pues!
- LUDOVICO** A un padre alebe 1120  
 que dio la muerte a un hijo, con intento  
 de matar los demás, no se le debe  
 clemencia, boluntad ni acogimiento.  
 Poco tu mal a lástima me muebe.
- PRINCESA** Yo, que la mía y tus desdichas siento, 1125  
 oygo tus hijos... Sin poder m[e] hallo...  
 Confusa miro, y temerosa callo.
- REY** Reyes de Françia, ylustres hijos caros,  
 si ya no os despreciáis de ser mi[s] hijos,  
 como padre, en efecto, quiero daros 1130  
 el parabién de tantos regoçixos.  
 No quiero desculparme ni culparos,  
 que ya sé que los biejos son prolixos;
- (Hoja 27r)  
 antes quiero alegrarme, pues es justo  
 que tenga parte yo de buestro [g]justo. 1135  
 Sólo la muerte de Lotario lloro,  
 aunq[ue] os parescan lágrimas fingidas.  
 Los dos, con setro de inmortal decoro,  
 prorroguéis mill edades vuestras bidas.  
 Tú, Enrrico, hijo y Rey a quien adoro, 1140  
 no me ar[r]loges de ti, no me despidas.  
 Po[n]me donde quisieres, como sea,  
 donde me alegre yo quando te bea.  
 Quando llorare, enjugarás mis ojos,

- 1113-1119 Falta un verso en esta octava.  
 1116 *tus* en el ms.  
 1129 *si*: la *s* corrige una *y*.  
 1135 *justo* en el ms.  
 1142 *por*me en el ms.  
 1143 *donde*: la *n* rectifica una *d*.

	bolbiéndolos a ti quando biniere la abenida crüel de mis enojos; yo sé que sesarán mientras te biere tu bien. Quando goçares mis despojos, me alegrarás, si el mal me entristeçiere, pues e de ber en ocasiones tales que naçieron tus bienes de mis males.	1145
	Tanbién te ruegan estas canas mías ames a la Prinçega, pues te ama. Adbierte que os belastes a tres días y abéis dormido en diferente cama.	1155
ENRICO	Si esa materia toca en tus porfías, daráme nombre de crüel la fama, executando la bengança fiera que de mi enojo resultar pudiera.	
		(Hoja 27v)
	Bien çé que a la Condesa as escondido por traerme pesar. Con cuyo hecho, pienço que estoy de ti más ofendido que con lo que intenta[s]te çin prou[e]cho.	1160
PRINCESA	(Tantos son los agrabiõs que te mido, que ¡rrebiente la mina de mi pecho! Mas quando la bengança se me ofreçe, sé que le adoro yo, si él me aborreçe.)	1165
SECRETARIO	Firme buestra Alteza aquí.	
ENRICO	Essa es la renu[n]ç[i]açión hecha em mi her[ma]no y en mí.	1170
REY	(Susesos del tiempo son. ¡Cuán otro estoy del que fuy!	
	El çielo me a castigado.)	
ENRICO	¿Qué dudas, si as de firmar?	
REY	Otras bezes qu'e firmado pudiera, Enrrico, dudar, que agora poco e dudado.	1175
	Como esta firma me da tanta ocasión, me acordaba de dos que dí.	
ENRICO	¡Bien está! Sólo tu firma faltaba;	1180

- 1147 *bieren* en el ms.  
1149 *alegraras*: la *e* corrige una *a*.  
1155 *abeis*: la *i* rectifica una *o*.  
1167 *aborreçe* en el ms.  
1169 *renuçacion* en el ms.

	abiendo firmado ya, ¿qué esperas? ¡Vete de aquí! ¿Donde me iré?	
REY LUDOVICO	Vete a España, pues [es]tá Bernardo allí.	1185 (Hoja 28r)
REY	Fuera tan débil hazaña información contra mí, pues diera a entender con esso al bulgo siego que a sido verdad lo que no confesso.	1190
ENRICO	No, sino que estás corrido de que fue malo el suseso.	
LUDOVICO	Vete a otro reyno.	
REY	Esso no, porque ya el mundo creyó la [c]ulpa que me imputáis, y en un vill nombre trocáis el bueno que tengo yo.	1195
	Pençarán, pues, los estraños que fuy causa destes daños. Y assí sólo sin reçelo le nuestro la cara a el çielo, porque no es capás de engaños.	1200
	Por esta razón que oís, ¿me faltará entre los buenos digno lugar en París?	1205
	Sabe alguno, por lo menos, que es falso lo que dezís. Mi nobleza encubriría en qualquier parte, y sería en tier[r]a de agenos reies	1210 (Hoja 28v)
	basallo sugeto a leyes, siendo rey que las hazía. Pues, si uasallo e de ser del príncipe, cuia fuere la tierra donde estubiere, Enrico, tienes de ber lo que tu padre te quiere. Siendo tu basallo, quiero	1215

1196 en: la n corrige una l.

1216 Está tachado al final del verso *lo que*.

	estarme donde tú estás, pues con esta hazaña espero que entre los reyes serás el maior del mu[n]do entero.	1220
	Y aunque a la piedad se sierra la puerta haziéndome guerra, si te adoro desta suerte, ¿qué más pretendo que berte el maior rey de la tierra?	1225
	Y si es el maior quien es rey de basallos maiores, tú alcanças este interés, qu'el mejor de los mejores es tu padre. Ya lo bes,	1230
	Enrico, a ti me abasallo; ya debaxo de tu ley quiero uiuir, pues que hallo que serás el maior rey por tenerme por basallo.	1235
		(Hoja 29r)
ENRICO	Ya tus palabras están con tus obras desmentidas, y assí no me engañarán.	1240
LUDOVICO	Tus firmas reconosidas por tí mismo lo dirán.	
ENRICO	Ya as renunçiado al inperio, elixe una reclusión. Uete, uete a un monasterio.	1245
REY	Uéasse en tu posesción deste al oppuesto emispherio; que al fin si en París estoy, quedo donde berte pueda. Lugo a San Dionís me boy. Mirad, hijos, lo que queda sobre buestros hombros oy.	1250
	La religión os encargo lo primero. Y lo segundo, que estén muy a buestro cargo los pobres, pues en el mundo	1255

- 1224 *me* ha sido añadido con posterioridad encima de la línea normal del verso.  
1238 Al final del verso está tachado *con tus*.  
1246 En principio se había escrito *ueanse tus posesçiones*, para con posterioridad rectificar la *n* en *s*, colocar encima *en* y tachar la *s* de *tus* y las dos últimas letras del verso.

no caben con ser tan largo.

No os llebéis de la codicia.

Sosegad qualquier discordia.

Y aunque irrite la malicia 1260

tal bes, la misericordia

tenga el braço a la justicia.

Los reyes son el [es]pejo

donde se miran las leies.

(Hoja 29v)

Y pues soy p[adr]e y soy uiejo,

más que el título de reies

estimad este consejo. 1265

Adiós, hijos. Dadme, pues,

como a p[adr]e aquesos braços,

como a basallo esos pies. 1270

*Vase Enrico y Ludovico.*

¡Que aún me nieg[u]es tus abraços!

¡Que aún tus plantas no me des!

¡Ay, Enrico!

CRIADO

¿Qué Nerón

usara el rigor que beis?

PRINCESA

¡Rasgado me [a] el corazón!

1275

REY

Amigos, no le culpéis,

pues fue buena su intención.

Piedad fue bien aduertida.

Porque tristes de mirarme,

y tiernos com mi partida,

fue maior piedad dexarme

que ber esta despedida. 1280

Adiós, amigos. Adiós.

Sed muy leales a Enrico,

y dadme esos braços bos. 1285

PRINCESA

¡A, piadoso Ludobico!

REY

Un rey se ba y quedan dos.

No lloréis, pues alegraros

conmigo es más justa ley.

1258 *llebesis* en el ms.

1273-1274 Segmentación defectuosa: el parlamento del criado está escrito en un mismo renglón.

1274 *usarais* en el ms.

1275 Al comienzo del verso está tachado *que*.

1284-1285 Al final del primero de los versos se ha tachado y *dad*, añadiéndolo después al comienzo del segundo.

Adiós, pues, basallos caros. 1290  
Sólo siento no ser rey,  
porque no tengo qué daros

*Vase [el Rey y la Princesa].*

(Hoja 30r)

*Sale Ludobico y Enrico.*

ENRICO           Repara en el sentimiento  
                  con que todos han quedado.  
LUDOVICO       No queda el Reyno contento, 1295  
                  ni yo quedaré pagado,  
                  si no salgo con mi intento.  
ENRICO           A todos nos conbenía  
                  quitar luego de delante  
                  quien les llore cada día, 1300  
                  que no ay sirena que encante  
                  como aquella iproquesía.  
LUDOVICO       Yo le temo.  
ENRICO                       Pues se ba  
                  a San Diónís, fuera bueno  
                  comer entranbos allá 1305  
                  vn día, y darle beneno.  
LUDOVICO       Tratando el conbento está  
                  de una fiesta que a de hazer.  
                  Con ocasión desta fiesta  
                  podremos allá comer. 1310

*Sale la Princesa.*

[PRINCESA]       ¡Señor!  
ENRICO           La Prinçesa [es] ésta.  
ENRICO           (¡Lo que enfada esta muger!)  
                  Voyme, que estoy ocupado.  
                  (¡Ay, uellísima Condesa!  
                  ¿Dónde estás, que no te e [a]llado?) 1315

*[Se va Enrico.]*

PRINCESA       (¿Esto sufro?)

- 1293 Está tachado *con que todos* al final del verso.  
1303-1304 Segmentación anómala: pues se ba a san dionis / fuera bueno.  
*san*: la *s* rectifica una *d* previa.  
1307 *conbento*: la *b* rectifica una *f*.

LUDOVICO (¡Con qué priesa  
huye siempre descelado!)

*Vanse [todos].*

*Salen Lotario y Roberto.*

ROBERTO Príncipe, en sólo tu gusto  
tengo de poner la mira,  
pues mi corazón [a]spira 1320  
a servirte como es justo.

Para ti son de inportancia  
las cartas; no te inquieten,  
pues tantos nobles p[r]ometen  
aiudarme contra Françia. 1325

Y este ofreçimiento suyo  
inporta a la pretençion  
de ponerte en poçeçion  
deste Reyno, pues es tuió.

LOTARIO Roberto, aunque en pocos días, 1330  
tengo muchas esperençias,  
que ban v[uest]ras diligençias  
al mismo fin que las mías.

Nuestra amistad considero,  
pero a el alma me a llegado 1335  
que el Reyno le aian quitado  
a un padre que tanto quiero.

ROBERTO Príncipe, si por temor 1340  
(Hoja 31r)

hasta aquí te as encubierto,  
sepa el Reino que no es muerto 1340  
su Príncipe y susesor.

Pues a sesado el recelo  
de tu padre, desde oy más  
dezir quién eres podrás.

LOTARIO ¡Ay, amigo! Sabe el çielo 1345  
que ar[r]iesgara mi persona,  
que el Reyno y la bida diera,  
porque a mi p[adr]e no biera

1318 *gesto* en el ms.

1320 *espira* en el ms.

1327 En el ms. se lee: y inporta a la prentençion [sic].

1339 Al final del verso hay una *s*.

1345 En principio se había escrito *ue el çielo*, para posteriormente añadir encima *sa* y rectificar la *u* en *b*.

- sus sienes sin la corona.  
 Y aunque París, agraviada  
 del rigor de mis her[ma]nos,  
 quiere ponerla e[n] tus manos  
 y ualerse de tu espada,  
 ni en París ni e[n] ese real  
 adonde estamos quisiera  
 que mi nombre se supiera.  
 Aduierto que te está mal.  
 Hasta asigurar primero  
 esas cartas y el partido  
 que en ellas te an ofreçido,  
 estar encubierto quiero.
- Salen dos soldados normandos que traen  
 a la Condesa preça.*
- SOLDADO 1.º            En el camino prendimos esta muger.  
 Pienço que deue de ser  
 prinçipal.
- (Hoja 31v)
- ROBERTO                Yo lo imagino.  
 Su rostro dize qu'es sierto.
- CONDESA                (De un peligro en otro doy.  
 Ynporta negar quién soy.)
- LOTARIO                Hermosa muger, Roberto.  
 CONDESA                (Si digo mi calidad,  
 será excesiuo el rescate  
 que me pidan quando trate  
 de ponerme en libertad.)
- LOTARIO                ¿Dónde e bisto esta muger?  
 ROBERTO                Vos soys muger de inportancia.  
 LOTARIO                Y la más bella de Francia.  
 Ya estás en nuestro poder.  
 ¿Quié[n e]res? Que yo te doy

- 1352 es en el ms.  
 1354 El ms. dice *el ese real*.  
 1362-1364 Falla esta redondilla. Por la rima y la medida de las palabras existentes en el ms., cuyo orden y segmentación en líneas hemos respetado, podríamos aventurar su hipotético original:  
 Prendimos en el camino  
 [... ... ...] esta muger.  
 Pienço que deue de ser  
 prinçipal.  
 Yo lo imagino.
- 1377 El ms. dice *quieres que yo te doy*.

	mi fe que tu bien deseo.	
CONDESA	De tu gran balor lo creo, pero ia e dicho quién soy.	1380
LOTARIO	(¡Qué honestidad! ¡Qué hermosural!)	
CONDESA	(¿Qué es esto? ¡Bálgame Dios!)	
ROBERTO	(Mucho se miran los dos.) Dama, porque estéys segura, daros buen dueño e pensado.	1385
	Gofredo, destos despojos eres señor, que tus ojos me an dicho ya su cuydado.	
LOTARIO	Muestras discreto balor.	
ROBERTO	Mostrarte mi amor desseo.	1390

*Vase [Roberto].*

(Hoja 32r)

LOTARIO	Ya e conoçido tu amor. Que t[í]enes nobleza creo. ¿Quié[n] eres? Pierde el temor. El original me ofreçes de un retrato que yo ui. La Condesa me pareçes de Flandes.	1395
CONDESA	¡Triste de mí!	
	¿Condesa yo?	
LOTARIO	¡Más mereces!	
	Yo te e bisto.	
CONDESA	No lo creas, que a ti no te e bisto yo.	1400
LOTARIO	Muger, quien quiera que seas, [o] bien te aia bisto o no, oy tendrás lo que deseas. Considera que [as] tenido buena suerte en encontrar quien te estime.	1405

1380 *ia* ha sido añadido encima de la línea normal del verso.

1384 En principio decía *estoy*, corrigiendo después la *o* en *e* y añadiendo la *s* final.

1386 Al final del verso hay una *e*.

1393 *quem* en el ms.

1397-1398 Segmentación defectuosa: triste de mi condesa yo / mas mereces.

1402 *a bien* en el ms.

1404 El ms. dice *e tenido*. La necesidad de la corrección es obvia de acuerdo con el sentido.

CONDESA	Antes [a] sido ser tuya el maior pesar que susederme a podido.	
LOTARIO	¿Por qué?	
CONDESA	Porque tengo honor.	
LOTARIO	Pues imagina, françeza, que balgo para señor.	1410
CONDESA	Antes pienso que me pesa que tengas tanto balor.	
		(Hoja 32v)
	¡Jesús! Mirándote lucho con la fuerça de mi fee.	1415
LOTARIO	Casi admirado te escucho.	
CONDESA	Tienes, hombre, un no sé qué que me a contentado mucho.	
LOTARIO	Luego enlaza nuestros cuellos con un mismo iugo Amor.	1420
	Alça, pues, los ojos bellos, que yo que soy el señor bengo a ser esclabo dellos.	
	Gosaré dichosamente tu peregrina beldad.	1425
CONDESA	¡Aguarda! ¡Por Dios, detente!	
LOTARIO	¿Bien te paresco?	
CONDESA	Es berdad. Mas mi onor no lo consiente.	
	Como soy noble resisto a mi afición y a mi dañ[o].	1430
LOTARIO	Buelbo a dezir que te e bisto.	
CONDESA	Buelbo a dezir que [es] engaño.	
LOTARIO	(¿Qué torre o muro conquisto sino una muger? ¿Qué esperas?) Mira que pienso adora[r]te.	1435
	Adbierte que si supieras quién es el que a de gozarte...	
CONDESA	¡Aunque rey del mundo fueras! ¡Si tú supieses quién soy!	

1406 *e sido* en el ms. Hemos corregido la persona verbal para adecuarla al sentido de la oración.

1423 *esclabos* en el ms.

1429 *resisto*: la primera *s* corrige una *ç*.

1430 *daña* en el ms.

1435 *adorante* en el ms.

1439 El trazo descendente de la *ç* del verso anterior ha emborronado el espacio en el que el copista debía escribir *tu*, así que ha escrito sólo la *t* y repetido el posesivo después del borrón.

LOTARIO	¿Quién eres?	
CONDESA	Una françeça que a uuscar mi espoço boy. (Jesús, que ia la Condesa niego de ser. ¡Siega estoy!)	1440
		(Hoja 33r)
LOTARIO	Yo e de gosarte.	
CONDESA	Gofredo —que así te e bisto llamar—, imitar a Porsia puedo.	1445
LOTARIO	Digo que te e de gozar.	
CONDESA	¡Detente!	
LOTARIO	Confuso quedo.	
CONDESA	En el campo essotro día, siendo ya noche, quería ver un traidor mi deshonnra, mas ubo un hombre con ho[n]rra que defendiese la mía.	1450
	Y entre tanta gente aquí miro con peligro mi onor.	1455
LOTARIO	Ymagino que yo fuy quien te libró del traidor que quiso forçarte allí.	
	Pienso que estabas dormida ju[n]to a una quinta.	
CONDESA	Es berdad.	1460
LOTARIO	Pues si me debes la bida, págame mi boluntad.	
CONDESA	Antes es bien que te pida, pues entonçes defendiste [de] vna biolencia traidora mi honor que en peligro biste, que no me quites agora el mismo honor que me diste.	1465
		(Hoja 33v)
	Si allí proçediendo bien me difendiste de quien me puso en tan çiego abismo, defiéndeme de ti mismo,	1470

1446 *puedo*: la *o* corrige el *es* que se había escrito primeramente.

1452 *homrra* en el ms.

1460 *justo* en el ms.

1463 *pida*: la *p* corrige una *b* previa.

1470 *me* rectifica algo escrito con anterioridad.

	y aún de mí misma también.	
LOTARIO	¡Basta! No permita el cielo que yo te ofenda, muger, ni que por temer reçelo de mí lo dexes de ser, la más honrrada del suelo.	1475
	Aunque noble y animoso, te confieso que temí salir de mí bitorioso, que bençerçe vn hombre a sí es lo más dificultosso.	1480
	Doyte mi palabra y fe de librarte y defenderte, porque es muy justo que esté como una coluna fuerte tu nombre inbiçible en pie.	1485
CONDESA	Los tuyos me puedes dar por tal merçed.	
LOTARIO	Ben conmigo. Trata al punto de abisar a tu esposo. Yo me obligo al rescate que as de dar.	1490
	Hasta berte en su poder, yo mismo guardarte quiero.	1495 (Hoja 34r)
CONDESA	Contra mí mismo e de ser.	
LOTARIO	¡Gran balor de caballero! ¡Notable honor de muger!	
	<i>Vanse [Lotario y la Condesa]. Sale el secretario y un soldado.</i>	
SECRETARIO	¡Admirable fiesta!	
SOLDADO	¡Estraña!	
SECRETARIO	Oy se an bisto en San Dionís las riquezas de París.	1500
SOLDADO	An sido enbidia de España.	
SECRETARIO	Los brocados, la grandeza, el oro y la pedrería	

1478 *las mas* en el ms.

1482 En el ms. se lee: que bençerçe un hombre assi. La corrección viene inducida por una mayor adecuación al sentido.

1484 *fe*: la *f* rectifica una *l*.

1502 *sido*: la *s* rectifica otra letra.

	de los altares vençía la misma naturaleza.	1505
SOLDADO	¿Comen los Reyes acá?	
SECRETARIO	Sí, que inporta a sierto intento.	
SOLDADO	De verlos en el conuento el Rey viejo se holgará.	1510
	Aunq[ue] agora q[ue] venían viendo el cautro, dio por ve[l]los mil bueltas, y entonces ellos parese q[ue] dél huían.	
SECRETARIO	(Oy pienso q[ue] an de acabar con su padre... Mas ya vienen.)	1515
	[Salen] Enrico, Ludouico y la Princesa.	
PRINCESA	(Mil curiosidades tienen.)	
LUDOVICO	(¿Éste en el mejor lugar,  siendo yo ermano mayor?)	(Hoja 34v)
ENRICO	¿Y el veneno?	
SECRETARIO	Ya está hecho.	1520
SOLDADO	¿Cómo va a[l] lado derecho Enrico, siendo el menor?	
SECRETARIO	Cúpole a París en suerte, y estando en su Reyno Enri[co], va a la ysquierda Ludouico.	1525
ENRICO	Ya e preuenido su muerte.	
	<i>Dentro el Rey.</i>	
REY	¿Qué me inpedís?	
GUARDA	Ya te aduerto que sus Altesas no quieren que entres tú donde estuuieren.	
[REY]	¡Mientes, traidor!	
GUARDA	Esto es sierto.	1530
REY	Dad lugar o ¡vive Dios, q[ue] aquesas vidas os quite, villanos! ¿Quién os permite	

1508 Segmentación anómala: sí que inporta a sierto / intento.

1512 *verlos* en el ms. Hemos optado por la forma poética con asimilación, a la vista de la rima *ellos* del verso siguiente.

1524 *enriq̄* en el ms.

1530 En el ms. falta la atribución al Rey de la exclamación, aunque el sentido no deja lugar a dudas sobre su pertenencia.

tanto atreuimiento a vos?  
 GUARDA Soy mandado.  
 REY ¡Dad lugar! 1535

*Entra el Rei.*

ENRICO ¿Qué es eso?  
 REY Ya está acauado;  
 porque en aviendo llegado  
 a veros, sesa el pesar.  
 Hijos, Reies, cómo estáis?

(Hoja 35r)

Enrico, apenas resisto 1540

el goso de averte visto.

Pues, hijos, ¿no me abrasáis?

Agora, mientras q[ue] vistis

el cautro y altares, daua

mil bueltas, q[ue] deseaua

1545

llegar adonde estuuistis.

Mas la guarda aquí y allí

que llegase me inpedía.

Y esto enmendarse podía,

por vosotros y por mí.

1550

Que si ay hijos afrentados

del padre, afrentaros bienen,

pues soy padre a quien no tienen

respecto v[uest]ros criados.

ENRICO

La culpa abrá sido suya.

1555

REY

Pues enmendar se podrá,

que por ti me pesará

que piense alguno q[ue] es tuya.

Demás desto, por mi edad,

a entrambos e de aduertiros,

1560

y como padre reñiros

vna notable crueldad;

pues apenas me e venido

(Hoja 35v)

a vn conbento, quando veo

que dar limosna deseo

1565

a vn pobre, y no la e tenido.

1537 Un borrón cubre prácticamente la *p* de *porque*.

1540 Al comienzo del verso está tachado *re*.

1548 *llegarse* en el ms.

1553 *soy*: la *s* rectifica una *v*.

1561 Al final del verso hay una *o*.

	Lloran los pobres que vienen, y aún me faltara el sustento a no dármelo el convento de la proveña q[ue] t[í]jienen.	1570
	Siento estas faltas y callo; que entre males tan prolixos, por no afrentar a mis hijos, no lo e pedido a vn basallo.	
	Los monges en su quietud lo murmuran, con ser gente que a de tratar solam[en]te de religión y virtud.	1575
	Que ay aues que cuando están ya viejos sus padres, vienen al nido donde los tienen, y allí sustento les dan,	1580
	¡y q[ue] mis hijos, q[ue] an sido los que mis daños aumentan, no sólo no me sustentan, pero me ar[r]ogan del nido!	1585
	Esto aparte, q[ue] es deseo	(Hoja 36r)
	q[ue] no os culpen deste modo, es satisfacción de todo veros, hijos, como os veo.	1590
	Dizen q[ue] os quedáis los dos en el convento a comer.	
ENRICO	Y tú también as de ser n[uest]ro conbidado. ¡Adiós!	
LUDOVICO	En la mesa te esperamos.	1595
	<i>Vase [Ludovico].</i>	
REY	¿Tanto os cansó mi presencia?	
ENRICO	¿Venís?	
PRINCESA	Con v[uest]ra licencia los dos solos nos quedamos.	
ENRICO	(Leónido, quédate aí, si as ya preuenido el vaso,	1600

1579 *aves*: la *s* corrige una *r*.

1588 *modo*: la primera *o* rectifica una *d*.

1595 *vanse* en el ms.

1599 Al final del verso hay escrito *si as ya*, estando tachadas las dos últimas palabras.

1600 *as*: la *s* rectifica una *y*.

porq[ue] no le avise acaso  
la Prinsesa.

Vase [Enrico].

SECRETARIO

(Hare[lo] así.)

PRINCESA

Señor, v[uest]ra Altesa crea  
de mi fe q[ue], como es justo,  
le deseo siempre el gusto, 1605  
que a sí mismo se desea.

Pasarálo v[uest]ra Altesa  
mal en esta reclusión.

REY

Antes veo la razón  
con q[ue] amó Dios la pobreza. 1610  
(Hoja 36v)

Avnq[ue] agora me e quejado,  
me siento —yo lo confieso—  
como quien vn graue peso  
de los hombr[o]s a dexado.

¡A, mundana esclauitud! 1615  
¡A, setros! ¡A, monarquías!  
¡Quánto más valen dos días  
deste descanso y quietud!

El maior bien tenporal  
es pasar la vida aquí. 1620  
No tendré quien me aga mal.

PRINCESA

Puede ser q[ue] no te dexen  
aquí tampoco; y también,  
que los q[ue] te quieren bien  
lo contrario te aconsejen. 1625

Lo más siguro, señor,  
es no estar aquí seguro.  
¿Qué inporta ser fuerte el muro,  
si ay dentro dél vn traidor?

¿Donde ay tan firme razón 1630  
que balga? ¿Donde ay sagrado  
que no le aya profanado  
la crueldad y la ambición?

1602 vanse en el ms. *Hare[lo]*: un borrón no deja leer las letras que hemos reconstruido.

1606 la *a* rectifica otra letra.

1614 *hombres* en el ms. Hemos corregido el término por tratarse de una frase hecha.

1619-1621 Le falta uno de los versos centrales a esta redondilla.

1629 *dentro*: la *n* corrige una *l*.

	Ya no se sabe guardar	(Hoja 37r)
	lealtad. Todo se enpeora.	1635
	Que en este tiempo de agora ni avn de un hijo ay q[ue] fiar.	
REY	El peligro no le niego.	
	Pero aquí no abrá ninguno que con rigor inoportuno quiera alterar mi sosiego.	1640
	¿Quién a de ser quien me oblig[u]e a no tener por sigura esta quietud?	
PRINCESA	Quien procura tu daño, quien te persig[u]e.	1645
	Piensa que sólo en el cielo ay seguros regucigos. Pero aquí, ni avn de tus hijos deves estar si[n] reselo.	
REY	No son mis hijos, Prinsesa, los que aspiran a mi daño, pues con amor tan estraño quieren sentarme a su mesa.	1650
PRINCESA	Bien es ser agradesido. Mas nadie fíe en favores, q[ue] devaxo de las flores está el aspi[z] escondido.	1655
		(Hoja 37v)
	Suélese disimilar vn hierr[o] si está dorado, y ay bez q[u'e]l mejor bocado la bida suele costar.	1660
	Mui poca amistad les debe de q[ue] su mesa le den. Míre v[uest]ra Alteza bien lo que come y lo que bebe.	1665

1637 *avn*: la *v* enmienda una *y*.

1645 *daño*: la *ñ* corrige una *d*.

1649 *si reselo* en el ms.

1656 *q̄* corrige un *de* previo.

1657 Un borrón cubre la letra entre corchetes.

1659 La letra entre corchetes está muy borrosa en el ms.

1662 Está repetido *poca. deben*.



Base [el Rey]. [Salen] Enrico, Ludouico y la Princessa.

- ENRICO Digo q[ue] a de morir mi padre injusto.  
Dexa, Princesa de ca[n]sarte en bano.
- PRINCESA ¿Qué te muebe, crüel?
- ENRICO Raçón y gusto. 1705  
Quedo siguro con su mu[er]te. Allano  
dos mil ynconbeni[en]tes. Y es más justo  
q[ue] se conserbe el çetro en n[uest]ra mano  
que en las flacas de un biejo, poderoso  
sólo para quitarnos el reposo.
- FRANCIA no lo tend[rá] mientras viviere, 1710  
ni yo, que más le temo que al normando.
- PRINCESA Preso aquí, ¿qué reçelas?
- ENRICO Q[ue] se altere  
y se haga todo el Reyno de su bando.  
Todo queda pacífico si él muere. 1715  
Y estar sienpre temiendo y reçelando  
no es reynar y vivir; y como él falte,  
no abrá quien nos persiga y sobresalte.
- (Hoja 38v)
- LUDOVICO Esto es mi parezer. Lo propio digo.
- [Sale el secretario.]
- SECRETARIO Señor, el Rey, tu padre...
- ENRICO Secretario,  
ya mi padre no es Rey, sino enemigo. 1720  
Llámale así.
- SECRETARIO Bien dizes. Por contrario  
le [as] de tener de oy más.
- ENRICO No tendré, amigo,  
que oy pretendo salir del ordin[ari]o  
reçelo con que bibo. ¿Pues no biene?
- SECRETARIO Mayor peligro tu reçelo tiene. 1725
- ENRICO ¿Cómo?
- SECRETARIO Llegué a abisalle que biniese,  
y a caballo lo hallé.
- ENRICO ¿Cómo a caballo?
- SECRETARIO “Al normando me boy. Si a Dios pluguiese,  
q[ue] halle piedad allí, pues no la hallo

1710 Un borrón cubre las letras entre corchetes.  
1721-1722 Segmentación defectuosa: Bien dizes / Por contrario le e De tener de  
oy mas.

	en dos hijos que tengo" dixo, y fuese batiendo las espuelas al caballo con tal velocidad, que parecía que era la muerte al fin de quien huía.	1730
ENRICO	¡Traydor!	
SECRETARIO	¿Qué culpa tengo?	
ENRICO	Tú le diste auiso de su muerte. Con la tuya	1735
SECRETARIO	satisfarás el daño q[ue] me hiciste. Señor, no es bien q[ue] de mi fee se arguya semexante traición.	
LUDOVICO	¿Deso estás triste? ¿Qué te da pena? ¿Qué reças? Huya. ¿Qué ynporta?	
ENRICO	¿Cómo? ¿Qué, sino balerse del enemigo?	1740
		(Hoja 39r)
LUDOVICO	No sino perderse; que es bárbaro el normando y fáçilm[en]te podremos negoçiar que con secreto le quite allá la vida.	
PRINCESA	(¿Tal consiente el çielo?)	
ENRICO	Dizes bien. Yo le prometo de mi parte a Bretaña. Y, finalmente, más bale q[ue] su muerte tenga efeto por mano agena. Que después, si él muere, yo cobraré lo que al normando diere.	1745
SECRETARIO	Sin que nada te quieste, puedes dalle la muerte.	1750
ENRICO	¿De qué modo?	
SECRETARIO	Él lleva yntento de encubrir su pers[on]ja. Y como él halle en el campo contrario acoximiento, quedarse por soldado y penetralle al normando el designio y pensamiento que tiene en esta guerra, y siendo espía	1755

- 1734 *le* rectifica otras letras anteriormente escritas.  
1740-1741 Segmentación anómala: que ynPorta / como que / sino balerse del enemigo.  
1741 *no sino a Perderse* en el ms. Hemos prescindido de la *a*, porque no concuerda con el sentido del diálogo.  
1744-1745 Segmentación defectuosa: tal consiente el çielo / dizes bien...  
1746 *finalmente*: en principio se había escrito *facilmente*, para después tachar *facil* y poner encima *final*.

	abisarte de todo cada día.	
	Esto me dio a entender. Agora puedes escribir al normando que un soldado, pensando q[ue] le harás omrra y m[e]r[ce]des, trata de dalle muerte disfraçado en su exército mismo, y que proçedes como Rey generoso en no aber dado lugar a esta traición, que de otra suerte le quieres dar con más onor la muerte.	1760 1765
LUDOVICO	Bien dizes.	
ENRICO	Bien. Tú mismo solicita su muerte. Parte luego.	
SECRETARIO	Satisfecho estarás ya de mí.	
		(Hoja 39v)
ENRICO	Vna carta escrita llebarás de mi mano. Ya esto es hecho. ¡Muera mi padre!	
PRINCESA	(¡Dios no lo permita!)	1770
ENRICO	¿Qué dizes, Ludobico?	
LUDOVICO	Tengo el pecho más sosegado ya. Antes q[ue] se entienda, pártase luego.	
PRINCESA	(¡El çielo lo defienda!)	
	<i>Banse [todos]. [Salen el Rey y Roberto.]</i>	
ROBERTO	¿Quién eres?	
REY	Vn capitán del Rey Lodobico fui.	1775
	Mas ya q[ue] reynando están sus dos hijos y que a mí también mal pago me dan, viendo que tuerçe el rigor leyes dibinas y humanas,	1780
	entre su enojo y furor, vengo a ofreçerte mis canas para serbirte mejor.	
ROBERTO	¿No están contentos allá con los dos Reyes que tienen?	1785
REY	Alterado el Reyno está.	
ROBERTO	Vien se ve, pues se nos vienen	

1757 *todo*: la *t* rectifica una *l*.

1760 *pensando*: la *s* modifica otra letra previa.

	tantos soldados acá.	
	¿Cómo le ba a Ludobico?	
REY	Si ya no es rey, bien ynfieres cómo le yrá.	1790
ROBERTO	Çertifico que me lastima. Al fin, eres vasallo del Rey Enrico. ¿Llámaste?	(Hoja 40r)
REY	Lotario. (Quiero darme este nonbre en memoria de mi hijo.)	1795
ROBERTO	Considero q[ue] harás tu lealtad notoria, como de tu nombre espero. Pues con este nonbre bienes, nadie en ser ygual te yguala, que con sólo él me prebienes que no as de hazer cosa mala, pues nonbre tan bueno tienes.	1800
	Fía de mí, que as hallado quien nonbre y persona estime de tan gallardo soldado.	1805
REY	Como tu balor me anime, espero berme premiado.	
	[Sale] un paje.	
PAJE	Licencia pide un francés.	
ROBERTO	Entre en buen ora. Yrte puedes, que no será bien que estés delante dél.	1810
REY	Bien proçedes.	
	[Se van el Rey y el paje. Sale el Secretario].	
SECRETARIO	Dame, señor, esos pies.	
ROBERTO	¿Qué quieres?	
SECRETARIO	Por mi hablará esta carta. (Al fin fue mía la yndustria.) Conoçerá con façilidad la espía por las señas que le da.	1815

1814-1815 Segmentación anómala: Por mi / hablara esta carta al fin fue mia.



Guardar mi vida es en vano.)

(Hoja 41r)

“Porque no es onor benzerte  
por traición, quiero abisarte  
como Rey y amigo. Adbierte  
que oy salió vn francés a darte,  
finxiendo amistad, la muerte.

1855

Partióse sin orden mía,  
dízenme que con yntento  
de serbirme allá de espía.  
Conoçerásle al momento  
en su aspecto y gallardía.

1860

Ya es mui biejo...” No prosigo.  
Señas te da el Rey de mí.  
¿Qué dices, ynfame?

1865

ROBERTO  
REY

Digo,  
aunque xamás te ofendí,  
que [u]ses de rigor conmigo.

Mátame, pues ya abrás dado  
fin alegre a mi pesar.  
Aunqu’el rigor de mi hado,  
no a de consentir matar  
a vn hombre tan desdichado.

1870

(¡A, Enrico, mal pago das  
a mi amor! De mi buen trato,  
sin duda, ofendido estás,  
porque hazer vien a un yngrato  
sirbe de ynçitarle más.

1875

En todas partes —¡ay triste!—  
perseguirme procuraste.  
Reynando, me perseguiste  
hasta que me derribaste  
y en mi tromo te subiste.

1880

(Hoja 41v)

En un convento ençerrado  
no tube seguridad.  
De allí también me as sacado;  
que fue tanta tu crueldad  
que aún no me balió sagrado.

1885

Siendo Rey, bengo por ti  
a serbir a un enemigo,

1890

1862 *conoçeraste*: la *l* rectifica otra letra.  
1868 *oses* en el ms.

- y tú as procurado aquí  
hazer del contr{ari]o amigo  
q[ue] te ayude contra mí.  
De tu rigor y mi suerte,  
¿adónde podré escaparme?) 1895  
Mátame, normando fuerte,  
pues sólo puede livrarme  
de tantos daños la muerte.
- ROBERTO           ¿Qué esperáis? ¡Llebadle! Pruebe  
mi rigor. ¡Quemalde luego!  
Su zenica el ayre llebe. 1900  
Consuma el ayre y el fuego  
de todo punto a un alebe.  
¡Vaya!
- Llébanlo los soldados a  
renpuxones, y sale Lotario.*
- LOTARIO           ¿Qu'es eso? ¿Quién es  
este a quien atropelláis, 1905  
este que cayó a mis pies?  
REY           Ojos, ¿qu'es lo que miráis?  
LOTARIO       Alma, ¿qué es esto que bes?  
                  ¡O, billanos, bibe el çielo...!  
ROBERTO       ¡Paso! ¡Escucha!  
REY            ¡Bibo está! 1910  
                  ¡Tal bien en tal desconsuelo!  
LOTARIO       Cayendo y llorando ba  
el mexor hombre del suelo.
- (Hoja 42r)
- Al q[ue] se bio lebandado  
sobre el çielo de la luna, 1915  
vistes a mis pies postrado,  
que aiudáis a la fortuna  
para berle derribado.
- Éste es a[al] que el mar profundo  
sugetaba biento en popa, 1920  
el que en tierra es, sin segundo,  
la magestad del Europa  
y el honor de todo el mundo.
- Éste es el mejor francés  
de maior ser y grandesa. 1925

1904-1905 Segmentación defectuosa: ques eso quien es este / a quien atropellais.  
1914 Al final de este verso está escrito *sob*.

	Pero, al fin, mirad quién es, pues pongo yo mi cabeza adonde él pone sus pies.	
	Dame liçençia, señor, para que a besarlos llegue; que aún los pido con temor de que acaso me los niegue aquel passado rigor.	1930
	Deues de estar mal conmigo, pues mandauas por castigo darme la muerte. Mas ya rendido a tus pies está quien tienes por enemigo.	1935
REY	Sabe Dios que no lo soy. De goso no [a]çierto a hablar.	1940
ROBERTO	¿Qué es esto? ¡Admirado estoy!	(Hoja 42v)
LOTARIO	¿Cómo quisiste quitar la bida a quien yo la doy? De ti, Roberto, me espanto.	
	¡Que estas venerables canas hiziesses regar con llanto!	1945
ROBERTO	¿Tanto en defenderle ganas? ¿Sabes a quién honrras tanto? ¿Sabes a quién das honor?	
	Aduierte que es una espía, un traidor, cuyo rigor darme la muerte quería.	1950
LOTARIO	No puede aber rey traidor.	
ROBERTO	Oye, no te escandalices.	
LOTARIO	¿Traydor el Rey Ludovico? ¿Traydor mi padre?	1955
ROBERTO	¿Qué dizes?	
	Mira essa carta de Enrico.	
LOTARIO	¡Quita allá! No lo autoriçes con esa carta enemiga.	
	Que es leal mi p[adr]e digo, pues saber quién es me obliga a no esaminar testigo que contra mi p[adr]e diga. .	1960
ROBERTO	No tengo que disculparme.	
REY	Dame, Lotario, esos braços.	1965
ROBERTO	Y tú, señor, ¿puedes darme essos pies?	

REY	Con tus abraços quiero, general, honrarme.	
LOTARIO	Aquí no ay más qu'esperar. Tomemos las armas luego,	1970 (Hoja 43r)
	que a mi padre e de bengar. Publíquese a sangre y fuego la guerra, que e de quitar la vida a los dos uillanos que a mi p[adr]e la quitaban.	1975
REY	¡Mueran! ¡Mueran mis her[ma]nos! Oye, que si me matauan no son sus intentos banos. Detén, hijo, el braço fuerte. No les hagas mal —¡por Dios!—, pues me tratan desta suerte porque creyeron los dos que quise darles la muerte. A sierto enemigo di dos firmas en blanco, y ellas me hizieron, Lotario, a mí autor de tantas querellas. Sabe Dios que no lo fuy. Justiçia a sido en rrigor. (¡Ay, Ennico! El mucho amor a dissimular me obliga; que no quiero que se diga de ti que fuiste traidor.)	1980
LOTARIO	¿Cómo, señor, me as mandado que sufra tu agrabio aquí, y estando tú despagado? ¿No me perteneçe a mí el Reyno que te an quitado? ¿No fuera justo dar pena a su culpa, y que quitara mi Reyno de mano agena?	1985  2000
		(Hoja 43v)
REY	Hijo, tu razón te anpara, pero mi amor te condena. Vista tu rraçón, confesso que el Reyno es tuyo, y qu'es bien	2005

1968 *honrarme*: la segunda *r* enmienda una *l*.  
1989 El ms. decía *an sido*, tachándose después la *n*.

	procurar tu buen suseso. Pero confieso también que amo a Enrrico con esseso.	
	Digo, pues, que, si no ubiera de mi parte sinrazón, quiero a Enrico de manera que el Reyno y la suseción mejor que a ti se la diera.	2010
LOTARIO	Pues si yo fuera señor de mill mundos, tanto ajusto [a]l tuyo, padre, mi amor, que dellos, por darte gusto, fuera Enrico susesor.	2015
	Quiero lo que tú quisieres. Si a Enrico, como se ue, quieres tú más, bien infieres que más que a mí le querré, porque más que a mí le quieres.	2020
	Y pues Enrico grangeas en ser de Francia heredero, y el mayor bien se dessea [a]l más querido, yo quiero qu'el Reyno de Enrico sea.	2025
	De manera que de ti naçe este amoroço brío, sigo tu gusto, y assí, quiero más su bien qu'el mío, por quererle más que a mí.	2030
		(Hoja 44r)
ROBERTO REY	(¡Qué birtud tan singular!) (¡Quánto eçede a esotros dos!) Aora bien, quiero tratar de medios, y espero en Dios que os abéis de consertar.	2035
	Bien será que entre los tres partáis el Reyno ygualm[ent]e, y que a Roberto le des vna parte con que aumente	2040

2006 *susesos* en el ms.

2016 *el* en el ms.

2017 En principio se había escrito *ajusto*, para después modificar con la *g* las dos primeras letras.

2027 *el* en el ms.

2041 En el ms. se lee *deis*, lo que desbarata la rima.

	su honor y buestro interés. Que si e[s]to tubiese efeto, fin a mil daños se daba.	2045
	Y yo, por buestro respeto, a la quietud donde estaua boluer con gusto prometo.	
LOTARIO	Roberto, pues esto es gusto de mi padre, por el mío lo as de aceptar.	2050
ROBERTO	Esso es justo.	
REY	Pues consertaros confío, que yo de dárosle gusto.	
LOTARIO	¿Qué horden emos de tener? ¿Quién de medios tratará?	2055
REY	Yo mismo. Quiero boluer a París y estar allá antes del amanecer.	
LOTARIO	Acompañándote irán dies soldados.	
REY	Esso no, q[u]e quisá se temerán de algún daño. Basto yo,	2060
	y asegurarme podrán buestras cartas.	(Hoja 44v)
LOTARIO	No replico, pues sólo sé obedecer.	2065
REY	(¡Mucho me deues, Enrico!)	
LOTARIO	Al fin, señor, as de ser el piadoso Ludobico.	

*Fin del acto 2.º*  
*Laus Deo*

- 2046 *respecto* en el ms. Hemos modificado el grupo culto para ajustarlo a la rima.  
2048 *gusto*: la *g* corrige una *s*.  
2057 y modifica una *e* previa.  
2060-2061 Segmentación defectuosa: eso no q̄e quisa se temeran / de algun...  
2062 *algun*: la *a* corrige una *l*.

(Hoja 45r)

ACTO 3.º DEL PIADOSO LUDOVICO (a)  
DE EL LICEN[CIAD]O FILIPE GODINES

Año de 1613 a[ño]s

Hablan en éste los siguientes (b):

EL REY LUDOVICO, viejo	EL SECRETARIO
EL PRÍNCIPE LOTARIO	TRES SOLDADOS
ENRRICO, su herm[an]o	EL CONDESTABLE MAURISIO
LUDOVICO, su herm[an]o	ROBERTO, normando
LA PRINCESA DE YNGLA[T]ER[R]A	CORREOS
LA CONDESA DE FLANDES	Y CRIADOS

[LEONCINO]

(Hoja 46r)

*Salen tres soldados.*

SOLDADO 1.º	¡Viue Dios, que me e de entrar hasta su mismo aposento, que ya es mucho sufrimiento! Bueno es yrse a pasear toda la noche, y después dormir sin ningún cuydado, y ándese un ladrón soldado para hablarle todo un mes. Aunque llegue hasta su cama	2070      2075
-------------	---	----------------------------------

- (a) En la parte superior de la hoja 45r figura 3.º y una cruz.  
(b) El reparto se distribuye en una única columna en el ms., habiendo una rúbrica al final. Omite el personaje de Leoncino que también interviene en este acto. Antes de *tres soldados* está tachado *ter*. El reverso de esta hoja 45 está en blanco.

	le e de dar el memorial.	
SOLDADO 2.º	¡Que proceda un rey tan mal!	
SOLDADO 3.º	Tomalde el dicho a su fama y lo que os dize ueréys.	2080
	[Salen] <i>Enrico, el secretario y dos criados.</i>	
ENRICO	¿Qué desuergüensa es aquesta? ¿Adónde uays? Solo resta q[ue] hasta mi cama os entréys.	
SOLDADO 1.º	Como carese de ley, la nesecidad obliga.	2085
ENRICO	¡Quita allá! Nadie me diga ninguna cosa.	
SOLDADO 3.º	(¿Ay tal rey?)	
ENRICO	¿En efeto, secretario, esso pasó?	
SECRETARIO	Ten por sierto que Roberto lo abrá muerto.	2090
ENRICO	Tendré menos un contrario. Reynaré con más sosiego. No perderás tus albriçias. Mas si buenas las codicias, ynporta que partas luego	2095
		(Hoja 46v)
	con los dos que me abisaron que lleuando a la Condesa, la llebó Roberto presa, y que ellos dos escaparon.	2100
	Postas auéys de tomar, aduirriendo que confío de v[uest]ro cuydado el mío. Tú a Roberto as de tratar que me la entregue, ofreciendo el rescate que gustare.	2105
CRIADO 1.º	No ayas miedo que repare en el presio, porque entiendo que allá no saben quién es; que ella encubrirse pensaba, bien que assí le ynportaua para librarse después.	2110
	Y annos dicho por mui cierto que la tiene mui secreta	

2097 *aubisaron* en el ms.

	vn Gofredo, a quien respeta mucho el general Roberto.	2115
SECRETARIO	Pues si quién es no an sabido, negociaremos los tres fácilmente.	
ENRICO	Partid presto, que Roberto, agradecido,	2120
CRiado 2.º	cualquier cosa hará por mí. Respetará tu grandesa.	
	<i>Vanse los criados y el secretario.</i>	
SOLDADO 2.º	Señor, mire v[uest]ra Altesa que emos entrado hast'aquí.	
		(Hoja 47r)
ENRICO	¿Ay semejante ynsolesia?	2125
SOLDADO 1.º	(¿Esto se puede sufrir?)	
ENRICO	Sabéys qu'estoy sin dormir toda la noche.	
	[ <i>Se va Enrico.</i> ]	
SOLDADO 3.º	¡Paciensia!	
	¡Viue Dios, que es tiranía!	
SOLDADO 2.º	¿No quita el Reyno a su padre?	2130
	¡No abrá mal que no le quadre!	
SOLDADO 1.º	¡O[ué] imperio! ¡Qué monarquía!	
	¡Mal aya quien la corona puso en sus ingratas sienes!	
	¡A, Francia, qué rey[e]s tienes!	2135
	[ <i>Sale el Rey Ludouico.</i> ]	
REY	(Sin encontrarme persona hasta esta sala m'e entrado. Falté yo, y desde aquel día ni ay el horden que solía ni criado con criado.	2140
	El alma traygo afligida. Todo es ya mormuración. ¡A, Palasio! ¡A, confusión!	

2118-2119 Anomalía en la rima de los dos octosílabos centrales de la redondilla.  
2122 En el ms. la acotación está en el margen izquierdo a la altura del v. 2119.  
2137 Se repite *esta* en el ms.

SOLDADO 1.º	¿Qué emos de hazer? ¿Esta es uida? ¡Busque quien le sirua Enrico!	2145
REY	(A nadie oygo dezir vien, y estos mormuran también.)	
SOLDADO 2.º	Pues su ermano Ludouico... ¡A, franceses desdichados, pues benís a tal poder!	2150
	Quando más son menester,  tratan assí los soldados. Así serbisios se pagan, quando con biolenta guerra ve que amenasan su tierra	(Hoja 47v)   2155
	los que sus canpos destragan. ¡Mal aya —amén— el billano que tal sufre!	
REY	(¡A, santo sielo!)	
SOLDADO 2.º	Serbid allá con buen zelo a este Nerón ynumano.	2160
	Viue tan mal, tal le tiene la torpeza de sus visios, que ni agradese seruisios, ni be lo que le conuiene.	
	¡A, buen viejo persiguido! ¡Bue[n] Rey entre los más buenos! ¡Cómo Fransia te alla menos, y llora aberte perdido!	2165
SOLDADO 3.º	¡A, buen Rey! ¡Con qué piedad corregía y castigaba!	2170
	¡Con qué amor que nos mostraba! ¡Con qué liueralidad nos daba vn tesoro junto!	
SOLDADO 2.º	¡A, buen viejo! ¡A, buen señor! ¡Con qué tirano rigor	2175
	se acabaron en un punto tus pasados regozijos, piados[o] Rey, pues que fuiste	
	padre de tan malos yjos!	(Hoja 48r)
REY	¡Ay, hijos!	<i>Cae en el suelo.</i>

2144 *uida*: la *i* ha sido añadida encima de la línea normal del verso.  
2177 Al inicio del verso está tachado *rego*.  
2177-2179 Falta uno de los versos centrales de esta redondilla.

SOLDADO 2.º	¿Quién suspiró con tanta lástima aquí?	2180
SOLDADO 3.º	Un hombre viejo está aquí que de su estado cayó.	
SOLDADO 1.º	Lleguemos a ver quién es... ¡Válgame Dios, que tal miro! Con la fuerza de un suspiro pusiste, muerte, a tus pies vn gran rey.	2185
SOLDADO 2.º	Por dicha a sido desmaio de alguna pena, pues el alma tiene llena de tantas q[ue] a padecido.	2190
SOLDADO 3.º	Leuantémosle del suelo y sentémosle en la silla.	
SOLDADO 2.º	Hasta los reies humilla el tiempo.	
SOLDADO 1.º	¡Castigue el cielo quien causa su triste historia! ¡A, buen Rey! ¡Q[ué] bien pareces en tu silla! ¡Cómo ofreces tu buen tiempo a la memoria!	2195
	Ésta es tu silla real. ¡Q[ué] bien, señor, la ocupauas! Aquí al traidor castigauas y dauas premio a el leal. Estos memoriales son	2200
		(Hoja 48v)
	de seruicios q[ue] emos hecho. Guárdalos, Rey, en tu pecho, q[ue] assí tendrán galardón.	2205
	[Salen] Enrico y la Princesa.	
SOLDADO 2.º	Apartémonos, q[ue] buelue.	
PRINCESA	V[uest]ra Alteza intenta en vano hazer leal de su hermano, q[ue] en ser traidor se resuelue. Despache estos memoriales v[uest]ra Alteza, pues en Francia	2210

2181-2182 Rima anómala la de estos dos versos centrales de la redondilla. Es de suponer que en el original uno de los dos adverbios de lugar sería *ahí*, *allí*...

2198 En principio el verso decía: en tu silla real sentado. Posteriormente se tacharon las dos últimas palabras, y se escribió debajo *como ofreces*.

	es oy de tanta importancia tener soldados leales.	2215
	No os uais, q[ue] su Alteza quiere despacharos.	
SOLDADO 3.º	Gran señora, con esta piedad de agora, gran fama tu nombre adquiere.	
ENRICO	Sentado escucharos quiero, si a la Princesa doy gusto. Mas, ¿q[ué] es esto, cielo justo? ¿No es aquel mi p[adr]e fiero?	2220
	(¡Q[ue] esté con vida y q[ue] esté en mi silla real sentado! El normando me a engañado. Astucia de entrambos fue. ¿No me dixo el secretario q[ue] matarle prometió? ¿Que e de tener siempre io a la vista este contrario?	2225 2230
		(Hoja 49r)
	¿E de aguardar a q[ue] un día la vida y Reino me quite? ¿No es bien que mi daño euite, y con su muerte la mía?	2235
	No sé q[ué] intente o q[ué] haga con q[ue] éste muera. Es encanto que a mi pesar viua tanto. Llegaré con esta daga y le mataré. Yo voy...	2240
	Mas no, q[ue] es mi p[adr]e en fin, y aurá en Francia algún motín.) Alegre de verle estoy.	
PRINCESA	¿Q[ué] es esto, padre, o quien eres?	
ENRICO	¿Q[ué] hazes aquí y en mi silla?	2245
PRINCESA	Si fue rey, ¿qué marauilla? ¡Déxale estar! ¡No le alteres!	
REY	¡Jesús!, no castigue el cielo a Enrico...	
SOLDADO 1.º	Ya buelue en sí.	
REY	Hijo, ¿quién me sentó aquí?	2250
ENRICO	Quando con menos recelo estaua de tu ambición, en mi palacio te enqüentro dentro dél.	

REY	Tú eres más dentro, q[ue] estás en mi corazón.	2255
ENRICO	No lo as mostrado.	(Hoja 49v)
REY	Hijo, ¿en q[ué]	
[ENRICO]	q[ue] con piedad no quadre? ¿Q[ué] puedo esperar de un p[adr]e q[ue] al enemigo se fue?	
	El Reyno todo, por verte decrépito, decretó q[ue] lo gouernase yo. Y tú de la misma suerte, o forcado o por tu gusto, lo renunciaste y te fuiste	2260
	a una reclusión. Hiziste lo q[ue] pareció más justo. ¿Q[ué] causa tuuiste allí para aquella fuga infame?	2265
[REY]	¿Y tú no lo sabes? Dame la culpa q[ue] estuuo en ti.	2270
ENRICO	La q[ue] oy tienes en sentarte en mi silla real. Huiste entonces, pues pretendiste con el Reino leuantarte.	2275
	O a lo menos, certifico q[ue] lo intentaste.	
REY	No sé. ¿Quieres ver si lo intenté? Mira estas cartas, Enrrico. (Pero en el pecho traía dos cartas solas. ¿Q[ué] es esto? ¿Quién más papeles me a puesto?)	2280
		(Hoja 50r)
ENRICO	¿Quién estas cartas me embía? Veamos estos papeles.	
REY	(Ya temo alguna traición.)	2285
ENRICO	Éstos memoriales son. ¡Ved sus intentos crueles! ¡Quién recibe memoriales, ved si trata de reinar!	

- 2258 El ms. omite la atribución a Enrico, con lo que al Rey le corresponde decir desde la mitad del v. 2256 hasta el 2271. El contenido de esta serie de versos se aviene mucho más con la división que hacemos entre corchetes.
- 2270 Ver nota al v. 2258.

REY	Responderé con callar entre mill ansias mortales.	2290
ENRICO	Bien tu engaño se confirma.	
REY	Dios responderá por mí. Lee las cartas.	
ENRICO	Dize assí: ¡De Lotario es esta firma! ¿Qué es esto? “El primer renglón sea dezirte q[ue] uiue Lotario, q[ue] es quien te escriue esta carta...”	2295 <i>Lee.</i>
PRINCESA	Nueuas son harto alegres.	
ENRICO	(Éstas llamas nueuas alegres? ¡Ay, cielo!, ya mis desdichas recelo.) “Si como a hermano me amas, dale a n[uest]ro padre gusto. Lo q[ue] concertare, Enrrico, doy por hecho. Ludouico haga lo mesmo, q[ue] es justo”.	2300      2305
	(¡Gran mal!) Del normando es ésta.	(Hoja 50v)
PRINCESA	Todo es confusión en Francia.	
ENRICO	Lo mesmo dize en sustancia. Esperarás la respuesta. Ludouico viene allí. Con él quiero consultar la respuesta q[ue] e de dar.	2310
	<i>Entra Ludouico.</i>	
REY	Hijo, por amor de ti, hize a Lotario tu hermano, a quien los cielos den vida, q[ue] en tres partes se diuida el Reyno, y dexa en mi mano q[ue] con los dos lo concierte.	2315     2320
LUDOVICO	¡Cielos!, ¿no es mi padre aquel?	
ENRICO	Oye aparte. (A ti y a él daré, si puedo, la muerte.)	
REY	Princessa, ¿cómo te ua?	
PRINCESA	Señor, con la mesma quexa.	2325

	Todas las noches me dexa.	
LUDOVICO	...¿Q[ue] está viuo?	
ENRICO	Viuo está.	
	Todos, sin duda, nos venden.	
	Todos procuran quitarnos el Reyno, y assegurararnos con estas cartas pretenden.	2330
LUDOVICO	¡No auerle muerto el normando!	
ENRICO	Antes nos escriue agora en su abono. ¿Quién lo ignora?	(Hoja 51r)
	Todos se an hecho de un vando.	2335
LUDOVICO	Esso es sin dubda.	
ENRICO	En prisión a n[uest]ro padre pondremos; que después le ayudaremos a morir.	
LUDOVICO	Tienes razón. (Pues está viuo Lotario, con él pienso concertarme q[ue] más puede aprouecharme siendo amigo q[ue] contrario.	2340
	Partiré el Reyno con él, y a Enrrico daremos muerte.) (Bien se hordena desta suerte. Muera mi padre crüel	2345
ENRICO	y después este enemigo, q[ue] la muerte me aperciue; q[ue], pues q[ue] Lotario viue, quiero q[ue] reine conmigo.)	2350
	Señor, ya emos consultado este negocio los dos, y todo, queriendo Dios, tendrá el fin q[ue] as desseado.	2355
REY	Pues, hijos, dadme esos braços.	
ENRICO	Aora bien a descansar te puedes, señor, entrar.	
REY	Quiera Dios q[ue] estos abrazos confirmen paz venturosa.	2360
		(Hoja 51v)
ENRICO	Id con mi padre, Princessa.	

2326 *noches*: la *c* rectifica otra letra previa.  
2348 Antes de *despues* está tachado *con el*.

*Vasse el Rey y la Princessa.*

LUDOVICO De verle viuio me pesa.  
Enrrico, falta otra cosa.  
ENRICO Q[ue] el condestable le prenda.  
¡Ola!

*Sale un paje.*

PAJE ¿Señor?  
ENRICO Llamad luego 2365  
al condestable.

*[Se va el paje.]*

LUDOVICO A el sosiego  
n[uest]ro y del Reyno se atienda.  
Tú lo puedes hordenar.

*Vasse [Ludovico].*

ENRICO (Mucho importa a mis intentos  
tener soldados contentos. 2370  
A estos quiero despachar.)

Pues, soldados, ¿q[ué] pedís?  
SOLDADO 1.º Yo, una jineta.

ENRICO Yo os hago  
merced della y assí os pago.

SOLDADO 1.º ¡Gózete un siglo París! 2375

ENRICO Y vos, ¿q[ué] pedís?

SOLDADO 2.º Yo pido  
una bandera.

ENRICO También  
haré q[ue] al punto os la den.

SOLDADO 3.º Lo mucho q[ue] yo e seruido  
por papeles consta.

ENRICO Y pues, 2380  
¿q[ué] pedís?

(Hoja 52r)

SOLDADO 3.º Q[ue] se me haga  
merced.

ENRICO Pues sea la paga  
el gouierno de Calés.

SOLDADO 3.º Tus pies beso.

ENRICO Id con Dios.

[Se van los soldados.] [Sale] el condestable  
Mauricio.

- MAURICIO ¿Q[ué] me manda v[uest]ra Alteza? 2385  
ENRICO ¿Puedo por v[uest]ra nobleza  
asegurarme de vos?  
Porque conuiene a el sosiego  
de toda Francia y también  
al mío, prended...
- MAURICIO ¿A quién? 2390  
ENRICO Prended a mi padre luego.  
MAURICIO Señor, ¿q[ué] dizes?  
ENRICO ¡Hazed  
lo que os mando, condestable!  
Mauricio Mira, señor...
- ENRICO ¡No me hable  
ninguno!  
Mauricio Señor...  
ENRICO Prended 2395  
a quien digo, ¡ola!  
Mauricio ¿Es posible  
que estás resuelto?  
ENRICO ¡Acabad!  
Guardadle bien o guardad  
v[uest]ra cabeza.  
Mauricio ¡Terrible  
(Hoja 52v)  
resolución! ¿Dónde está? 2400  
ENRICO Dentro le hallaréis.  
Mauricio (¿Q[ué] es esto?  
¡O, traidor hijo! Echó el resto:  
perdió la vergüenza ya.  
*Vanse [Mauricio y Enrico]. [Salen] Roberto  
y el secretario con dos o tres criados.*
- CRIADO 1.º En efecto es mi hija, como digo.  
Tratemos del rescate.  
ROBERTO Ya os e dicho 2405

2388 *conuiene*: la segunda *n* corrige otra letra.

2404 Una línea horizontal a lo ancho de toda la hoja separa esta escena de la anterior.

2405-2406 Segmentación defectuosa de los versos: tratemos del rescate / ya os e dicho que no está en mi poder llama a Gofredo. Después de *dicho* hay un trazo vertical.

SECRETARIO que no está en mi poder. Llama a Gofredo.  
Dice el Rey mi señor, q[ue] entre los muchos  
faores q[ue] de ti, R[o]berto, espera  
éste será el mayor.

ROBERTO M[erced] me haze  
tu Rey. Mas bien pudiera auer tratado 2410  
con más razón las cosas de su padre.  
Y si le obliga alguna a tal delicto,  
pudiera declarármelo primero.  
Mas no puedo creer de un rey christiano  
peccado tan innorme, tan gran culpa. 2415  
Sin dud[a] fue engañado, o yo lo e sido.

SECRETARIO Señor, yo no te entiendo.

*Entra Lotario.*

LOTARIO ¿Qué, Roberto?

ROBERTO El p[adr]le de la dama trae el rescate,  
y pide el Rey Enrrico q[ue] la libre.

SECRETARIO ¿Válgame Dios! ¿Qué es esto? ¿No es Lotario? 2420  
Pues ¿biuo está Lotario?

LOTARIO Pues, Fabricio,  
¿qué dezís? ¿Cómo estáis?

SECRETARIO Loco de uerte,  
y admirado también. Biuas mil años,  
que ya yo te e llorado.

LOTARIO Yo me alegro  
de auerte uisto. Pues ¿a q[ué] veniste? 2425

- 2407 En el lugar de la secuencia que le corresponde a este verso se lee: enrrico  
mi señor q̄ entre los muchos. Posteriormente el mismo copista ha colocado  
sendos trazos horizontales arriba y abajo de las dos primeras palabras, y  
en el margen izquierdo, antes de la atribución ha escrito *dize el rey mi s<sup>r</sup>*,  
indicando así que debe sustituir a las palabras interlineadas, con lo que  
se da coherencia a la construcción gramatical del parlamento.
- 2408 *reberto* en el ms.
- 2408-2410 Segmentación anómala: faores q̄ de ti reberto espera este sera el mayor /  
md. me haze tu rey mas bien pudiera auer tratado. El copista ha señalado  
con trazos verticales la división correcta de los versos.
- 2411 Entre *con* y *mas* hay una *s* tachada.
- 2415 *innorme*: la *r* rectifica otra letra.
- 2416 *dudo* en el ms.
- 2420 *esto*: la *e* enmienda una *t*.
- 2421-2427 El ms. presenta una distribución anómala de versos en líneas para toda  
esta tirada: pues fabricio que dezis como estais / loco de uerte y admi-  
rado también biuas mil años / que ya yo te e llorado / yo me alegro  
de auerte uisto pues a q̄ veniste / roberto a dicho a que / quien es el  
padre de la captiua dama. Hay barras verticales en el ms. que marcan la  
división correcta de los endecasílabos.

SECRETARIO Roberto a dicho a qué.  
 LOTARIO ¿Quién es el padre?  
 de la captiua dama?

SECRETARIO Este hidalgo.  
 LOTARIO Vos tenéis una hija muy hermosa.  
 CRIADO 1.º Segura puede estar como lo a estado

(Hoja 53r)  
2430

LOTARIO en medio de un exército enemigo  
 CRIADO 1.º amparada de uos. Yo no lo dudo.  
 ¿Pues q[ué] esperáis, si es hija u[uest]ra?  
 El precio  
 de su rescate.

LOTARIO El precio es no hacer casso  
 de precio. Yo os la doy sin él. Lleualda,  
 que no podréis pagar el que meresce. 2435

CRIADO 1.º Besoos las manos. ¡Digna hazaña u[uest]ra!  
 SECRETARIO Es de Lotario, en fin.

LOTARIO Roberto, aduierte  
 q[ue] a de ser esta gracia con la tuya.  
 Has tú agora tu gusto.

ROBERTO Quando fuera  
 mayor el interese, el tuyo e[s]timo. 2440

LOTARIO Hago mercedes ya, porq[ue] tú puedes  
 hazerme rey.

ROBERTO Yo espero las mercedes.

[Se van todos.] [Salen] Enrico, Ludouico  
 y el condestable Maur[ici]o.

ENRICO En efecto, ellos están  
 resolución esperando.  
 Y mientras no se la dan, 2445  
 ni Lotario ni el normando  
 de la guerra tratarán.  
 Y assí, soy de parescer

- 2432-2434 Segmentación defectuosa: pues q̄ esperais si es hija ura / el precio de su rescate / el precio es no hazer casso de precio, yo os la doy sin el, lleualda. Barras verticales marcan los finales correctos de cada verso.
- 2437-2440 Segmentación anómala: roberto aduierte q̄ a de ser esta gracia con la tuya / has tu agora tu gusto / quando fuera mayor el interese el tuyo eltimo. Hay barras que señalan la división correcta de los endecasílabos.
- 2440 *interese*: la *i* corrige una *e* previa; *eltimo* en el ms.
- 2442 *mercedes*: *mer* enmienda otras letras.
- 2443 Un nuevo rasgo horizontal en la mitad izquierda de la hoja marca la separación de escenas. Asimismo, la columna de versos se desplaza hacia la derecha.

	q[ue] al campo salgamos luego, pues nos podremos valer del descuidado sossiego que deben oy de tener.	2450
LUDOVICO	Bien dizes. Francia se halla afligida con la guerra. Demos luego la batalla, y echemos de n[uest]ra tierra esta bárbara canalla.	2455
ENRICO MAURICIO	Condestable, ¿qué os parece? Ymiten u[uest]ras Alteças a su padre, en quien ofresce un exemplo de proezas q[ue] todo el mundo encaresce. Y assí y[o] soy de opinión	2460
		(Hoja 53v)
ENRICO	que lo consulten con él. Condestable, si en prission le puse, no tengo dél bastante satisfacción.	2465
	Traçado está de otra suerte; pues mientras damos los dos la batalla, se os aduierte q[ue] deis, condestable, vos a el Rey mi padre la muerte.	2470
LUDOVICO MAURICIO ENRICO	Condestable, esto a de ser. Señor...	
	Cordura es mui poca replicar y responder. Como a el rey mandar le toca, a el vassallo, obedecer.	2475
MAURICIO ENRICO	¿La muerte a tu padre?	
	Sí.	
MAURICIO ENRICO	¿Por q[ué] causa se la das? No me pidas causa a mí, porq[ue] dan a Dios, no más, los reies cuenta de sí.	2480
MAURICIO ENRICO	(Violencia de reies es.) Salgamos al campo, pues, con n[uest]ro ejército junto.	2485

2461 *exemplo*: la *x* rectifica una *y*.

2463 *ya* en el ms.

2476 *toca* ha sido escrito encima de la línea del verso casi a la altura del anterior.

	Verá el normando en un punto las fuerças de un rey francés. (Preuenir lo necessario importa con breuedad.	(Hoja 54r) 2490
	Escriuir quiero a Lotar[io] q[ue] si aceta mi amistad, siendo de Enrrico contrario, estando ya n[uestr]a gente en el campo, fácilmente pasaré allá con los míos.)	2495
ENRICO	(El normando tiene bríos, Lotario es noble y valiente, éste procura mi daño. A Lotario e de escriuir, dissimulando mi engaño.)	2500
LUDOVICO	Connigo os podéis venir, condestable.	
MAURICIO	(¡Caso estraño! ¡Quite Dios de v[uestr]as sienes la corona! ¡Ay tal rigor?)	
	<i>Vanse y quédase Enrrico solo, y salen el secretario y la Condesa con todos los demás.</i>	
SECRETARIO	Aquí a la Condesa tienes. Dame albricias, gran señor.	2505
ENRICO	Seguro a cobrarlas vienes.	
CONDESA	Si supiera[s], Enrrico injusto, la traición de tus criados... Estando presa, era justo q[ue] entre bárbaros soldados quisiese estar con más gusto. Vengo a tu poder forcada. Háganme los justos cielos	2510
		(Hoja 54v) 2515
ENRICO	dellos y de ti vengada. Perded, perded los recelos, q[ue] aquí sois más estimada. Dadme la mano, q[ue] el norte de mis gustos a de ser.	

2490 Las letras entre corchetes están cubiertas por un borrón.  
2513 *poder*: la *e* rectifica otra letra.  
2515 *dellos*: la *d* se ha añadido posteriormente.

CONDESA	V[uest]ra Alteza se reporte, q[ue] estoy resuelta en perder la vida quando me importe.	2520
	Si aquí soy libre y condessa, de mi libertad me pesa, pues gaurdaua allá mi honor un hombre de tal valor,	2525
	q[ue] era ventura estar presa. Aquí con menos reposo lloraré la suerte mía y la muerte de mi esposo,	2530
	que hasta agora no sabía suscesso tan lastimoso. Oy e sabido q[ue] es muerto Lotario.	
ENRICO	Afirmolo assí. Ya está llorado, esto es cierto. (Quiero afirmarle q[ue] sí, porq[ue] acete este concierto.)	2535
	Condessa, muerto mi herm[an]o, ser mi esposa te está bien. Dame, señora, una mano.	2540
[CONDESA]	Y a ti te está bien también	(Hoja 55r)
	q[ue] me dexes, Rey thirano. Si estás casado, enemigo, ¿q[ué] me persigues?	
ENRICO	Condessa, dispensar puede conmigo el Papa.	2545
CONDESA	Ya la Princessa está casada contigo.	
ENRICO	¡Viue Dios, q[ue] la aborrezco! Dame, esposa de mis ojos, la mano, pues la merezco.	2550
	<i>Vale a tomar la mano y sale la Princessa.</i>	
PRINCESA	¿A q[ué] aguardan mis enojos, pues sin paciencia padezco?	

2541 En el ms. no figura el nombre de la Condesa al margen, pero el contenido de los versos obliga a atribuírselos.

2546 Después de *papa* hay tachada una *y*.

2550 *meresco*: la *z* corrige una *r*.

- Enrrico, ¿aquí la Condessa?  
 Buscada con tanta priessa,  
 q[ue] la hallases no me espanto; 2555  
 pero espantóme q[ue] tanto  
 te sufriese una Princessa.
- ENRICO ¿Q[ué] es esto? Considerad  
 q[ue] puedo hazerme vengada. 2560  
 ¿Ya essa mucha libertad?  
 Princessa, desengañada  
 estás de mi voluntad.  
 Consentir q[ue] se deshaga  
 el cassamiento es mejor. 2565  
 Yo haré q[ue] el Papa lo haga.  
 ¿Para q[ué] tenéis amor  
 a quien tan mal os lo paga?  
 (Hoja 55v)
- PRINCESA Haréis, a fe, cueradamente  
 si os descargáis deste peso. 2570  
 Sois tirano, finalmente.  
 Quien tiene a su padre preso,  
 no aurá maldad q[ue] no intente.
- CONDESA Yo e de morir, esto piensa,  
 primero q[ue] hazer ofensa  
 a tu esposa.
- ENRICO ¡Viue Dios 2575  
 q[ue] e de casarme con vos,  
 si el Pontífice dispensa!
- PRINCESA No e de sufrir tal. Yo pido  
 justicia, y tiene marido 2580  
 la Condesa. Viuo está  
 Lotario, y defenderá  
 mi razón y su partido.  
 Sabrá mi agrauio mi tier[r]a.  
 Y agora, Enrrico, me voy  
 donde podré hazerte guerra. 2585  
 Y bien podré, pues q[ue] soy  
 hija del Rey de Inglaterra.
- [Se va la Princesa.]
- ENRICO Vete donde tú quisieres,  
 como te uaias.

2568 *fe*: la *f* enmienda otra letra.

2574 *ofensa*: la *e* corrige una *o*.



CORREO	¿No la firmó?	
LOTARIO	Y confirmó su crueldad. Bete y espera la respuesta. [L]odobico me escribe que dará a Enrico muerte —¡Bien la mereçiera!—	2625
	y ofreze muí generoso partir el Reino. Esto dixo en su carta. ¿Tú eres hijo de Ludobico el piadosso?	
	¿Tú, Ludobico como él?	2630
	Mas él es —te certifico— el piadosso Ludobico, tú, Ludobico el cruel.	
	[Sale] la Prinz[e]sa.	
PRINCESA	Príncipe de Françia, escucha de Enrico vna tiranía.	2635
LOTARIO	¿Mayor que ésta?	
PRINCESA	Es quexa mía y con razón.	
LOTARIO	Tendrás mucha, qu'es un tirano. ¡O, Princesa!, ¿qu'es esto? ¿Con quexas bos de Enrico?	
PRINCESA	Y toca a los dos y a tu esposa.	2640
LOTARIO	¿A la Condessa?	
PRINCESA	Preténdela por mug[er], y piensa que alcanzará dispensación.	(Hoja 57r)
LOTARIO	¿Dónde está la Condessa?	
PRINCESA	En su poder.	2645
LOTARIO	¿Qué descuidado e vivido, saiendo que ella venía de Flandes, y pretendía Enrico ser su marido!	
	Veinte días a que faltó de París, y esos avrá	2650

2623 La letra entre corchetes está tapada por un borrón.  
2644-2645 Segmentación anómala: donde esta la Condessa / en su Poder. En principio se escribió *Princesa*, se tachó y se puso *condesa* a continuación.





- a este que de aquí se fue.  
Berá lo que yntenta en bano.  
Ponle cubierta también  
a esta que Enrico me enuía.  
Seruirá de carta mía  
a Ludobico. 2720
- LEONCINO                    Está bien.  
A los dos que las truxeron  
daré las cartas trocadas.  
Verán así declaradas  
las trayociones que enprend[i]eron. 2725
- Basse [Leoncino].*
- PRINCESA                    Entre tantas divisiones  
mal te podrás conserbar.  
LOTARIO                    Princesa, no ay que espantar.  
Çesan ya las confusiones.  
A voces pide venganza 2730  
(Hoja 58v)
- mi agrauio. Bamos, Prinzesca,  
que mi padre y la Condesa  
me acusan de la tardanza.
- Banse [Lotario y la Princesa].*  
*[Salen] el Rey y la Condesa en otro passo.*
- REY                            La desgracia de los dos  
vruemente e referido. 2735  
Vivo está, graçias a Dios,  
Condesa, vuestro marido,  
para que reyne con bos.
- CONDESA                    Sin saber quién era fui  
su captiba, y el amor 2740  
de mi espos[o] no admití.  
Pero tendrá de mi onor  
más satisfacción assí.
- REY                            A Lotario dará el çielo  
premio digno de su çelo. 2745
- CONDESA                    Sólo siente el corazón  
verte, señor, en prisión,  
donde tu muerte reçelo.

2727 *mal e te* en el ms.; *conserbar*: la *s* rectifica otra letra previa.

2741 *esposa* en el ms.



	que soy yo quien lo defiende!	
MAURICIO CONDESA	Yo aquí obedezco a mi rey. La obediencia no se entiende contra reyes; que la ley al que es rey no comprehende. Es traidor o es desleal quien obedeçe a un billano	2785
	contra su rey natural, a quien le besó la mano y juró de ser leal.	
REY	¡Ay, Condesa!, donde ay fuerça, donde es todo trato doble, sola la trayción se esfuerça, pues no ay ley que no se doble, ni razón que no se tuerça.	2795
	¿Con qué género de muerte mandan mis hijos que muera?	
MAURICIO	Sólo ese bien puedo hazerte. Señor, escoxe.	2800
REY	Quisiera tu piedad agradeçerte. Mas escucha...	
MAURICIO REY	Dí, señor. Temo como hombre, aunq[ue] biejo, la muerte —aquí no ay valor— y quiero darte vn consejo que me a ofreçido el temor.	2805
MAURICIO REY	¿Dudosa está la bitoria? Está en las manos de Dios. Pues, según eso, notoria o más çierta que los dos tendrá Lotario la gloria.	2810
	Si sale por él la suerte, y me halla muerto, ya bes tu daño. [E] rigor adbierte, con que a de bengar después en ellos y en ti mi muerte.	2815
	Espera el fin. Si bençiere	
	Enrico, podrás matarme	(Hoja 60r) 2820

2812 *los*: la o rectifica otra letra.

2816 *al* en el ms.

el día q[ue] se supiere.  
 ¿Qué dizes? Bueno es guardarme  
 para lo que sucediere.

MAURICIO Digo que alabo el consejo.  
 CONDESA Ynporta a todos que quede  
 con bida. 2825

MAURICIO Yo se la deajo  
 por mi prouecho.

REY ¿A quién puede  
 dañar la bida de un biejo?

*Banse [todos].*  
*[Sale] Enrico con 3 soldados.*

ENRICO A mí me ynporta matar  
 a Ludobico, mi hermano. 2830  
 Aquí no ay que replicar.  
 Ni es ambiçión de tirano,  
 ni codicia de reynar;

porque si yo pretendiera  
 reynar solo, bien se be 2835  
 que a Lotario no ofreçiera  
 la mitad del Reyno en fee  
 de la paz que así se espera.

Porque reynando Lotario  
 y yo con él, ni bendremos 2840  
 a las manos de ordinario,  
 ni abrá guerras, ni tendremos  
 al normando por contrario.

Así que sólo procuro  
 el bien común. ¿Qué os parece? 2845  
 Que así bibirás seguro.

SOLDADO 1.º Y por rigor lo mereze  
 ENRICO Lotario, y yo me aseguro.

*Entra el correo de Enrico.*

CORREO Ésta Lotario me dio.  
 ENRICO ¿Responde?  
 CORREO Pienso que sí. 2850  
 ENRICO Oýd lo que respondió:  
 “Después que supe de ti,  
 (Hoja 60v)  
 por lo que yntereso yo  
 de tenerte por amigo

	y compañero, deseo partir los reynos contigo y dar la muerte...". ¡“A Enri[co]” leo! ¿Cómo? “...A Enrico, tu enemigo”.	2855
	¿La muerte?... ¿Qué es esto? ¿A Enrico? Si se equibocó ber quiero, y quién firmó...: “Ludobico”.	2860
CORREO	Primero que me culpes, çertifico que es respuesta de Lotario.	
	Esa carta él me la dio. No sé otra cosa en contrario.	2865
ENRICO	No lo entiendo.	
CORREO	¿Cómo no? Ludobico es tu contrario.	
	A Lotario le escribía la carta que as bisto; y él por respuesta te la enbía.	2870
ENRICO	¡A, falso hermano, crüel! ¿Esa pretensión tenía?	
	No en balde yo le traçaua la muerte. ¡Muera el traidor, que a mí me la procuraba!	2875
SOLDADO 1.º	Con esa carta, señor, te zentificas. Acaua, mátale... Pero aquí biene.	
	[Sale] ludobico con 2 ó 3 soldados.	
ENRICO	No biene a mala ocasión.	2880
LUDOVICO	¿Este yntento Enrico tiene? ¡Bálgame Dios, qué traición! ¡Jesús, qué culpa solene!	
	Mirad esa carta. El juego me bio Enrico. A mí me ynporta hazer que le maten luego.	2885
		(Hoja 61r)
SOLDADO 1.º	¿Qué os parece? El tiempo acorta. Muera Enrico, y ten sosiego, qu'esta carta te disculpa	

2857 enRique en el ms.

	con todo el mundo.	
LUDOVICO	Esperad, no le albo[ro]te su culpa. Aquí está Enrrico, llegad. Matalde sin oýr disculpa.	2890
	Rey traidor, alebe hermano, la muerte que pretendías darme por agena mano la tendrás oy, que a las mías moriréis como tirano. ¡Matalde!	2895
ENRICO	No le matéis bosotros. ¡Basta! Esperad, que después le mataréis. Bárbaro, cuya maldad bosotros aún no sabéis, porque mi justicia beas y tus culpas te condenen, tú, que matarme deseas, a estos que contigo bienen quiero que la carta leas.	2900
	Berás aquí la razón q[ue] tengo para matarte.	2905
LUDOVICO	Después berás la ocasión que me as dado para darte la muerte. ¿Ay tal confusión?	2910
ENRICO	¿Qué dizes?	
LUDOVICO	¡Mi carta es ésta!	
ENRICO	Pues ¿qué respondes?	
LUDOVICO	La tuya	2915
	te dé por mí la respuesta. (Ygual traiçión fue la [s]tuya.	
SOLDADO 1.º		(Hoja 61v)
SOLDADO 3.º	Su culpa está manifiesta.)	
ENRICO	Trocó las cartas.	
LUDOVICO	Enrrico, ¿qué te parece?	
ENRICO	Confieso que procuré, Ludobico, darte muerte.	2920
LUDOVICO	El mismo ecçeso cometí. No te replico.	

ENRICO	Temí que te combiniesses con Lotario.	
LUDOVICO	Yo también	2925
ENRICO	temí que lo mismo hiçieses.	
ENRICO	Pues ¿q[ué] haremos?	
LUDOVICO	Fuera b[ien]	
	que a mi amistad te boluieses, y conformes procuremos a Lotario destruyr,	2930
	pues pretende, como vemos, despreçiar y confundir la amistad que le ofreçemos.	
ENRICO	Digo que seré tu amigo y enemigo de Lotario.	2935
LUDOVICO	Lo mismo prometo y digo.	
ENRICO	Sienpre seré su contrario.	
LUDOVICO	Sienpre seré su enemigo. Dame la mano.	
ENRICO	Y los brazos	
SOLDADO 2.º	(¿Ay semexante ynconstancia? ¡Qué presto se dan abrazos! ¡Qué fe de Reyes de Françia! ¡Qué amistad! ¡Qué fuertes lazos! Oy se hazen y mañana se romperán fácilmente.	2940
		2945
		(Hoja 62r)
SOLDADO 3.º	No se guardan fe. Es tirana su monarquía. No siente de onrra quien no se allana a Lotario.	
SOLDADO 1.º	¡Bibe Dios, q[ue] yo e de ser el primero!	2950
	Que él es el Rey, y estos dos, tiranos.	
SOLDADO 4.º	Seguíros quiero.	
SOLDADO 2.º	Todos yremos tras vos.)	
	<i>Banse [los soldados].</i>	
ENRICO	No es justo q[ue] se abenture el Reyno en una batalla.	2955
LUDOVICO	¿Quieres que la guerra dure,	

2927 En el ms. se lee *bueno*, pero la corrección nos ha parecido obvia por cuestión de la rima.

	y Lotario para dalla, mayores fuerzas procure? Concluyamos de una bez.	
[VOCES] <i>Dentro</i>	¡Biba Lotario!	
ENRICO	¿Qué es esto?	2960
	[ <i>Sale el</i> ] <i>secretario</i> .	
SECRETARIO	(El çielo a sido jüez de buestras culpas. Bien presto castigó buestra altibez.)	
ENRICO	Pues, ¿qué a sido, secretario?	
SECRETARIO	Casi toda nuestra gente, diçiendo “¡biba Lotario!”, se a pasado de repente a el exército contrario.	2965
ENRICO	¡Bálgame Dios!	
SECRETARIO	Todo entero se ba un esquadron allí.	2970
LUDOVICO	¡Perdidos somos!	
ENRICO	No espero fabor. ¿Q[ué] haçemos aquí?	
		(Hoja 62v)
LUDOVICO	Nuestras culpas considero. [Enrico], el çielo castiga nuestra ynobediencia ya.	2975
ENRICO	¿Qué mucho que nos persiga si en él nuestro padre está y su benganza le obliga? Secretario, ¿puede ser qu'esté bibo?	
LUDOVICO	¡A Dios pluguiera!	2980
ENRICO	¡Sólo él nos puede baler!	
LUDOVICO	¡No querrá Dios!	
ENRICO	¡Si estubie[ra] con bida!	
SECRETARIO	Yrélo a saber.	

2961 *secretario* aparece en el ms. como formando parte del verso.

2974 En el ms. *el cielo castiga* constituye únicamente el texto del verso; en el margen izquierdo y en línea con el resto de las atribuciones, como una más, aparece tachada la abreviatura de Enrico. Este nombre es necesario —y es de suponer que así iría en el original— como parte integrante del verso para completar su medida.

2982 *estubiese* en el original, pero por exigencias de la rima hemos optado por esta otra forma del imperfecto de subjuntivo.

ENRICO	Y si soy tan benturoso que bibe, deçilde, amigo, que es padre y rey generoso, que use de piedad conmigo, pues es con todos piadoso. El que más le perseguía le diçe que a tiempo llega, que a balerse dél t'enbía, y qu'esto, en fin, se lo ruega el hijo que más quería.	2985
SECRETARIO	Boy bolando.  <i>Base [el secretario].</i>	2990
ENRICO	¿Dónde yremos a retraernos?	
LUDOVICO	Canpiena es sitio fuerte. Esperemos allí lo que el çielo ordena. Justamente padecemos.	2995
	<i>Banse [Enrico y Ludovico]. [Salen] Lotario, la Prinsesa, Roberto, soldados franseses y normandos.</i>	
		(Hoja 63r)
LOTARIO	Estoy tan agradeçido, nobles franseses, de ber que mi parte ayáis seguido, que ya os podréis prometer los premios de aber bençido. De buestra lealtad espero la bitoria, pues es ley poseer mi Reyno entero como legítimo rey y suçesor berdadero.	3000
PRINCESA	Por fuerça a de darme pena yr contra quien quiero más.	3005
UNO	Príncipe, el çielo lo ordena: pues junto a Canpiena estás, asalta al punto a Canpiena.	3010

2990 *diçe*: la *i* rectifica otra letra.

2998 *justamente*: la *s* está tachada y repuesta encima.

2999 Una raya a todo lo ancho separa esta escena de la anterior. En *normandos* está repetido *no*.

	Como tus hermanos bieron que sus franzezes soldados a tu canpo se bineron, en Canpiena retirados de tu rigor se escondieron.	3015
LOTARIO	Pues ¡alarma! ¡Alarma digo! ¡Mueran los dos! ¡Asalta[!]dos!	3020
ROBERTO	Yo sólo a benzer me obligo.	
LOTARIO	¡Echaldes fuego! ¡Abbrasaldos! Sepan que soy enemigo. ¡Arriba! ¡Arriba, soldados!	
	[Salen] arriba Enrico y Ludobico.	
ENRICO	Detén, bençedor famoso, detén los braços ayrados, pues eres tú tan dichoso quanto los dos desdichados.	3025
		(Hoja 63v)
LOTARIO	Baxad y entregadme luego la fuerça y buestras personas, o yrá todo a sangre y fuego.	3030
LUDOVICO	Si primero nos perdonas, reynar puedes con sosiego. Ser de tu sangre omiçida será rigor ecçesibo.	3035
LOTARIO	No ay quien [e] reynar te inpida. Dadme a n[uest]ro padre bïbo y os dexaré con la bida.	
ENRICO	A ynposible nos obliga tu rigor. Ya será muerto.	3040
LOTARIO	¡A, erma[no], Dios nos castiga! Pues no admito otro conçierto. Nuestro intento se prosiga. ¡Mueran! ¡Mueran los billanos, que a mi padre e de bengar!	3045
ROBERTO	¡Mueran, pues fueron tiranos!	
ENRICO	Detente a considerar que matas a dos hermanos.	

3020 *asaltados* en el ms., pero el sentido y, sobre todo, la rima exigen el imperativo.

3031 *yrá*: la y rectifica otra letra.

3036 *al* en el ms.

3046 Antes de *tiranos* está tachado *vill*.

LOTARIO Más fue dar buestra malicia  
 muerte a vn padre.  
 LUDOVICO Más alcanza 3050  
 de rigor esta ynjusticia,  
 pues es la tuya benganza  
 y la nuestra fue codicia.  
 ENRICO No os pido fabor, Prinçesa,  
 porque no me le daréis. 3055  
 PRINCESA En su bida se ynteresa  
 la mía.  
 ENRICO Libre tenéis  
 en París a la Condesa.

(Hoja 64r)

[Salen] *el Rey, la Condesa, el  
 secre[tari]o y el condestable.*

REY ¡Detén, Lotario obediente,  
 tus nobles armas! ¡Enfrena 3060  
 el ýpitu bitorioso  
 con que bengarme deseas!  
 Mi bida guardan los çielos,  
 porque se libren con ella  
 dos ynobedientes hijos. 3065  
 Bibo estoy porque no mueran.  
 Daldes, bençedor Lotario,  
 las uidas para que bean  
 que les ynporta la mía,  
 y que en quitármela yerran. 3070  
 ENRICO ¡Mi padre es bibo! Del muro  
 nos arroxemos.

*Baxan [Enrico y Ludovico].*

LUDOVICO Quisiera,  
 de albricias de berte bibo,  
 dar la bida que me queda.  
 LOTARIO Biban, biban mis hermanos. 3075  
 Y aunque ellos no lo merezcan,  
 no sólo la bida, el Reyno  
 les daré como tú quieras.  
 ENRICO Permite, piadoso padre,

3071-3072 Segmentación defectuosa: mi Padre es bibo / del muro nos aRoxemos.  
 3072 *quisieras* en el ms.

	que bese vmilde la tierra	3080
	adonde pones tus plantas.	
REY	Enrrico, abraçarme llega.	
	Sienpre fuiste el más querido.	
	Tú, Ludobico, ¿qué esperas?	
	Mal me pagáuades, hijos,	3085
	pero no es tiempo de quexas.	
ENRICO	Yo solo e sido el culpado.	
LUDOVICO	Conozco mi ynobediencia.	
ENRICO	Lotario reyne, qu'es justo.	
	Suya es Françia. Él la posea.	3090
	Sólo las vidas queremos.	
REY	Hijo, aquí está la Condesa,	
	exemplo y admiración	
		(Hoja 64v)
	de onor, virtud y belleza.	
CONDESA	Dadme esos pies.	
LOTARIO	Esos braços	3095
	merezca yo. ¡Quién supiera	
	que érades vos la captiba!	
CONDESA	Sienpre soy captiba buestra.	
ROBERTO	El gran Príncipe Lotario	
	es nuestro rey, nuestra reyna	3100
	es su bellissima esposa,	
	y sus coronas son éstas.	
LOTARIO	Poneos, Condesa, a mi lado	
	porque os pongan vna dellas.	
REY	Besalde los dos la mano,	3105
	que es tiempo de su obediencia.	
[VOCES] <i>Dentro</i>	¡Biba el Rey Lotario! ¡Biba!	
ROBERTO	¡Tremolad esa bandera	
	por Lotario, Rey de Françia!	
LUDOVICO	Dios nos castiga y le premia.	3110
LOTARIO	Al fin, [n]o soy buestro rey,	
	pues no es bien q[ue] lo sea	
	estando mi padre bibo.	
	Franzeses, mi padre reyna.	
	Quiero, gran Rey Ludobico,	3115
	poner sobre tu caueza	
	la real corona de Françia,	
	y oxalá del mundo fuera.	

3111 En el ms. está escrito yo, lo que no congenia con el sentido de las palabras de Lotario.

REY	Hixo...	
LOTARIO	Señor, no repliques. Bibiendo tú, Dios no quiera que reyne yo. Llegad todos. Poned la rodilla en tierra. Besemos al Rey mi padre la mano.	3120
ROBERTO	Notable muestra	(Hoja 65)
	del más buen hijo del mundo.	3125
REY	Hijos, la de Dios os benza. Dadme, Roberto, esos braços.	
ENRICO	Yo pienso q[ue] la Prínçesa, como quien fue mal pagada, no está conmigo contenta; y así, si ella lo permite, pues no la merezco, en pena, en la reclusión que estaua mi padre, har[é] penitencia.	3130
PRINCESA	Enrrico, siempre soy tuya, con que propongas la enmienda.	3135
ENRICO	En mí mismo e de bengaros de las pasadas ofensas.	
REY	Lotario, pues me bolbiste el setro, con tu liçençia	3140
LOTARIO	quiero repartir mis reynos. Mientras tú bibieres, piensa que solo tú as de reynar. Después de m[uer]to, susedan, si gustares, mis ermanos.	3145
	Sólo que pagues mis deudas a Roberto te supliico. Con que la paga se entienda conforme a lo que merese o conforme a tu grandeza.	3150
REY	Hijo, Françia se dibida en dos partes. La primera, que es la mitad de mis bienes, quiero que tú la poseas. Dibídase la segunda	3155
	en otras tres partes. Sean	

3134 *hara* en el ms.

3138 Al comienzo del verso está tachado *con*.

3153 *mitad*: la *i* rectifica otra letra.

	las dos de tus dos ermanos; de Roberto la tercera.	
LOTARIO	Roberto es digno de todo.	
REY	Pues, porque luego lo sepa, la parte que le a cabido es la probinçia de Nentria. Y pues Roberto es normando, esta probinçia comiensa a llamarse Normandía, que él le da nombre y nobleza.	3160      3165
		(Hoja 65v)
	Mi hija, la ynfanta Éjila, es su esposa. Y, al fin, sea Roberto el famoso Duque de Normandía y su tierra.	3170
ROBERTO	¿Quién, sino tú, Rey famoso, tan grande merçed me içiera?	
LOTARIO	Todos quedamos contentos.	
ENRICO	Sin meresenlo nos premias.	
REY	A el condeestable Mauriçio doy dos billas. Sólo resta que premiemos los soldados.	3175
LOTARIO	Eso a mi cargo lo deja. Los dos que me dieron bida procuraré que parescan, y daréle a vada vno dies mil ducados de renta.	3180
REY	Tu nombre eterniçe el mundo.	
LOTARIO	Y aquí da fin la comedia de <i>Ludobico el Piadoso</i> . Mañana beré si es buena.	3185

*Fin*

3158 *la*: la *l* modifica una letra previa.  
3181 *vno*: la *v* corrige una *l*.



## INDICE DE NOMBRES Y OBRAS



- A la Magestad Católica de Carlos II, nuestro señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro la Comedia*, 76 n., 77, 113
- Acertar de tres la una*, 64, 98, 102
- Adquirir para reinar*, 69-70, 112
- Agramont y Toledo, Juan de, 94
- Agulló y Cobo, Mercedes, 29, 30 n., 49 n., 56 n., 58
- Ahumada, Teresa de, 36
- Al desengaño de las cosas desta vida*, 24, 42, 140
- Alarcón, Juan Ruiz de, 50, 73
- Alborg, Juan Luis, 27 n.
- Alenda y Mira, Jenaro, 132, 145, 172
- Almella, Jerónimo de, 91 n., 121 n., 158 n.
- Alonso, Dámaso, 86 n.
- Amán y Mardoqueo*, 31 n., 40, 55, 64, 65, 70-89, 97, 101, 102, 111, 113, 124, 152, 171, 181 n.
- Amarilis, 49
- Amezúa, Agustín G. de, 50 n.
- Amiel, Charles, 52 n.
- Anibal, Claude E., 108
- Anríquez, Francisco, 175
- Antigüedades judaicas*, 123
- Antonia Clara, 50
- Aparicio, Francisco de, 54
- Armoma, Josef Antonio de, 176
- Arteaga, Francisco, 194
- Arteaga, Juan, 194
- Artiaga, 188, 194
- Ascanio, Pedro de, 91 n., 130
- Asensio y Toledo, José María, 172
- Astrana Marín, Luis, 147 n.
- Aucto de quando Jacob fue huyendo a las tierras de Arán*, 111 n.
- Aun de noche alumbra el sol*, 23, 41, 55, 64, 65, 72, 73, 84-86, 88, 89-90, 92, 95, 98, 102, 107, 132
- Austria, Juan de, 176 n.
- Avisos para la muerte*, 30, 53, 56
- Balbin, Domingo, 27, 192-194
- Balcones de Madrid, Los*, 144
- Bances Candamo, Francisco Antonio de, 149, 172
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 15, 17, 24, 26 n., 27, 30, 32, 57, 69, 70 n., 94 n., 99, 106, 114, 120, 122, 130 n., 131 n., 132, 145, 147, 154
- Barrientos y Salcedo, Alonso de, 56
- Basta intentarlo*, 41, 55, 64, 65, 92, 98, 101, 102, 119, 128-129, 130, 144
- Bataillon, Marcel, 47
- Batres, Alfonso de, 54
- Bayle de los títulos de comedias*, 107
- Bedmar, Lucas Antonio de, 100 n.
- Belmonte Bermúdez, Luis, 92
- Bella, José María, 27 n., 106 n., 170 n.
- Bella Ester, La*, 75
- Benavente, Luis Quiñones de, 54, 76, 129-130, 144, 159
- Benito, San, 53
- Beristáin, José Mariano, 151 n.
- Biblia, La*, 30, 34, 53, 66, 77, 79, 107, 108, 110, 113, 121, 124, 126, 131, 132, 157, 171, 181, 183
- Blecua, José Manuel, 48
- Bolaños Donoso, Piedad, 16, 27, 32-33, 35, 36 n., 37 n., 38 n., 39, 41, 42, 43 n., 44, 46, 47, 48 n., 58 n., 66, 72, 92, 105, 108, 109, 110, 122 n., 146, 169, 183 n., 192, 316 n.
- Bousoño, Carlos, 86 n.
- Bruerton, Courtney, 67, 101
- Caballo vos han muerto, El*, 144
- Cabellos de Absalón, Los*, 115-116, 158
- Cabeza y Godínez, Mariana, 58 n.
- Calderón de la Barca, Pedro, 29, 50, 63, 65, 75 n., 102, 110, 114-117, 125-129, 146-148, 156, 158
- Cáncer, Jerónimo, 54
- Cañas que jugó su magestad cuando vino*

- el príncipe de Gales, Las*, 48  
*Cardenal Morón, El*, 122  
 Carlomagno, 315  
 Carlos II, 176 n.  
 Caro Baroja, Julio, 16, 28-29, 30 n., 35 n.,  
 36 n., 43, 44, 47, 49, 54, 56 n., 143  
 Carrasco Urgoiti, Soledad, 28, 126  
 Castro, Adolfo de, 15, 25, 26, 27, 30, 33,  
 34 n., 35 n., 40 n., 41, 42, 47 n., 51,  
 56 n., 71 n., 77 n., 107 n., 108  
 Castro, Américo, 63, 71 n., 74, 75, 77  
 Castro, Guillén de, 171  
*Cautela en la amistad, La*, 88, 90-91, 94  
*Cautela en la amistad y robo de las Sabi-  
 nas, La*, 94  
*Cautelas son amistades*, 41, 55, 65, 88, 89,  
 90-98, 102  
 Cebrián, Pedro, 106  
 Cejador y Frauca, Julio, 26 n., 71 n.  
*Celos son bien y ventura*, 40, 41, 65, 66,  
 88, 98-104, 120, 140, 141, 142  
*Certamen angélico en la grande celebridad  
 de la dedicación del nuevo...templo...de...  
 Santo Tomás de Aquino*, 27, 30 n., 31,  
 53  
 Cervantes, Miguel de, 18, 23, 25, 45, 172,  
 191 n.  
 Cerveró, Crecencio, 99-100  
 Cicerón, 43  
 Cirot, Georges, 75 n.  
 Cisneros, Alonso de, 194  
 Claramonte, Andrés de, 121 n., 158 n., 172  
*Clavo de Jael, El*, 113  
 Coello, Antonio, 54  
*Comedia de Job, La*, 55  
 Córdoba, María de, 49  
 Cornejo, 194  
*Corona derribada y vara de Moisés, La*,  
 45, 66, 123-124  
*Coronación de romanos, La*, 145  
 Cortizos, Manuel, 29, 54  
 Cotarelo y Mori, Emilio, 76 n., 77, 88,  
 92, 94 n., 100 n., 112 n., 113, 150 n.,  
 158 n.  
 Covarrubias y Leiva, Diego de, 53 n.  
 Cruz, fray Felipe de la, 30 n., 51  
 Cruzada Villaamil, Gregorio, 92  
 Cubillo de Aragón, Alvaro, 145  
  
 Daniel, profeta, 79, 82  
 David, rey, 83, 108-111  
*David perseguido y montes de Gelboé*, 115  
*De buen moro, buen cristiano*, 40, 65, 73,  
 83-84, 87, 97, 102, 103, 126-128  
  
*Décimas al autor*, 30 n., 51  
 Demóstenes, 43  
 Denís Godínez, Felipe, 39-40  
 Denís Manrique, Felipe, 39  
 Denís Manrique, María, 35  
 Denís Manrique, Tomás, 37, 38, 43, 47  
 Díaz de Escovar, Narciso, 144-145  
 Díaz Serpa, Jorge, 36  
 Diego de San Nicolás del Puerto, San,  
 175 n.  
 Díez Borque, José María, 315 n.  
*Divino Isaac, El*, 18 n., 64, 132  
 Domínguez Ortiz, Antonio, 27 n., 36 n.,  
 49 n.  
*Dos Carlos, Los*, 91, 93  
 Duarte, 194  
 Duarte, Gabriel, 194  
 Duarte, Martín, 194  
*Duque de Moscovia, El*, 75  
 Durán, Agustín, 74  
  
 Egido, Teófanos, 36 n.  
*Égloga Antonia*, 29, 50, 52, 63 n.  
*Ejemplo de las casadas, El*, 148  
*Elección por la virtud, La*, 122  
*Elegía en la muerte del Ldo. Gerónimo  
 de Villaizán*, 93  
*Elocuencia española en arte*, 32, 39, 43 n.  
*Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*,  
 30, 53  
 Enrique IV de Francia, 316  
 Enrique VIII de Inglaterra, 316  
 Enríquez Gómez, Antonio, 24, 29, 52, 54,  
 77-87  
 Entrambasaguas, Joaquín de, 27 n., 122 n.  
*Entremés del Doctor Carlino*, 76  
*Entremés gracioso de Moroguego*, 159  
 Erasmo, 73  
 Escamilla, Manuela, 107  
 Escobedo, fray Alonso de, 46, 175-176  
 Escuer, Pedro, 121, 162 n.  
*Espigadera, La*, 121 n.  
 Esquerdo, Vicenta, 55 n., 91 n., 121 n.,  
 158 n.  
 Esquivel, Jerónimo, 54  
 Ewbank, Inga-Stima, 158 n.  
  
*Fama póstuma a la vida y muerte del Doc-  
 tor Frey Lope de Vega Carpio*, 24, 53,  
 54  
 Farinelli, Arturo, 182  
*Fe de Abraham, La*, 113, 121  
 Felipe II, 31, 36  
 Felipe IV, 29, 53, 112, 144

- Fernández, Juan, 172  
 Fernández de Buendía, Josef, 147  
 Fernández Guerra, Aureliano, 53 n.  
 Fernando III, emperador, 54  
 Figueroa, Roque de, 105  
 Filón, 53  
 Flavio Josefo, 123  
 Fleckniakoska, Jean-Louis, 145  
*Florida, La*, 46, 175  
 Francisca, Sra., 192, 194  
 Francisca María, 194  
 Francisco de Asís, San, 126  
 Fuente, Antonio de la, 100 n.
- Galindo, Beatriz, 58  
 Gallardo, Bartolomé José, 54 n., 175  
 García Aráez, Josefina, 28, 57  
 García Berrio, Antonio, 112 n.  
 García Carrafa, Alberto, 40  
 Gayangos, Pascual de, 150, 154, 176 n.  
 Genaro, Francisca, 194  
 Genís, Tomás de, 69-70  
 Ginete, Alonso, 25, 27, 34, 39, 108  
 Glaser, Edward, 27 n., 28, 39 n., 52 n.,  
 112 n., 126, 139, 157 n.  
*Glorias de Gabriela*, 69-70  
*Glorias de Isabela*, 69  
*Glosa de octavas*, 30, 42, 43, 44  
*Godina, La*, 28, 49, 104-105  
 Godínez, Ángela, 49, 58  
 Godínez, Felipa, 47, 49, 58  
 Godínez Manrique, Felipe, 39-40  
 Goldberg, Alice, 71 n.  
 Gómez, fray Álvaro, 38  
 Góngora, Francisca, 194  
 González, Sebastián, 55  
 González López, Emilio, 27 n.  
 González Palencia, Ángel, 26 n.  
 Guerrero, Adrián, 106  
 Guzmán y de Mendoza, Manuel de, 175 n.
- Ha de ser lo que Dios quiere*, 105-107, 112  
*Harpa de David, La*, 31 n., 34, 65, 66, 77,  
 107-111, 117, 119, 171  
 Hartzbusch, Juan Eugenio, 161  
 Hebreo, León, 53  
 Heredia, Alonso de, 58, 194  
 Hermenegildo, Alfredo, 182 n.  
*Hermosa Ester, La*, 71, 72, 74, 75, 77, 80,  
 194  
*Hermosura de Raquel, La*, 111  
 Herrero García, Miguel, 39 n., 139  
 Hesse, Everett W., 156 n.  
 Hill, John M., 69 n.
- Horca para su dueño, La*, 65, 70-76, 77,  
 88  
 Hoz y Mota, Juan de la, 172  
 Huerta, Vicente García de la, 69, 74, 99,  
 114, 120, 145, 146, 154, 172  
 Hurtado, Francisco, 55  
 Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan, 26 n.  
 Hurtado de Mendoza, Antonio, 28, 49, 50,  
 104  
 Ignacio de Loyola, San, 30, 42, 44  
*Ignorante discreto, El*, 106  
 Inserni, Frank M., 93 n.
- Jerónimo, San, 34, 157  
 Jiménez Patón, Bartolomé, 24, 32, 39, 40,  
 42, 43  
 Jiménez de Valenzuela, Pedro, 194  
 Juan III de Portugal, 36  
 Juan, San, 31  
 Juana, Sra., 194  
*Judía, La*, 105  
*Judit y Holofernes*, 66, 112-114, 120, 124  
 Jusepe, 130
- Kamen, Henry, 36 n.  
 Kennedy, Ruth L., 92 n., 94, 95, 122 n.
- Ladvenant, 150  
 Ladvenant y Quirante, María, 150  
*Lágrimas de David, Las*, 31 n., 41, 55, 64,  
 65, 73, 84, 88, 95, 101, 102, 103, 107-  
 111, 113, 114-120, 142, 168, 171  
 Lanini y Sagredo, Pedro Francisco de, 106  
 Lasso de la Vega, Ángel, 27  
*Laurel de Apolo*, 26, 51  
 Lazzarini, Anna Maria, 18 n., 145  
 Lea, Henry Charles, 36 n.  
 Leefdael, Francisco, 159-171  
 León, Melchor de, 193  
*Libro de Ester*, 46, 77, 181-182  
*Libro de Job*, 149  
*Libro de Judit*, 113-114  
*Libro de Samuel*, 108, 117-118, 155-156,  
 158 n.  
*Lo que merece un soldado*, 90-91, 94  
*Lo que puede la limosna*, 106  
*Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*,  
 130, 144  
*Loa sacramental de los títulos de las co-  
 medias*, 75, 129  
 Lohman Villena, Guillermo, 55 n.  
 López de Zúñiga y Sotomayor, Alonso  
 Diego, 46

- Lorente Medina, Antonio, 175 n.  
 Lucas, San, 78  
*Ludovico el Piadoso*, 17, 18, 40, 45, 65,  
 95, 102, 124, 133, 134, 140, 141, 142,  
 175, 195, 313-421  
 Luque Fajardo, Francisco de, 30, 42, 43
- Machado, Manuel, 50 n.  
 Madalena, 188, 194  
*Mágico prodigioso, El*, 130  
 Manrique, Ana, 36, 39  
 Maravall, José Antonio, 315 n.  
 Marín, Diego, 67 n.  
 Márquez, Antonio, 27 n., 108  
 Martínez, Juan, 55, 92  
 Martínez Meneses, Antonio, 92  
 Martorell, Francisco, 121, 162 n.  
*Más vale a quien Dios ayuda*, 111  
 Mayberry, Nancy K., 115-120, 158 n.  
 McClelland, Ivy Lillian, 156 n.  
 McCready, Warren T., 90  
 McCurdy, Raymond R., 153 n.  
 Medel del Castillo, Francisco, 66, 69-70,  
 74, 91, 93, 98-99, 105-106, 113, 114-115,  
 120, 122, 124, 130 n., 131, 132, 144, 145,  
 146, 154, 172  
*Mejor espigadera, La*, 65, 66, 112-114, 120-  
 122, 157  
*Mejor está que estaba*, 75 n.  
 Méndez, Padre, 35-36, 38  
 Méndez Bejarano, Mario, 27, 41, 42, 56 n.,  
 71 n., 125, 132 n., 172  
 Méndez Godínez, Duarte, 35, 37, 38, 39,  
 47  
 Méndez Silva, Rodrigo, 29, 54  
 Mendijosa, Licenciado, 58  
 Menéndez Onrubia, Carmen, 28, 30-32,  
 37 n., 39, 42, 47, 52, 57 n., 71 n., 72 n.,  
 108, 109, 144-145, 187-189, 192  
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 25, 26, 28,  
 74, 75 n., 123-124, 126, 182  
 Menéndez Pidal, Ramón, 63  
*Mercurius Trimegistus*, 24, 43  
 Merimée, Henri, 91 n., 158 n.  
 Mesonero Romanos, Ramón de, 17, 23,  
 69, 70 n., 72 n., 73, 74, 85 n., 89, 99,  
 114, 120, 122 n., 132, 145, 146, 154,  
 172  
 Metford, J. C. J., 116  
*Milagrosa elección, La*, 45, 66, 75, 102,  
 122-124, 140, 142  
*Milagrosa elección de Pío V, La*, 122  
 Mira de Amescua, Antonio, 29, 50, 106,  
 108, 113, 121, 157, 170, 172
- Miranda y la Cotera, Josef de, 27, 30 n.,  
 31, 53  
 Moir, Duncan W., 149 n.  
 Moll, Jaime, 90  
 Monroy, Cristóbal de, 52, 111  
 Montero de Espinosa, J., 26  
 Morales Medrano, Juan, 194  
 Moratín, Leandro Fernández de, 69  
 Morel-Fatio, Alfred, 54 n.  
 Moreto, Agustín, 65, 87-89, 90-98, 99, 113,  
 115, 122-123, 125 n., 147 n., 172 n.  
 Morley, S. Griswold, 67, 101  
*Muerte de Froilán, La*, 145  
*Mujer que manda en casa, La*, 157  
 Muñana, Padre, 25, 26, 35, 41
- Navarrete, 194  
 Navarrete, Antonio de, 194  
 Navarrete, Bartolomé de, 194  
 Navarro, Juan, 54  
 Nicolás Vázquez, Manuel, 88, 89, 147 n.  
 Nis Godínez, Felipe de, 39-40  
*Norte de Extremadura, El*, 172  
 Núñez de Guzmán, Ramiro Felipe, 31, 52
- O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha  
 de ser frayle*, 40, 64, 65, 73, 88, 96, 97,  
 101, 102, 103, 119, 125-129, 142  
*Obras de Don Luis Ulloa Pereira, prosas y  
 versos...*, 24, 52 n., 57 n.  
 Olivares, conde-duque de, 31, 48, 49, 52,  
 73  
 Olmedo, Alonso de, 107  
 Olmedo Tofiño, Alonso de, 55, 144, 149,  
 194  
*Omán y Mardoqueo*, 88  
*Oración fúnebre en la muerte del doctor  
 fray Lope Félix de Vega Carpio*, 26,  
 53, 56 n.  
 Orga, 90  
 Orozco, Juan de, 113  
 Ortegón, Pedro de, 31, 56 n.  
 Ortiz, Francisca, 194  
 Ortiz de Villazán, Cristóbal, 194  
 Osorio, 192-193  
 Osorio, Baltasar, 193  
 Osorio, Pedro, 192-193  
 Osuna, duque de, 154, 183, 316, 320
- Pablo, San, 31  
*Paces de los reyes o judía de Toledo*, 105  
*Paciencia de Job, La*, 146-147  
*Paciencia en el trabajo, La*, 146  
*Paciencia en los trabajos, La*, 146, 148

- Paciencia más constante del mexor Fénix de Oriente, La*, 150
- Palau y Dulcet, Antonio, 39, 87-89, 99, 115, 125 n., 147 n., 203, 172 n.
- Para todos exemplos morales, hmanos y divinos*, 23, 24, 25, 51, 53, 56, 111-112
- Parnasus sive de versibus variaque poesi*, 24, 27, 42 n., 140
- Paso honroso, El*, 193
- Pastor más perseguido y finezas de Raquel, El*, 111
- Pastores de Belén, Los*, 65
- Paz y Melia, José, 70 n., 107 n., 133, 183 n., 316 n.
- Pedro Telonario*, 106, 170
- Pellicer, Casiano, 113
- Pérez, J<sup>o</sup>, 192, 194
- Pérez de Montalbán, Juan, 23, 24, 25, 29, 45, 50, 51, 53, 54, 56, 63, 111, 122-123
- Pérez Pastor, Cristóbal, 55 n., 56 n., 75 n., 130, 145, 149, 150 n.
- Pérez Tapia, Juan, 192
- Perinola, La*, 25, 28, 53, 56
- Pfandl, Ludwig, 27 n., 76 n.
- Pío V, 123
- Pitágoras, 43
- Pizarros, Los*, 116
- Poesías políticas, satíricas e históricas pertenecientes a el Reynado de Carlos II...*, 176 n.
- Porras, Justo de, 133-134
- Porres, Gaspar de, 149
- Prado, Antonio de, 55, 106-107
- Premio de la limosna, El*, 65, 106, 170
- Primer condenado, El*, 55, 129-131
- Príncipe ignorante discreto*, 18 n., 65
- Profeti, Maria Grazia, 16, 17, 24 n., 32, 39 n., 43 n., 53 n., 54 n., 71 n., 90 n., 94, 100, 108, 121 n., 122 n., 125 n., 133 n., 145 n., 146, 147 n., 154 n., 175, 183 n., 191 n., 316 n.
- Provecho para el hombre, El*, 112, 131-132
- Prueba de la paciencia*, 148
- Quevedo, Francisco de, 25, 28, 35, 48, 53, 56
- Quintana, Jerónimo de, 24, 25, 26 n., 57-58
- Quiñones, María de, 171
- Ramírez, Francisco, 58
- Rauchwarger, Judith, 124 n., 157 n.
- Reichenberger, Kurt, 115 n.
- Reichenberger, Roswitha, 115 n.
- Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del Glorioso San Ignacio...*, 30, 42, 43
- Remírez de Arellano, Luis, 53
- Renegada de Valladolid, La*, 92
- Rengifo, Antonio, 58
- Rennert, Hugo A., 63, 71 n., 74, 75, 77, 192-194
- Restori, Antonio, 75 n., 76, 92 n., 107, 113, 123, 130, 144
- Révah, I. S., 36 n., 52 n.
- Rey más arrepentido, El*, 108-109
- Reyna Ester, La*, 17, 18, 27, 31 n., 34, 40, 45, 65, 70-87, 97 n., 102, 105, 109-110, 124, 133, 134, 140, 141, 142, 175, 179-311, 315-321.
- Rico avariento, El*, 113
- Riego, Alonso del, 125
- Ríos, Blanca de los, 162 n.
- Robo de Dina, El*, 111
- Rodríguez de Antriago, Juan, 194
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, 116 n., 158 n.
- Rojas, Francisco de, 123, 133-134
- Rojas Villandrando, Agustín de, 194
- Rojas Zorrilla, Francisco de, 54, 63, 113, 144, 152-153
- Román, Juan, 194
- Romance en elogio del rey nvestro señor don Phelipe Quinto...en títulos de Comedias*, 76 n.
- Romero, Bartolomé, 55, 76
- Rose, Constance H., 77-87
- Rosell, Cayetano, 130
- Rosete Niño, Pedro, 54, 91 n.
- Roth, Cecil, 36 n.
- Rouanet, Leo, 111 n.
- Rozas López, Juan Manuel, 50 n., 51 n., 93 n.
- Rueda, Antonio, 130
- Ruiz Ramón, Francisco, 158
- Sagradas Escrituras*, ver *Biblia*
- Sáinz de Robles, Federico C., 26 n., 74, 172
- Sal, Juan de la, 35
- Salvá y Mallen, Pedro, 115 n.
- San Mateo en Etiopia*, 42 n., 65, 86-87, 102, 140
- San Miguel, Francisca, 194
- Sánchez, Jerónimo, 193
- Sánchez, Miguel, 194
- Sánchez, Pedro, 58
- Sánchez Alonso, M. Cristina, 177 n.

- Sánchez-Arjona, José, 25, 26-27, 31, 33, 35, 41, 56 n., 90, 172 n., 192
- Sánchez de Vargas, Hernán, 194
- Sansón nazareno*, *El*, 24, 52, 78
- Santa Juana*, 116
- Santander, Diego de, 193
- Santiago, 193
- Santiago, Diego de, 45, 192-193, 321
- Sanz, Antonio, 88
- Schack, Adolph F. von, 23, 69, 74, 89, 92
- Schaeffer, Adolph, 92 n., 95
- Será lo que Dios quisiere*, 106
- Shergold, N. D., 55 n., 76 n., 92, 106 n., 144 n.
- Sicroff, Albert, 38 n.
- Simón Díaz, José, 17, 29-30, 43 n., 51 n., 53 n., 71 n., 172 n., 175, 183 n., 316 n.
- Sixto V, 123
- Sloman, Albert E., 116
- Soberbio calabrés*, *El*, 132-133
- Soldado del Cielo*, *El*, 18 n., 45, 65, 66, 101, 102, 133-144, 170
- Solís, Antonio de, 54
- Sólo en Dios la confianza*, 107
- Sosa, Lorenzo de, 36
- Stein, Louise Kathrin, 176 n.
- Subirats, Rosita, 122 n.
- Sueños de Faraón*, *Los*, 113
- Tanto hagas cuanto pagues*, 144
- Tapia, Juan de, 192
- Téllez, Gabriel, ver Tirso de Molina
- Tener o no tener*, *El*, 144-145
- Tesoro de la Iglesia*, 30 n., 51
- Theatro de los theatros*, 149
- Tirso de Molina, 111, 115-120, 121, 122-123, 144, 149, 154-171, 194
- Toros del alma*, *Los*, 18 n., 65, 145-146
- Torres, Francisca, 194
- Torres, Marina de, 193
- Trabajos de Jacob*, *Los*, 111, 147
- Trabajos de Job*, *Los*, 41, 55, 65, 73, 88, 89, 97, 102, 110, 120, 142, 144, 146-152, 153, 168, 171
- Trabajos de Tobías*, *Los*, 152-153
- Traición contra su dueño*, *La*, 18 n., 30, 41, 44, 49, 56, 64, 65, 95, 98, 102, 105, 124, 134, 154, 176
- Tratado y Relación*, 25, 39, 108
- Triunfo de Judit y muerte de Holofernes*, 113
- Triunfos de Felipe V y glorias de Gabriela*, 69
- Turner, Thomas C., 18 n., 30, 56 n., 71 n., 72 n., 79, 108
- Ulloa Pereira, Luis, 24, 28, 31, 52, 57-58
- Urizar, Pedro, 58
- Váez de Acosta, 36, 39
- Valbuena Prat, Ángel, 26 n., 152-153
- Valdés, Juan de, 171
- Valdivielso, Josef de, 53
- Varey, J. E., 55 n., 76 n., 92, 106 n., 144 n.
- Vargas, Manuel de, 113
- Vázquez, Hernando, 194
- Vega, Andrés de la, 55, 131
- Vega Carpio, Lope de, 24, 25, 26, 28, 29, 35, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 56 n., 57 n., 63, 64, 65, 66, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 81, 82, 93, 104-105, 111, 114-115, 121 n., 122-124, 129, 146-148, 153, 154, 157, 181, 182, 194
- Vega García-Luengos, Germán, 16 n., 31 n., 71 n., 124 n., 125 n., 157 n., 169, 181 n., 193 n.
- Vega y Godínez, Mariana de la, 58-59
- Vélez de Guevara, Juan, 98-100
- Vélez de Guevara, Luis, 29, 50, 54, 99-100, 102, 111, 113, 149
- Venganza de Tamar*, *La*, 65, 111, 115-120, 121 n., 154-171
- Vera, Melchor de, 54
- Vera Tassis y Villarroel, Juan de, 113, 115
- Viaje del Parnaso*, 18, 23, 24, 45, 191 n.
- Viaje entretenido*, 194
- Vida del buscón*, *La*, 63 n.
- Viejo Testamento*, ver *Biblia*
- Villaizán, Jerónimo de, 93
- Villalba, Melchor de, 194
- Virgen de Guadalupe*, *La*, 41, 65, 88, 97, 101, 102, 132, 171-172
- Young, Richard A., 316 n.
- Zafra, Antonio Francisco de, 172
- Zapata, Martín, 56
- Zárate, Fernando de, 80





UNIVERSIDAD DE VALLADOLID  
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES



CAJA DE AHORROS Y MONTE  
DE PIEDAD DE SALAMANCA