

La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

Que la reescritura fue procedimiento fundamental en la fábrica del teatro español áureo es evidencia incontestable que imponen las cifras de los casos registrados hasta el momento. El continuo retorno sobre sí mismo se concretó en múltiples posibilidades, de acuerdo con los diferentes factores implicados. En atención a la autoría, encontramos dramaturgos que reelaboraron su propia obra, como los hay —y más— que se apropiaron de las ajenas. También varían los alcances: desde las intervenciones que sólo retocaron aspectos superficiales, a aquellas en las que el modelo resultó totalmente «trastornado». Esta tensión perenne a veces se formalizó en subgéneros donde la reescritura no sólo constituía una práctica más o menos tácita, sino obligada: fue el caso de las comedias burlescas, cuya boga hoy nos consta en un amplio elenco de piezas.

Hurgar en las razones que empujaron a ejecutar los designios remodeladores en textos propios o ajenos se erige, sin duda, en uno de los objetivos culminantes del estudioso de tales operaciones. La ética, la estética, la política, la ideología —por separado o asociándose— han incitado a los remendadores de toda época. En este sentido, pocos fenómenos como éste nos permiten analizar los cambios de gustos y de ideas en las formaciones humanas, desde el momento que proporcionan una base común de comparación. A veces las transformaciones no tuvieron que ver prioritariamente con el mensaje, sino con el canal de transmisión: piezas que se recondujeron hacia otra formalización escénica o hacia la lectura. De los múltiples caminos que llevaron a tales operaciones no hay que desechar, ni mucho menos, los más pegados al suelo —debe tenerse muy presente que en el teatro rigieron leyes inequívocamente comerciales—: poetas hubo que reescribieron sus propias obras para

recuperarlas, habida cuenta del concepto de propiedad intelectual vigente (¿cuántas veces lo hizo Lope?) otros necesitaron remediar sus necesidades o salir al paso de un compromiso y no encontraron nada mejor que refreír un texto previo.

Otro factor a tener en cuenta es el tiempo. Aunque el fenómeno reescritor se manifiesta en todo el desarrollo de la dramaturgia áurea, se perfilan fases de una mayor propensión. La frecuencia de las efectuadas a partir de textos ajenos parece que creció a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XVII. Las razones pudieron ser de distinta índole. Entre las puramente materiales, hay que contar con la mayor accesibilidad de los textos previos. Tras decenios y decenios de creación dramática intensa, en parte acogida en los millares de impresos adocenados o sueltos, fue altísima la disponibilidad de modelos. También habrá que considerar en los poetas finiseculares, en relación con los anteriores, el reconocimiento de un cierto «magisterio», es decir, la existencia de esa actitud de «valoración positiva» que, según Aguilar Piñal, conlleva toda refundición¹. Debió de pesar también el que el rumbo del teatro llevara a la explotación de lo espectacular con relegación del componente literario.

Pero la elaboración de una historia de la reescritura teatral áurea, en la que se consideren tipos, fases, características, tropieza con serios inconvenientes. Son muchos los problemas de fijación textual, datación y atribución que afectan a este teatro, y que están en relación con las especiales condiciones materiales de su desarrollo y con el concepto que del mismo tuvieron los usuarios; es decir, que participan del mismo complejo de factores que hicieron tan frecuentes los casos de reescritura.

Tanto o más ardua es la tarea que la estricta lógica impone como prioritaria: la identificación de los casos de reescritura. El ingente territorio que conforman los numerosos textos más o menos conocidos hace muy difícil su puesta en relación². Y, además, están las piezas perdidas o ignoradas. De estas últimas tratan las páginas que siguen.

Las «nuevas evidencias» de reescritura que se anuncian en el título son tres, y me han surgido al analizar un grupo de casi dos docenas de comedias que permanecieron incógnitas hasta fecha reciente, y que se atribuyen a algunos de los más celebrados ingenios del repertorio teatral del Seiscientos³. Se da la coincidencia de que en los tres casos las nuevas obras ofrecen el soporte del que han surgido las que ya controlábamos. Es decir, que los testimonios que ahora salen a la luz aportan la prueba fehaciente de que comedias bastante bien conocidas —con una dilatada trayectoria editorial, en dos de los casos—, y que han podido pasar como originales son, en realidad, productos de

¹ «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, p. 33.

² La empresa aconseja el trabajo en equipo. Aconseja también perder prejuicios y acudir a los escritos publicados o inéditos de aquellos apasionados coleccionistas y estudiosos pioneros del teatro antiguo español. Su afición por coleccionar textos no buscaba tanto la tenencia como el gozo de leerlos. Son pertinentes muchas de sus informaciones para nuestros objetivos de localizar relaciones entre distintas piezas. Me estoy refiriendo a hombres como Mesonero Romanos, Hartzzenbusch, Durán, La Barrera, Menéndez Pelayo, Cotarelo y Mori.

³ Forman parte de ese fondo sin catalogar de la Biblioteca Nacional de Madrid, del que he dado noticia en distintos trabajos. Véase, especialmente, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Crítico*, 62, 1994, pp. 57-78. Aquí se encontrarán morosamente descritas las sueltas raras del siglo XVII que proporcionan los textos de las tres comedias de las que se hablará a partir de ahora.

flagrantes delitos de reescritura, perpetrados en diferentes momentos a lo largo del siglo XVII por los mismos poetas que elaboraron las primeras versiones —con seguridad en el primero de los casos y muy probablemente en el segundo—, o por otro diferente —en el tercero⁴.

Con independencia de los datos y del valor de mis apreciaciones particulares o sobre el fenómeno global, me gustaría que este trabajo contribuyese a fortalecer nuestra percepción de la extensión e intensidad de un fenómeno cuyas manifestaciones están prestas a aflorar en cuanto nos adentramos en terrenos poco a nada transitados.

EL JENÍZARO DE ALBANIA

El descubrimiento de una comedia con este título, atribuida a Luis Vélez de Guevara, al tiempo que ha ampliado la extensión de un complejo proceso de sucesivas reescrituras dramáticas, ha permitido clarificarlo⁵.

El protagonista es Jorge Castrioto, más conocido como Escanderbeg. Hijo del rey de Albania, fue tomado como rehén por el emperador otomano Amurates II y educado en su Corte. Tras una brillante carrera militar como jenízaro, se rebeló contra los opresores y liberó Albania. Murió en 1467, después de diferentes campañas frente a los turcos. Su historia y su leyenda se difundieron ampliamente por Occidente en los siglos XVI y XVII a través de diversas obras. También en la España áurea proliferaron las crónicas, los poemas, las piezas teatrales sobre el personaje.

Ya antes de la aparición de la nueva comedia, la trayectoria teatral del héroe albanés aparecía especialmente ligada a Luis Vélez de Guevara, quien le habría dedicado más de una pieza. Si juzgamos por las alusiones que hoy se conservan, ningún otro personaje del autor tuvo igual resonancia entre sus contemporáneos⁶. Sin embargo, los estudios actuales no parecen haber correspondido a este renombre pasado. Han podido ser causantes de la desatención los problemas de autoría e interrelación que los textos hasta ahora conocidos planteaban.

De mis pesquisas bibliográficas se deriva la existencia de cuatro comedias diferentes (una con dos versiones). Tres coinciden sustancialmente en la trama, al tener como referente el mismo periodo de la historia del personaje: Jorge Castrioto inicia las respectivas acciones como laureado general turco; tras descubrir su identidad de heredero del rey de Albania, asesinado por Amurates, se rebela contra éste y libera la capital del reino.

Enumero en primer lugar estas tres comedias ya con el orden cronológico que se deriva del análisis:

⁴ He elegido el orden cronológico para la exposición de los tres casos. El azar ha querido que al tiempo ellos se agrupen por otros criterios: en los dos primeros se trataría de diferentes versiones de autor; en el segundo y el tercero estaría implicado el mismo escritor, Felipe Godínez.

⁵ De ello doy cuenta pormenorizada en «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas», en A. R. Lauer and H. W. Sullivan, eds., *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Peter Lang (Serie Ibérica), 1997, pp. 343-71. Las presentes páginas sintetizan distintas partes de este trabajo y derivan conclusiones hacia los objetivos presentes.

⁶ Los testimonios más notables se deben a Lope de Vega y a Pérez de Montalbán. El primero menciona las comedias «escanderbecas» de Luis Vélez en su *Égloga Antonia* (1629). El segundo las toma como fuente de su auto *Escanderbech* (1629) y las elogia en el *Para todos* (1632).

1. *El jenízaro de Albania*: conservada en una sola copia, la suelta sin datos de imprenta, pero fechable en el siglo XVII, que ahora se ha recuperado.
2. *El príncipe esclavo. Primera parte*: he localizado cuatro sueltas sin señas de identidad, que también pueden adscribirse al siglo XVII.
3. La titulada como *El príncipe Escanderbey*, *El gran Jorge Castrioto* o *El príncipe esclavo*, según las diferentes copias —hasta siete— que la han transmitido. En este caso, a la vista de la cuantía y condición de las variantes, deben diferenciarse dos versiones: La A se dio a conocer con los dos primeros títulos, y es, sin duda, el texto mejor conocido, al haberse transmitido en una larga serie de ediciones, ya incorporadas a volúmenes —*Parte 28 de Diferentes Autores* (Huesca, P. Blusón - P. Escuer, 1634), *Parte 45 de Nuevas Escogidas* (Madrid, J. Fernández de Buendía - J. Fernández, 1679), la perdida *Parte 28 de Lope (y otros)* (Zaragoza, 1639)—, ya como sueltas (tres he podido controlar). La versión B se ha conservado con el título de *El príncipe esclavo* en un manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona [82.635].
4. *El príncipe esclavo. Segunda parte*: es continuación de *El príncipe esclavo. Primera parte*, y dramatiza otros acontecimientos de la vida del héroe balcánico. Son seis las sueltas localizadas: cinco sin datos de imprenta y una con colofón madrileño de los Herederos de Gabriel de León.

Los usos métricos, los perfiles de los personajes, el manejo de fuentes de *El jenízaro de Albania*, así como la relación con las demás obras, entre otros factores, dan por buena la atribución que propone la única copia conservada, y la fechan hacia 1608-10, unos veinte años antes que cualquiera de las otras tres comedias sobre Escanderbey que se le asignan a Vélez de Guevara.

Son tres las fuentes básicas que ha explotado: La *Corónica del esforçado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania. Traduzida de lengua portuguesa en castellano. Por Juan Ochoa de la Salde* (Madrid, Luis Sanches, 1597); el romance de Góngora que comienza «Criábase el Albanés / en las Cortes de Amurates» (1586)⁷; y la historia de Moisés, tal como se refiere en el Éxodo.

El cotejo de los textos permite ver que la comedia recién descubierta es la responsable última del perfil que tendrán el personaje y los episodios por él protagonizados en su insistente presencia en los escenarios y librerías del siglo XVII.

El príncipe esclavo I y *El príncipe Escanderbey*, las otras dos comedias que dramatizan el mismo tramo biográfico del héroe, se parecen mucho más entre sí. Aparte de compartir 349 versos, presentan mínimas variaciones en los personajes y en la secuencia de escenas. De ellas se ocupó Benjamin B. Ashcom en su tesis doctoral inédita⁸, llegando a la conclusión de que ambas se debían a la mano de Vélez. La primera posición le correspondería a *El príncipe Escanderbey*, que habría sido compuesta como una comedia de corral más. El mismo poeta la habría reescrito posteriormente para su representación en Palacio, como actividad asociada a su cargo de Ujier de Cámara. El texto de esta reelaboración sería el de *El príncipe esclavo I*. Así

⁷ Sobre el destacado papel que sus versos tienen en el desarrollo de la acción y el perfil de los personajes, véase G. Vega, «Más Góngora en la Comedia Nueva: La fortuna dramática del romance del Albanés», en C. Hernández, ed., *Homenaje al Profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1895-1995*, Valladolid, Universidad-Junta de Castilla y León, 1998, pp. 201-13.

⁸ Luis Vélez de Guevara's «*El gran Jorge Castrioto y Príncipe Escanderbey*», a *Critical Edition, with Introduction and Notes*. Tesis Doctoral inédita, University of Michigan, 1938.

pues, según la teoría de Ashcom, estaríamos ante un caso de reescritura mediatizado por la consideración de unos receptores diferentes. Estos llevarían, entre otros cambios, a buscar una mayor espectacularidad, por lo que se refiere a la dimensión escénica; más galas retóricas en los parlamentos, en lo concerniente al discurso literario; y a un tratamiento diferente en los aspectos relacionados con el arte de gobernar, por lo que toca al sentido.

Los resultados de mi indagación no han sido los mismos. Bien es verdad que he contado con la enorme ayuda de la comedia nueva y del manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre, que el estudioso norteamericano no pudo manejar. Para determinar la prioridad entre *El príncipe esclavo I* y *El príncipe Escanderbey* ha sido decisiva la consideración del grado de cercanía con *El jenízaro*. Dicha prioridad cae indiscutiblemente sobre *El príncipe esclavo I*. A la par que se apunta que las dos versiones de *El príncipe Escanderbey* proceden de un descendiente ilativo, hoy perdido, pero que se habría elaborado a partir de *El príncipe esclavo I*. Una elaboración que —prescindiendo de los múltiples errores de copia— abunda en descuidos e incoherencias. Tanto es así, que resulta muy difícil pensar que esa reescritura se deba a Luis Vélez de Guevara. Le falta limpieza y, sobre todo, razón de ser: son inexplicables los motivos que habría tenido Vélez para realizar esa transformación. La voluntad de acomodar la pieza a un menor número de versos, o conducirla hacia otros sentidos, no justifican suficientemente las alteraciones de la coherencia y la brillantez que se han llevado a cabo en muchos de pasajes de *El príncipe Escanderbey*. Es decir —paradojas del destino—, que lo más verosímil es que no se deba a Vélez de Guevara la única comedia que hasta ahora se había tenido en alguna consideración entre las del celebrado grupo de las «escanderbecas». Lo que nos hace comprobar una vez más que los estudios bibliográficos y textuales proporcionan claves fundamentales para la comprensión del fenómeno literario.

Nos ocuparemos a continuación de las características que presenta la reescritura de la historia dramática de Jorge Castrioto que Vélez de Guevara efectivamente llevó a cabo. Todos los indicios señalan que en 1628, unos veinte años después de escribir *El jenízaro de Albania*, el poeta había de volver sobre el personaje con las dos comedias conformantes de la bilogía de *El príncipe esclavo*⁹.

Obviamente, es en la primera pieza donde más se acusa la huella de *El jenízaro de Albania*, si bien no encontraremos más versos coincidentes que los de arranque del romance gongorino. Entre otros aspectos, nuestra comedia hace innecesario que el poeta vuelva sobre las fuentes librescas al componer *El príncipe esclavo I*. De aquella mantendrá el planteamiento general, así como muchos de los personajes y episodios, debidamente transformados, de acuerdo con la evolución general del teatro en años de tanta efervescencia y con la particular del poeta. Por lo que al sentido de la obra se refiere, la modificación más reseñable me parece el incremento del factor doctrinal. Han crecido los momentos en que se exponen cuestiones de índole piadosa y, sobre todo, se ha marcado con nitidez la transcendencia religiosa de los acontecimientos.

⁹ Tanto las alusiones de sus contemporáneos, como los resultados del análisis de fuentes, métrica, estilo, confluyen para su datación en 1628. La primera parte acoge la misma franja de la historia del héroe que la comedia antedicha. La segunda continúa la historia a partir de ese punto.

La segunda comedia mejora notablemente en su acción dramática. Las distintas escenas obedecen a un plan más meditado y están mejor trabadas. En cuanto a las *dramatis personae*, dos son las novedades principales, en deuda inequívoca con la evolución de la Comedia Nueva: la dama y el gracioso. Ella se llama Cristerna y milita en ese grupo de mujeres fuertes al que pertenecen otras protagonistas de Vélez. Desde el comienzo se sitúa al lado de Escanderbey, contrastando con la exigua presencia que la futura reina de Albania tenía en la primera obra. Menor aún, por inexistente, era en ésta la presencia del gracioso. Ahora Laín cubrirá con creces una función tan necesaria en una comedia de 1628. Sus gracias inciden en aspectos recurrentes en sus congéneres. Como es español, hace más fácil el obligado acercamiento al público de unos episodios enmarcados en otro tiempo y lugar. Merece la pena destacar su tratamiento jocoso del tema de la privanza en una larga escena en la que es imposible no acordarse de *La vida es sueño*¹⁰.

El Vélez de *El príncipe esclavo* es un Vélez maduro, cuyo lenguaje se ha acomodado a la renovación poética gongorina. Este aspecto estilístico separa con nitidez la primera obra de las dos partes de 1628.

La gran mayoría de las comparecencias teatrales de nuestro personaje a lo largo del siglo XVII está inequívocamente ligada a las propuestas del poeta ecijano¹¹. Pueden distinguirse tres tipos de tratamiento: neutro, religioso y burlesco.

El primer tipo estaría representado por la comedia titulada *El príncipe Escanderbey* o *El gran Jorge Castrioto*, que —según acabo de exponer— ha resultado ser una refundición de la primera parte de *El príncipe esclavo*, perpetrada por un autor desconocido.

Por lo que toca al tratamiento religioso, contamos con el auto de Pérez de Montalbán titulado *Escanderbech*, escrito muy probablemente en 1629 y publicado en 1632 dentro del *Para todos*. Como se apuntó, el sentido religioso de los episodios ya había sido potenciado por Vélez de Guevara en su segunda incursión; y esto podría haber estimulado a Montalbán para reconducirlos hacia lo sacramental.

Con todo, el tratamiento dominante es el burlesco. Éste se ejerce por extenso sobre *El príncipe Escanderbey* —refundición, a su vez, de *El príncipe esclavo I*— en la comedia burlesca que con el título de *Escanderberg* y la atribución a Felipe López nos ha transmitido un manuscrito de la Biblioteca Nacional [Ms.17.102]. Sus méritos artísticos son muy escasos. El resto de las secuelas burlescas reflejan sólo una escena de la primera parte de las comedias de 1628: el lance inicial en el que Castrioto y Cristerna se enfrentan con las armas y las palabras. Así ocurre en *Escanderbech*, el entremés de Melgarejo; en la *Mojiganga de personajes de títulos de comedias por estilo nuevo* de Vicente Suárez de Deza; y en la escena inicial de la comedia burlesca *Las aventuras de Grecia*, de autor desconocido.

¹⁰ Véase G. Vega, «Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido», en M. L. Lobato et al., eds., *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento, 1995, pp. 117-30.

¹¹ La única excepción la constituye *Los hijos del dolor y Albania tiranizada*, que Francisco de Leyva y Ramírez de Arellano compusiera en la segunda mitad de la centuria, donde no es fácil reconocer alguna huella de Vélez o de cualquiera de los escritos previos sobre la historia balcánica.

LA PACIENCIA DE JOB

El segundo caso de reescritura que consideraremos lo ha suscitado una comedia erróneamente —dolosamente— atribuida a Calderón.

Desde que en 1672, en el famoso prólogo de su *Cuarta parte* de comedias, el autor de *La vida es sueño* incluyera este título entre los de la cuarentena larga de piezas que se le atribuían sin serlo, la mención de *La paciencia de Job* se repite en las distintas listas. Sin embargo, ningún ejemplar parecía haber alcanzado nuestros días, hasta la localización de la suelta de la Biblioteca Nacional.

Un primer acercamiento a las características tipográficas de este impreso sin datos de identidad parece apuntar su elaboración temprana. La falsificación de autoría que denuncia el antedicho prólogo no se habría cometido para aprovechar la gloria del poeta maduro, sino más de treinta años atrás¹². Era ya una vieja espina clavada. La pieza debió de formar parte del primer bloque de atribuciones espúreas a nombre de Calderón, que a finales de los años treinta desplaza a Lope de los encabezamientos mistificadores de los impresos. El combate entre dramaturgos nuevos y viejos de las academias y de los escenarios también alcanzó la imprenta. Nada tan sensible a los cambios de gustos como la librería. Sevilla, nido de piratas del teatro impreso, sustituyó el tráfico con Lope de 1627-1632 por el de Calderón. El trueque debe de estar en relación, como intuye Don W. Cruickshank, con la publicación en 1636-1637 de las dos primeras partes calderonianas¹³.

Que Calderón no escribió *La paciencia de Job*, es algo que nos dice él mismo, y casi aún con más fuerza la propia pieza: no son los temas ni las formas de su pedagogía; no es su manera de manejar la acción; no es su estilo ni su métrica. En realidad, bastarían los usos estróficos —mucho más fáciles de controlar objetivamente que cualquiera otro baremo— para disipar definitivamente la atribución. Los porcentajes de las diferentes estrofas no sólo son imposibles en nuestro poeta, sino en cualquier otro que haya compuesto teatro después de 1620:

Quintillas	12 tiradas	1890 versos	68,11 %
Redondillas	7	556	20,04 %
Romance	4	213	7,68 %
Décimas	1	20	0,72 %
Octavas	2	48	1,73 %
Tercetos	1	34	1,22 %
Soneto	1	14	0,50 %
TOTAL	28	2775	

¹² Nuestra suelta ostenta en la última página la misma xilografía que la edición de *Marta la Porquera* incorporada al tomo de *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*, con falso pie de imprenta de Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630. Este volumen contiene la primera edición de *El burlador de Sevilla*, que ha estudiado Don W. Cruickshank («The first edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-67). La conclusión de sus sagaces investigaciones es que dichas comedias fueron impresas por Manuel de Sande en Sevilla, ca. 1627-29.

¹³ «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, 11, 3, 1989, p. 251.

Pero aunque no la haya escrito Calderón¹⁴, la obra sigue siendo valiosa, por sí misma y por las relaciones que establece con otras dramatizaciones del libro bíblico.

El inventario de las piezas teatrales dedicadas a Job en los siglos XVI, XVII y XVIII arroja un balance de dos autos y tres comedias, así como una dilatada secuencia de copias manuscritas e impresas y un enrevesado entrecruzamiento de títulos:

Siglo XVI:

- Auto: *La paciencia de Job*.
 - Manuscrito. Anónimo. Incorporado al *Códice de Autos Viejos*.
 - Edición moderna de González Pedroso, BAE, 58, pp. 29-35.

Siglo XVII:

- Comedia: *La paciencia de Job*.
 - Suelta (s.l., s.i., s.a.). Atribuida a Calderón.
- Auto: *Los trabajos de Job*.
 - Manuscrito. Anónimo [BN: Ms. 17035]
- Comedia de Felipe Godínez¹⁵:
 - Los trabajos de Job*:
 - *Parte 31 de Diferentes Autores* (Barcelona, 1638). Anónima.
 - Suelta (Sevilla, M. N. Vázquez, s.a.).
 - Suelta (Madrid, A. Sanz, 1755).
 - Suelta (Madrid, Quiroga, 1791).
 - Suelta (Barcelona, P. Nadal, 1797).
 - Edición moderna de P. Bolaños y P. Piñero (Kassel-Sevilla, Ed. Reichenberger-Universidad, 1991).
 - Los trabajos de Job... La nueva del doctor...*
 - *Parte 6 de Nuevas Escogidas* (Zaragoza, 1654).
 - *Parte 6 de Nuevas Escogidas* (Madrid? Tomo espúreo).
 - Suelta (s.l., s.i., s.a.) [Real Academia Española: (41-IV-64)].
 - Suelta (s.l., s.i., s.a.) [Biblioteca Nacional].

¹⁴ Tampoco la habría escrito Lope de Vega, aunque también se le atribuya una comedia sobre el personaje en distintas listas desde la de Medel (1735), con el título de *Los trabajos de Job*. La Barrera considera verosímil la existencia de dicha obra, lo que justificaría la especificación de *La Nueva* que acompaña a algunas copias de la de Godínez (*Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969, p. 454). No es, desde luego, ésta: no encaja en los usos de Lope, ni por contenido, ni por estilo, ni por métrica. Lope no tiene ninguna comedia con ese porcentaje tan alto de quintillas (68,1 %). Las mayores son *El ganso de oro* (1588-95), el 62,7 %, y *La pastoral de Jacinto* (antes de 1601), con el 57,2 % (S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 111).

¹⁵ Véanse M. Grazia Profeti, *Per una bibliografia di Felipe Godínez*, Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1982; Piedad Bolaños Donoso, *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Excm. Diputación Provincial, 1983; y Germán Vega García-Luengos, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986. De esta comedia específicamente se ha ocupado Judith Rauchwarger, «Comedic Transformation of Biblical and Legendary Sources in Felipe Godínez' *Los trabajos de Job*», *Romanistisches Jahrbuch*, 29, 1978, pp. 303-21.

- La paciencia en los trabajos. La nueva del doctor...*
 - Parte 18 de *Nuevas Escogidas* (Madrid, 1662).
*El provecho para el hombre y la honra para Dios*¹⁶
 - Suelta (s.l., s.i., s.a.) [Biblioteca Nacional].

Siglo XVIII:

- Comedia: *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente y Los trabajos de Job*. Refundición de la comedia de Godínez llevada a cabo por Nicolás González Martínez¹⁷:
 - Manuscrito [Biblioteca Nacional: Ms. 18.078].
 - Manuscrito [Biblioteca de la Universidad de Sevilla: 250/82⁴]

Este elenco deja ver el interés que el personaje suscita en el teatro desde el siglo XVI hasta el límite superior del XVIII¹⁸. Por otra parte, los datos sobre representaciones delatan su presencia en los escenarios durante el mismo período¹⁹.

En una primera toma de contacto con los textos para indagar en las cuestiones de intertextualidad, se pone de manifiesto el aislamiento del auto del siglo XVI, el cual presenta escasos indicios de una relación con las otras obras que no se explique desde el libro bíblico²⁰.

Por contra, las cuatro piezas de los siglos XVII y XVIII tienen un parentesco indudable. La cronología relativa que creo más verosímil quedó reflejada en el apartado en que se consignaron los distintos *testimoni critici*. Avanzo ahora una propuesta de fechas: *La paciencia de Job* (comedia): ca. 1610-1615; *Los trabajos de Job* (auto): ca. 1624-1636; *Los trabajos de Job* (comedia): ca. 1636²¹; *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente* (comedia): 1754²².

¹⁶ El texto se ha extraído de la *Parte 6 de Nuevas Escogidas* (1654) a la que sigue a plana y renglón, con el único trueque del título, sacado del estribillo que cantan los ángeles al final de la segunda jornada: «Pues partan Dios y el hombre la victoria: / tenga el hombre el prouecho / y Dios la honra». Todo indica que se ha querido vender un producto con apariencias de nuevo.

¹⁷ Véase J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993, pp. 224-26.

¹⁸ Las afinidades con el género dramático del Libro de Job fueron marcadas por F. Bances Candamo en su *Theatro de los theatros*, quien cifra en él los orígenes de la tragedia (ed. de Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970, pp. 60-68). La atención teatral transcurre paralela a la que se muestra en otras parcelas de las letras áureas. Bastará citar los nombres de Fray Luis de León o Francisco de Quevedo. Un estudio comparativo de diferentes obras sobre el héroe paciente puede verse en Judith Rauchwarger, *The Theme of Job in Four Spanish Golden Age Authors*, Tesis Doctoral, University of Michigan, 1973. La preocupación por el personaje llega a nuestros días: una ojeada a la bibliografía más reciente nos confirmará que Job aún sigue generando abundante escritura dentro y fuera de los ámbitos religiosos.

¹⁹ Las más tardías corresponden a los primeros años del siglo XIX: 1801, 1804; ver René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, vol. 2, p. 863.

²⁰ El único con cierto peso que he localizado asocia dicho auto con la comedia *La paciencia de Job* (v. 1989 y s., 2135 y s.). En ambas obras el protagonista da como limosna al Demonio, que se hace pasar por mendigo, unos gusanos, su única pertenencia en los momentos de postración extrema. El maligno los convierte en monedas y se los enseña a la mujer de Job para predisponerla contra su marido, ya que la penuria la ha forzado a mendigar.

²¹ Las características se acomodan a esa fecha, que viene apuntada por un documento de marzo de 1637 en el que el autor Alonso de Olmedo Tofiño denuncia el robo de una serie de comedias de su repertorio, y de forma destacada la que nos ocupa (C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los*

Acerquémonos ya a la comedia recientemente recuperada, a la que considero responsable de una parte importante de los rasgos que mantendrán las dramatizaciones sobre el libro bíblico en los siglos XVII y XVIII. *La paciencia de Job* sería la introductora de muchos elementos que no están en la fuente y que fundamentalmente obedecen a dos pretensiones: mejorar las posibilidades dramáticas de la historia testamentaria y derivar enseñanzas sobre las más variadas cuestiones.

Al igual que en la historia bíblica, el héroe vive en Idumea, y es tan rico y poderoso como bueno y justo. No obstante, la comedia añade una concreción esencial a la excelencia moral del personaje: Job es extremadamente caritativo. Pienso que éste es el principal «elemento añadido» por el responsable de la dramatización, y que marcará ya indefectiblemente las tres siguientes.

La obsesión y la actividad fundamental del protagonista es la atención de los necesitados y enfermos. En ello gasta su tiempo y sus enormes riquezas²³. Si el pobre lo requiere no dudará en desairar al propio rey, como ocurre en la primera jornada cuando éste acude a su casa. Pero su enorme prestigio moral preserva su independencia de juicio y actuación ante la autoridad civil. Lejos de las represalias, el monarca le nombra privado suyo, y quedará al frente del reino cuando éste parta para la guerra con Israel. Al final de la obra, superadas ya las pruebas de la paciencia y muerto el rey, será nombrado su sucesor.

La comedia es rica en escenas y en enseñanzas que no tienen referencia en la fuente. La peculiaridad de algunas constituye uno de sus principales focos de interés. En bastantes ocasiones, el poeta llega a postulados de indudable osadía. Tal ocurre con el tratamiento del binomio pobreza-caridad, columna vertebral de la obra. Ahí están las expresiones de rebeldía de Job contra las desigualdades de este mundo (v. 140-44, 165). O su planteamiento de que en los casos de necesidad está justificado contrariar las leyes (v. 139-40). O su elección del servicio al pobre antes que al rey (v. 431-462). Nos dice también que la caridad no es una virtud, sino un deber (v. 178). Hay afirmaciones rotundas sobre las obligaciones que tienen los ricos con respecto a los menesterosos (v. 602-3), porque son sólo administradores de sus bienes (v. 997-98), y se roba lo que no se les da (v. 185)²⁴. La justicia para el desvalido es otra de sus reclamaciones cardinales (v. 587-88).

Asimismo, la defensa de la paz y el aborrecimiento de la guerra son aspectos relevantes en que incide el héroe (v. 53-54). Y también aquí se pueden encontrar formulaciones fuertes (v. 403-19, 2700-6).

No falta en la comedia la crítica de los vicios de la Corte (v. 383-87, 2005), como la envidia (v. 116-19), y, más aún, la maledicencia y la murmuración (v. 148). Estos

siglos XVI y XVII, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 265). Todo parece apuntar que la singularidad proviene de su condición de nueva.

²² Entre los papeles de Barbieri, hay constancia de que Nicolás González Martínez, responsable de la refundición, recibió 900 reales el 25 de diciembre de ese año «por haber escrito casi de nuevo la comedia trastornándola toda ella» (en J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, p. 226).

²³ Un detalle significativo: la primera mención que se hace de la paciencia es a propósito de la atención del pobre (v. 263-65).

²⁴ La defensa de la caridad encuentra muchos otros testimonios en palabras y actuaciones del protagonista: v. 921-22, 1065-66, 1077-78, 1085-86, 1704-8, 1790-91, 2208-9.

defectos, se den donde se den, sacan de sus casillas incluso al paciente Job (v. 190-91, 325-27, 360-62, 373-74, 519-20, 576-78, 960-62, 1036-38, 1040-42). También se pronuncia nuestro protagonista contra la persecución injusta de personas, basada en temerarias inspiraciones (v. 1926). Y contra la traición (v. 1913-14).

El autor no desaprovecha el prestigio moral del protagonista para moralizar sobre las más diversas cuestiones, como el comportamiento en banquetes y fiestas (v. 1188-1207), o la honestidad en el vestuario (v. 1220)

Un apartado especial dentro de sus propuestas éticas tiene que ver con las condiciones del gobernante. El poder es una carga, se nos dice (v. 2726), que conlleva deberes (v. 366-67, 925-28, 2754-55).

¿Quién pudo escribir *La paciencia de Job*? Debo confesar, en primer lugar, que las conclusiones del análisis conjunto y particularizado de las diferentes piezas me han hecho corregir la hipótesis de trabajo. De una idea inicial de que Godínez habría aprovechado y adaptado propuestas dramáticas previas de otros dramaturgos al escribir el texto de la comedia que le atribuyen la mayoría de los *testimoni critici*, he llegado a otra muy distinta, según la cual él es el más firme candidato a la autoría no sólo de la comedia desconocida hasta ahora, sino también del auto anónimo. Es decir, que caerían bajo su directa responsabilidad tres de las cuatro piezas conservadas —todas las del siglo XVII— y un tercio de la cuarta —que es la porción de versos del modelo que mantiene la refundición de Nicolás González Martínez.

Así pues, estaríamos ante un tenaz caso de reescritura, en el que un poeta va y viene sobre una misma historia en tres momentos de su vida, algunos de los cuales están separados por bastante tiempo y por acontecimientos personales importantes. Al considerar el caso de Fray Luis de León, autor de la más memorable de las aproximaciones a Job en la España de los Siglos de Oro, no han faltado voces que la consideran una suerte de diario personal de sus avatares, desarrollado a lo largo de un periodo extenso de su vida. No resultará difícil tampoco encontrar las razones para una afinidad con el héroe bíblico en la biografía conocida de Godínez y, en las fechas de las manifestaciones literarias que he propuesto, las señales de una persistencia pareja.

Los argumentos en favor de la atribución de *La paciencia de Job* a Felipe Godínez son de orden diverso. Los más sólidos consideran los paralelismos que esta obra establece con otras del poeta, y especialmente con *Los trabajos de Job*.

En la trayectoria vital y literaria que conocemos de Godínez se señalan dos etapas bien diferenciadas: una sevillana y otra madrileña. El límite lo establece un episodio decisivo: su comparecencia en el auto de fe sevillano de 1624, por su pasado judaizante y por haber deslizado proposiciones dudosas en sus obras dramáticas y sermones. Es importante subrayar que nuestro poeta en su etapa madrileña volvió sobre episodios bíblicos a los que ya había dedicado comedias en su fase sevillana²⁵. Así debió de ocurrir con los que tienen a David por protagonista. Hoy conservamos, y cuenta entre las grandes creaciones de Godínez, *Las lágrimas de David*. Todos los puntos del análisis

²⁵ Es posible, incluso, que Godínez practicase la reescritura dramática sobre comedias bíblicas de otros poetas: su presunta intervención sobre *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina la he analizado en *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro*, pp. 154-71.

concluyen que su escritura se llevó a cabo en los años treinta; luego, no puede identificarse con la que sobre el mismo personaje se menciona en las diversas relaciones del auto de fe de 1624²⁶.

Pero no son sólo suposiciones, también existen pruebas tangibles de estas reescrituras. Se han conservado las dos versiones sobre el Libro de Ester que escribiera en las dos etapas diferentes: *La reina Ester* (1613) y *Amán y Mardoqueo* (ca. 1630)²⁷. A pesar de que una misma historia sustenta las dos dramatizaciones, las divergencias son notables. Tanto que no se repite ningún verso, si exceptuamos los 13 de un breve pasaje. Buena parte de las diferencias entre ambas son del tipo de las que separan *La paciencia* de *Los trabajos de Job*: superior concentración de elementos en los diferentes niveles; eliminación de personajes y episodios; mayor atadura a la fuente; tratamiento más prolijo de lo doctrinal; asunción de menos riesgos en las referencias políticas y religiosas.

No faltan paralelismos entre *La paciencia de Job* y *La reina Ester* dignos de reseñarse. Así, son diversos los aspectos en que Job quiere recordar a Mardoqueo: ambos comparten una decidida militancia judaica, que les hace clamar en defensa de Israel. Viven en el campo. La llegada a la corte —contra cuyos vicios se arremete en las dos piezas— se debe al ascenso político de Ester, sobrina de Mardoqueo, y del propio Job. Antes de que esto ocurra, los reyes Balac y Asuero se han aposentado en las casas de quienes luego serán sus privados. Tanto el uno como el otro se prenderán de la mujer principal que hay en esa morada: Asuero de Ester y Balac de Licia, la esposa de Job. En ambas comedias, en fin, está muy presente el concepto de fortuna cambiante.

Otro punto que permite relacionar las dos piezas es la abundante presencia de prefiguraciones neotestamentarias. Es éste un aspecto generalizado en el teatro áureo basado en el Antiguo Testamento²⁸; pero, aun así, la incidencia en las obras que ahora nos ocupan me parece superior a la media. En ambas, además, conviven con los rasgos de un marcado filojudaísmo. En *La paciencia de Job*, concretamente, pienso que se proponen más casos de analogía de Job con Cristo que los que se encuentran en la tradición exegética cristiana. Algunos están ciertamente traídos por los pelos. He aquí una relación de dichas referencias:

- Al inicio de la obra, Job lava los pies de los pobres y se asocia con lo que hizo Cristo en la Última Cena (v. 210-19).
- Más adelante, Satán, que se hace pasar por mendigo, rechaza la limosna de un pan por sus implicaciones eucarísticas (v. 671-73).
- Al comienzo del segundo acto, tras su nombramiento al frente del reino, nuestro protagonista entra en la ciudad con grandes aclamaciones, a la manera que lo hizo Jesús de Nazaret en Jerusalén el Domingo de Ramos (v. 899 y s.).
- Los mendigos echan a suertes sobre la túnica de Job, como lo hicieron los soldados sobre la de Cristo al pie de la cruz (v. 1710-11).
- Las gentes se burlan de Job en la postración, de la misma manera que los sayones se mofaron de Jesús durante su martirio (v. 2207 y s.).

²⁶ *Ibid.*, pp. 107-11.

²⁷ *Ibid.*, pp. 77-87.

²⁸ Véase Charles E. Wynne, *An annotated bibliography of the biblical theater of the Siglo de Oro*, Ann Arbor, UMI, 1983.

- Los músicos, al celebrar la victoria del héroe, resaltan también su sentido prefigurador de la victoria de Cristo tras la pasión (v. 2531-34).

Pero, por lo que se refiere a argumentos de intertextualidad, el mayor peso en la probanza de que Godínez pudo ser el autor de *La paciencia de Job* recae sobre las relaciones entre esta comedia y *Los trabajos de Job*. Independientemente de que se acepte la misma autoría para ambas, está claro que en ésta hay bastantes materiales de aquélla. Sin embargo, las características de su aprovechamiento no aconsejan pensar que el autor de la segunda tuvo delante el texto de la primera. En ningún momento se calcan versos. Las múltiples semejanzas parecen estar fundadas en el recuerdo. Operación que nada mejor que una misma autoría puede explicar.

Para empezar, ambas piezas están estrechamente hermanadas por algo fundamental ajeno a la fuente bíblica: la erección de la caridad como virtud nuclear de Job. No se trata de una cualidad más del *vir simplex et rectus ac timens Deum et recedens a malo* (Job1.1), sino que se constituye en elemento sustancial, vigorosamente exaltado con acciones y palabras. Dicha virtud posee en ambas obras una innegable dimensión pedagógica, al tiempo que una importante función dramática. Los desvelos caritativos de Job contrastan con el rechazo que sufrirá por parte de los otrora beneficiados cuando sobrevengan sus desgracias. Tal defección se levanta como unos de los más duros «trabajos» que el héroe debe afrontar.

En ambas piezas nuestro protagonista suscita imágenes paralelas. Como la de la nave que está a merced de los embates del mar. Con mayor insistencia, se le considera un atleta dispuesto a la lucha, cuyo triunfo merecerá la corona de laurel²⁹. Ese combate es contemplado por Dios (y Satán en *La paciencia de Job*) como si de un espectáculo se tratara.

Son bastantes los lazos con que ambas comedias se atan en cuestiones de alcance variable: perfil de los personajes, organización de las escenas, ideas, expresiones. Vayamos viendo algunas al hilo de la acción.

Personajes esenciales de la fuente bíblica son los tres amigos que interpelan al justo sobre sus posibles culpas y castigos, cuando sobrevienen los infortunios. En ambas comedias se presentan antes de la desgracia como altos dignatarios, cuya lealtad a Job expresan en el momento en que parten a cumplir con sus obligaciones (el gobierno o la guerra). Las escenas que acogen sus parlamentos son paralelas (el comienzo de la segunda jornada en *La paciencia de Job*; el de la primera en *Los trabajos de Job*). Las manifestaciones extremas de fidelidad buscan el contraste con su despego ulterior.

En las dos piezas el banquete con que Job pretende obsequiar a los pobres se echa a perder. También en ambos casos, dicha comida da pie a la enumeración y descripción de los distintos platos.

Nada más partir los amigos, y ante las quejas de la mujer de Job por la generosidad de su marido, éste justifica su conducta desprendida con razonamientos paralelos.

Los hijos de Job piden la bendición a su padre antes de acudir a la fiesta que organiza uno de ellos. Hay paralelismos evidentes en las palabras de afecto del protagonista: les llama prendas y utiliza imágenes botánicas. El héroe tiene el

²⁹ De la concepción de Job como *athleta fide* trata J. Rauchwarger, «Comedic Transformation of Biblical and Legendary Sources in Felipe Godínez' *Los trabajos de Job*», pp. 310-11.

presentimiento de que no volverá a verlos. Efectivamente, los hijos mueren sepultados entre las ruinas del edificio donde están reunidos. El desconsolado padre, con uno de ellos en los brazos, se acuerda de Jacob llorando a José. Y en uno de esos extremos de resignación que en ambas obras le ponen al borde del humor negro, llega a decir que al menos el edificio caído les sirve de sepultura, ya que no tiene con qué disponérsela.

Otro de estos momentos se produce cuando su casa es presa de un incendio —desgracia, por cierto, que no he visto ni en la fuente bíblica ni en ninguna otra—: el protagonista aprovecha la circunstancia para calentarse.

Job se ve obligado a pedir comida a sus antiguos beneficiados. La ingratitud y falsedad de uno de ellos quedan al descubierto al caérsele un panecillo, tras alegar que no lo tenía. Nuestro paciente personaje arguye una restricción mental para disculpar la mentira: “No lo tenéis para darlo: / eso quisistes decir” (*Paciencia*, v. 1746-47)

En el muladar dice encontrar acomodo porque el barro está bien en el barro. Cuando su mujer le tienta para que desespere, surge en las palabras del afligido la comparación con Adán tentado por Eva. Afortunadamente —concluye— él no está en el Paraíso: se ha venido a acoger donde no hay manzana.

Pero la autoría de Godínez también se ve respaldada por otros aspectos, más allá de las relaciones textuales vistas. Así, a pocos dramaturgos les puede encajar tan bien como a éste en su etapa previa al auto de fe el marcado filojudaísmo que la obra profesa. Son fuertes las palabras que Job pronuncia contra los enemigos de Israel en varios momentos, sin que estén justificadas por su presencia en la fuente o por necesidades de la dramatización (v. 328-47, 2764-66). Se incluyen éstas a propósito de uno de los episodios inventados por el autor: la guerra de Idumea, el país de Job, contra Israel. La posición de nuestro héroe no puede ser más paradójica. Maldice a los enemigos de Israel, cuando es su propio rey el que los lidera, y cuando por encargo suyo queda al frente del reino mientras el monarca está en la guerra.

Por otra parte, hay pasajes en que el autor se entretiene en darnos cuenta de las costumbres judaicas con más morosidad de la que podemos encontrar en otras comedias de tema escriturario (v. 562 y s.).

También pueden encajar en el primer Godínez, mejor que en otros autores, las señales existentes en *La paciencia de Job* de una cierta propensión hacia la disidencia y la transgresión de los principios que regulan las relaciones sociales: a lo visto anteriormente con respecto a la caridad o la guerra, añádanse sus menosprecios hacia la figura del rey o sus comentarios sobre la igualdad intrínseca de los hombres (v. 476-92).

Decididamente, al autor le gusta apurar las situaciones, proponiendo palabras o acciones un tanto chirriantes. Satán pronuncia palabras fuertes, que rayan lo admisible en algunos momentos (v. 695, 763). Hasta Dios, cuando contempla junto con el demonio el combate de Job, se permite insólitos comentarios de camaradería sobre el «espectáculo»:

De amigo a amigo, Satán,
gran golpe es éste. (v. 2304-5)

Tras la consideración de todos estos factores, opino que Felipe Godínez es el candidato más convincente para adjudicarle *La paciencia de Job*. Su escritura la habría llevado a cabo por los años en que se fechan las comedias sevillanas que de él se conservan (1610-15). Tiempo después, ya reconciliado y rehabilitado en Madrid, habría vuelto otras dos veces, al menos, sobre el personaje. Primero con el auto *Los trabajos de Job*³⁰, y luego con la comedia del mismo título, la más divulgada de las recreaciones dramáticas sobre el héroe idumeo.

Ambas piezas presentan un esquema argumental paralelo, que comporta una drástica poda sobre la mayor complejidad de la acción y de los actantes de *La paciencia de Job*. Pero no son sólo los episodios y los personajes los que se reducen, también lo hacen los temas a tratar. En la primera obra el prestigio del protagonista era explotado para tratar de las cuestiones más diversas; ahora se ceñirá más a los aspectos religiosos, a los que, sobre todo la comedia, dedicará largos parlamentos³¹. Y otro cambio importante: ninguna de las dos piezas asumirá los riesgos que presentaban algunas de las propuestas de *La paciencia de Job*. Ambas se acogen con mejores márgenes de seguridad a los espacios de la ortodoxia. Es un proceso paralelo al que ocurre con *La reina Ester* y *Amán y Mardoqueo*.

A pesar de las diferencias, podría decirse que el auto y la comedia de *Los trabajos de Job* son producto de una selección y, en ocasiones, de un replanteamiento sobre las múltiples posibilidades que quedaban abiertas en la obra recientemente recuperada.

Aunque la reducción es el mecanismo preponderante, no deben pasarse por alto las dos principales adiciones de la segunda comedia sobre la primera, que obedecerían a las convenciones teatrales vigentes en el tiempo de la reescritura: las intervenciones jocosas del matrimonio de villanos que ostentan las funciones del donaire; y la incorporación, mínima, de una historia amorosa, protagonizada por Astrea y Eriseo, sobrina e hijo de Job.

Sobre la ejecución material de la reescritura y tal como se apuntó anteriormente, parece claro que ni el auto ni la segunda comedia tuvieron delante el texto o los textos previos. Lo que no es extraño conociendo las condiciones de desarrollo del teatro antiguo español, que a menudo privan al poeta del derecho de propiedad sobre el texto vendido al «autor», llegando a estipularse, incluso, que no se quede con copia alguna. A buen seguro que estas circunstancias han pesado sobre las características e, incluso, la propia existencia de un número apreciable de reescrituras dramáticas áureas³².

La refundición llevada a cabo por Nicolás González Martínez sobre la segunda comedia en 1754 fue severa. El recuento de los versos comunes o estrechamente

³⁰ Mi actual propuesta de autoría para esta pieza rectifica la que en otro momento efectué (*Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro*, pp. 148-50). Han tenido que ver en mi cambio de opinión los datos proporcionados por el cotejo con *La paciencia de Job*, así como la reconsideración de las estrechas conexiones que mantiene con la comedia ya conocida.

³¹ La diferencia de extensión entre el auto y la comedia — 899 frente a 2.537 versos— se debe, en parte a la introducción de más episodios, pero también a la diferencia de amplitud de intervenciones paralelas.

³² Especial incidencia parece tener este fenómeno en Lope de Vega. Véase Óscar M. Villarejo, «Lista II de *El Peregrino*: La lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega», *Segismundo*, 3, 1966, pp. 55-89.

relacionados dan por buena la afirmación de los papeles contables: «ha escrito casi de nuevo la comedia trastornándola toda ella». *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente* aprovecha 558 versos iguales de los 2.537 del modelo y otros 308 con ciertas modificaciones³³. Por lo que concierne al contenido de la obra, el refundidor ha rebajado la carga doctrinal del modelo y potenciado aún más el mensaje social sobre la pobreza: con mayor insistencia se proclama que los potentados son tan sólo administradores de los bienes de los necesitados. Merecerá la pena analizar estas propuestas en relación con las distintas corrientes de pensamiento social en los años centrales del siglo XVIII. Es posible que haya sido este punto el que llevara a Nicolás Martínez a elegir la obra de Godínez, bien accesible a través de las sueltas impresas a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. En otros niveles, la refundición ampliará el número de episodios y de personajes, consiguiendo dar una mayor consistencia a la acción dramática. En cierto sentido, se produce un proceso inverso al que realizara la segunda comedia sobre la primera, donde se contraía la acción y se expandían los parlamentos doctrinales. Desde el punto de vista escénico, la refundición dieciochesca resulta más espectacular que su modelo, con un notable incremento de las partes musicales.

HA DE SER LO QUE DIOS QUIERA

La tercera de las nuevas evidencias de reescritura nos adentra en el último tercio del siglo XVII. Corresponde, pues, a esa fase del desarrollo del teatro barroco en el que el fenómeno parece arreciar. Lo cierto es que conocemos mal este periodo y, por lo tanto, el qué, el cómo, el para qué de unas refundiciones de las que controlamos abundantes testimonios, e intuimos que hay muchos más. Aquí está el caso que ahora se aporta para corroborarlo.

De dicho desconocimiento cabe culpar en parte al desinterés de los estudiosos, por razones que se perfilan con cierta claridad. Así, el que la producción de estos autores de finales del siglo XVII y principios del XVIII participe de una concepción del teatro que potencia sus posibilidades escénicas, los efectos espectaculares y sorprendentes, en detrimento del componente literario, para cuya evaluación han estado tradicionalmente más preparados los críticos que se han ocupado de este fenómeno artístico. El estudio del llamado teatro antiguo español ha sido, y lo es aún hoy en buena medida, un asunto de filólogos (cuando no todo es *logos* en el teatro). Otra de las causas del desinterés parece estribar, precisamente, en la consideración de estos dramaturgos como remendadores, refreidores, del teatro anterior. Y esto, *a priori*, merece la condena de quienes, incurriendo en flagrante anacronía, juzgan épocas pretéritas desde la suya; en este caso, desde la consideración de que la originalidad, la divergencia, es valor supremo de la obra artística³⁴.

³³ De las operaciones de ampliación y reforma ya he tratado en otro lugar (*Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro*, p. 150).

³⁴ Por contra, también se han oído voces reivindicativas del mérito de las refundiciones. Son los casos de Frank P. Casa en relación con el teatro de Moreto (*The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Mass., Harvard U. P., 1966), o de Ann L. Mackenzie para la labor de dramaturgos como Cañizares, Zamora o el que ahora nos ocupará («The comedias of Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640-?1715)», en A. L.

Pero de las deficiencias del conocimiento también son culpables las dificultades que ofrece el propio campo de estudio. A diferencia de lo que ocurre con las refundiciones del teatro barroco llevadas a cabo por los hombres más o menos ilustrados del siglo XVIII, en las que se respeta la atribución de la comedia original, y a veces el título, a lo largo del XVII no se tienen tales deferencias para con los modelos. El refundidor no suele dejar constancia de que su criatura es en realidad una refundición, ni, por lo tanto, de la autoría y título de la obra refundida. Él asumirá —usurpará, si se quiere— toda la responsabilidad. Los inconvenientes llegan a su máximo grado cuando el modelo se contabiliza entre el crecido número de piezas perdidas del teatro antiguo español. Buenos ejemplos de este supuesto son los casos que estamos viendo antes de su reciente recuperación. Todas las pistas de la usurpación se han borrado: el crimen ha resultado perfecto. Durante mucho tiempo lo fue la comedia de la que ahora nos ocuparemos: *Será lo que Dios quisiere* de Pedro de Lanini y Sagredo.

En varios trabajos recientes, Ann L. Mackenzie nos ha acercado a la vida y la obra de este dramaturgo³⁵. Nacido en torno a 1640 de padres de procedencia italiana, su producción dramática puede fecharse a lo largo de una cincuentena de años, entre 1663 y 1715, durante los cuales escribió un número apreciable de comedias, autos y piezas cortas. Han llegado hasta nosotros bastantes piezas de aquel repertorio, en el que predominan las de vidas de santos, y cuya responsabilidad le cabe a él únicamente o la comparte con otros poetas como Moreto, Diamante, Hoz y Mota, González de Bustos, Gil Enríquez, Avellaneda, Matos Fragoso o Cañizares. También participó en los circuitos teatrales como censor, con relativa asiduidad entre 1685 y 1706. La profesora Mackenzie ha subrayado la propensión que sus obras tienen a los efectos escénicos y la relativa desatención del componente literario.

Entre las comedias conservadas figura *Será lo que Dios quisiere*, de la que aún no se ha ocupado ningún estudio particular, aunque siempre ha brindado aspectos que hacen sugerente su atención. Para empezar, ninguna otra comedia de Lanini, y pocas del siglo XVII, ofrece la evidencia de que existen sucesivas fases de creación con garantías sobre la responsabilidad del autor en las mismas. La obra se ha preservado en un manuscrito autógrafa³⁶ con abundantes anotaciones intercalares y al margen, y licencias firmadas en 1675³⁷. Existe también un impreso ligeramente posterior que el propio Lanini llevó a las prensas, y que presenta más variantes³⁸. Es decir, que los interesados en crítica

Mackenzie, ed., *The Eighteenth Century in Spain. Essays in Honour of I. L. McClelland. Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1, 1991, pp. 139-51).

³⁵ «The comedias of Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640-?1715)»; «Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640-?1715): A Catalogue, with Analyses, of his Plays (I)», en A. L. Mackenzie and D. S. Severin, eds., *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans. Bulletin of Hispanic Studies, Special Homage Volume*, Liverpool U. P., 1992, pp. 105-28.

³⁶ Este manuscrito perteneció a La Barrera. De él da prolija noticia en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, p. 201. Hoy se custodia en la Biblioteca Nacional [Ms. 16.034].

³⁷ Contamos con el anuncio de su representación, con fecha de 3 de febrero de 1675, la cual tendrá lugar en el Corral del Príncipe, a cargo de la compañía de Manuel Vallejo y Simón Aguado (Norman D. Shergold y John E. Varey: *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989, p. 217).

³⁸ Nuestra pieza ocupa el noveno lugar de la *Parte cuarenta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, R. Rico de Miranda-J. Martín Merinero, 1676.

genética tienen en esta obra excelentes materiales para conocer cómo fueron surgiendo sus versos hasta llegar a la forma impresa, que recogería la voluntad última del poeta. De este proceso no está ausente la censura, que también ha dejado huellas sobre el manuscrito. Un nuevo aspecto interesante de nuestra pieza, ya que nos permite apreciar cuáles son los criterios que guían su actuación y cómo repercuten en la factura última.

Y nuestra comedia, por fin, ofrece un clamoroso caso de reescritura dramática, cuyo análisis puede ser pertinente para conocer mejor el proceso de reciclaje teatral desatado en la segunda mitad del siglo XVII; y, además, para seguir adentrándose en el arte dramático de Lanini, esa tarea necesaria que A. L. Mackenzie ha iniciado felizmente³⁹.

La comprobación de este nuevo caso de reescritura ha sido posible por la recuperación del texto de una comedia perdida escrita casi medio siglo antes. Su autor es Felipe Godínez, de nuevo, y su título, bien cercano al de la comedia parásita: *Ha de ser lo que Dios quiera*. De su existencia había constancia en la diferentes listas desde la de Medel del Castillo, aunque no contase entre los asientos actuales de los fondos controlados y ningún estudioso hubiera podido localizarla⁴⁰. Hoy ya puede leerse en una suelta del siglo XVII sin datos de imprenta.

Antes del rescate, la obra de Lanini podía pasar perfectamente como producto de su sólida preparación en formas y contenidos de la teología escolástica (imprescindible para mover el sinfín de alusiones religiosas existentes en la obra), así como de su imaginación dramática (encendida, pero no brillante, a decir verdad), más o menos estimulada por fuentes diversas. Hoy podemos saber cuál fue el alcance real de cada uno de estos factores.

En su haber hay que apuntar, desde luego, una cierta destreza para mejorar el ritmo dramático, el engarce de los episodios o la justificación de las actitudes de las *dramatis personae*, y, cómo no, para potenciar sus posibilidades escenográficas. Sin embargo, apenas tuvo que esforzarse en discurrir la fábula, diseñar la traza, construir los personajes o saturar de propuestas doctrinales la obra. Y por lo que a utilización de fuentes se refiere, no parece que necesitase salirse de un solo texto, dramático para más facilidad: el atribuido a Godínez. Ni siquiera tuvo que molestarse en escribir una importante porción de los versos. Le bastó copiarlos, tal cual o con leves retoques a base de sinonimias y de alterar el orden de las palabras. El 38,85% de los 3.156 versos que la comedia alcanza en el autógrafo, que es el testimonio sobre el que hemos realizado el cotejo, proviene de *Ha de ser lo que Dios quiera*, que contabiliza un total de 2.564. Lo que quiere decir que casi la mitad —un 47,82 %— pasó a formar parte de la pieza de Lanini.

Volveremos sobre las características de esta reescritura, después de hacer una serie de consideraciones sobre la nueva comedia de Godínez. Porque, aunque desde el punto

³⁹ Considera la estudiosa que el autor participó en una de las prácticas principales del grupo al que pertenece: la composición de obras derivadas de comedias primitivas («The comedias of Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640-?1715)», pp. 142-143). Son dos únicamente las que atiende dentro de esta categoría en el artículo citado: Antonio Roca, sobre la comedia del mismo nombre de Lope; y *Allá van leyes donde quieren reyes*, y *mozárabes de Toledo*, sobre la que escribiera Juan Hidalgo con el segundo de los títulos. Le merecen un juicio halagüeño. Con el nuevo testimonio que ahora incorporamos crecen los medios para conocer esta faceta del dramaturgo. Aunque no creo que mejore la valoración.

⁴⁰ Véase M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Felipe Godínez*, p. 67.

de vista de la calidad artística no podrá contar entre las muestras más granadas de su repertorio, sí que deberá hacerlo entre las más características de su quehacer como autor religioso y como dramaturgo. Efectivamente, estamos ante una comedia godinista hasta la médula, donde se explotan temas, motivos, personajes, recursos estilísticos, etc. definidores de la etapa principal del teatro que conservamos del autor. Los paralelismos con obras como *De buen moro, buen cristiano* y, sobre todo, con *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, son tan marcados que la incorporación a esta parcela bien definida de su repertorio, el grupo de comedias de santos y bandoleros, no ofrece ninguna duda.

En el artículo que Edward Glaser dedicó a la pieza mencionada en segundo lugar, uno de los primeros trabajos en profundidad que mereció el autor judeoconverso, se apuntaba el atractivo que para una personalidad como la suya debieron de ejercer los ideales franciscanos de fraternidad sin distinción de clase o raza⁴¹. Éstos logran que el arrogante Luquesio, noble pendenciero italiano que ha dado en bandolero y que ya casi tiene aceptada su condenación eterna, alcance la santidad. La acción se enmarca en los alrededores de Asís y el propio San Francisco figura como personaje. No es el protagonista. Entra y sale con breves intervenciones para conducir la conversión de Luquesio. Ésta es la historia que Godínez sitúa en primer plano y que debió de inventar partiendo de un escueto episodio de las *Floreccillas*.

Las relaciones de esta obra con la nuestra son múltiples en pequeños y en grandes detalles. Aquí el papel de San Francisco de Asís lo ostenta otro grande de la Orden, San Antonio de Padua. Tampoco protagoniza la pieza. Sus apariciones fugaces por los alrededores de Padua y en Persia enderezan hacia el martirio al protagonista, Ludovico, personaje de la misma estirpe que Luquesio: también ejerce de bandolero, es arrogante y tiene prácticamente asumida su condición de réprobo.

Ha sido parejo, asimismo, el procedimiento de aprovechar e inventar sobre la fuente de partida. En esta ocasión Godínez se ha fijado en un breve pasaje de la vida del santo portugués, extraído muy probablemente del *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, quien, con el fin de mostrar que San Antonio está en posesión del don de profecía, cuenta lo siguiente:

En vna ciudad de Francia auia un escriuano, hombre perdido, y de malissima vida: al qual, quando le topaua en la calle, el Santo inclinaua la cabeça, y con las rodillas en tierra le hazia grande reuerencia. Y como vn día hiziesse esto mas particularmente, el escriuano se enojò, pensando que hazia burla del, y le dixo, que si no fuera por temor de Dios, que le huiera echado la espada por el cuerpo. San antonio con blando y sereno rostro le respondio, que no se marauillasse que le hiziesse aquella reuerencia, porque le hazia saber, que el auia desseado, y pedido a Dios con grande instancia, le pusiesse en el numero de sus santos Martires, y que ya que el no auia merecido tan gran merced, desseaua honrar a los Martires: y porque Dios le auia reuelado que el lo auia de ser, le azia aquella honra, y acatamiento. Riose el escriuano, y burlose del Santo, y hizo donayre de lo que le auia dicho, porque tenia otros pensamientos y cuydados muy diferentes. Pero no passo mucho tiempo que este hombre, en compañía del Obispo de su ciudad, que yua a predicar a los Moros, nauegò a la Tierra Santa: y Oyendo vn

⁴¹ «La comedia de Felipe Godínez *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*», *Revista de Literatura*, 12, 1957, pp. 91-107.

dia predicar con tibieza al Obispo, el se encendio de manera, que (como lo hizo san Vicente Martir con san Valerio Obispo) tomo el escriuano la mano, y con grande espíritu y feruor dixo tan altas cosas de la excelencia de Christo, y de las abominaciones del falso profeta Mahoma, que fue preso de los Moros, y atormentado por tres dias, y a la fin muerto: y quando le lleuauan a degollar, se acordò de la profecia de san Antonio, y la descubrio a los que alli estauan⁴².

Efectivamente, *Ha de ser lo que Dios quiera* es una comedia franciscana. También es una comedia inmaculista. No es la única vez que nuestro dramaturgo se pronuncia en favor de la Concepción Inmaculada de la Virgen. Una de sus propuestas alcanza especial resonancia, al figurar entre los cargos del proceso inquisitorial que le hizo comparecer en el auto público de fe sevillano de 1624, y que constituye el episodio nuclear de la biografía que le conocemos. Esta proclama inmaculista se encuentra en *La reina Ester*, donde el ángel Gabriel se le aparece a la protagonista⁴³, afirmando lo que hoy es tenido como dogma de la Iglesia católica y entonces era opinión, no exenta de contradictores.

Pues bien, cuatro o cinco años después del auto de fe —hay noticia de la representación en Palacio de *Ha de ser lo que Dios quiera* a finales de 1629 o principios de 1630⁴⁴—, Godínez incide de nuevo en la polémica religiosa y aún con mayores fuerzas. Ahora no se limitará a proclamarla en un pasaje, sino a lo largo de los 2.564 versos. El protagonista Ludovico, empeñado en ser un perdido, conserva, sin embargo, una inquebrantable devoción a la Virgen —lo que participa de una rancia tradición en la literatura mariana— y especialmente de su Concepción Inmaculada. Pero la veneración de Ludovico no atañe sólo a sus sentimientos, también implica a su inteligencia. El protagonista posee una solidísima formación en teología y retórica, que adquirió en Bolonia antes de su descarrío, y le capacita para las más sutiles argumentaciones. Desde luego, no hay manera de hacer creíble un personaje así, siempre dispuesto a utilizar extensos monólogos ora para ostentar su vida disoluta, ora para declarar un pasaje del capítulo III del Génesis en el que se apoyan los partidarios de la exención de la culpa original para María.

Todo parece indicar que la comedia fue escrita para celebrar la fiesta de la Inmaculada. El tiempo de referencia de los dos primeros actos es el de un 7 y un 8 de diciembre de los tiempos de San Antonio; el del tercero es el día de la fiesta del año siguiente. La militancia inmaculista de *Ha de ser lo que Dios quiera* queda reflejada en el crecido número de versos en que se explaya, pero aún más en los recursos de autoridad utilizados. Porque la controvertida opinión no sólo la proclama Ludovico, otro tanto harán San Antonio de Padua y hasta San Juan Bautista, que se le aparece al santo francisco en el acto II. E irá más lejos aún —lo más lejos posible, en realidad—, al

⁴² *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos. Primera parte*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1623, pp. 392-93.

⁴³ Véase G. Vega, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro*, pp. 78-79.

⁴⁴ Su título figura entre los de las comedias que la compañía de Antonio de Prado representó en Palacio del 21 de noviembre de 1629 al 12 de febrero de 1630 (Norman D. Shergold y John E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays», *Bulletin of Spanish Studies*, 40, 1963, p. 227). Esta fecha *ad quem* cuadra con las que se han propuesto para las otras comedias cercanas (*De buen moro, buen cristiano* y *O el fraile ha de ser ladrón*).

incorporar al mismísimo Jesucristo al coro de voces en favor de la causa⁴⁵, quien además toca la llaga de la polémica donde más podía doler:

Tiempo vendrá que en el suelo
hagan fiesta sin recelo
a esta purísima aurora,
pero celébranla agora
los ángeles en el cielo. (v. 1483-87)

Hay otro aspecto en la comedia que juzgo interesante. Las referencias de sus contemporáneos insisten en presentar a nuestro poeta como un celebrado predicador⁴⁶, faceta que ya se menciona —y se recrimina— en su proceso inquisitorial. La comedia recuperada ahora nos ofrece el mejor testimonio teatral de su capacidad de orador sagrado, de su militancia estilística y técnica. Efectivamente, en la tercera jornada asistimos al sermón con el que el protagonista celebra la fiesta de la Virgen en su cautiverio persa. Éste, un sermón con todas las de la ley, ha sido anunciado como auténtico plato fuerte de la obra a lo largo de la misma.

«El doctor Godínez tiene grandísima facilidad, conocimiento y sutileza para este género de poesía, particularmente en las comedias divinas; porque entonces tiene más lugar de valerse de su ciencia, erudición y doctrina»: son palabras de Pérez de Montalbán, recordadas a menudo por los estudiosos que han tratado de la vida y la obra del dramaturgo⁴⁷. Pues bien, en ninguna de las comedias conocidas se hace tanta ostentación explícita de esta «su ciencia, erudición y doctrina». En realidad, Godínez está obsesionado con las exposiciones doctrinales, con la construcción de un enorme sermón en verso. Tal empeño le lleva a estrambóticas soluciones. Quizá ninguna lo es tanto como la que presenta la escena de la primera jornada en que Ludovico se encuentra por primera vez con el potentado Arnesto, su contrincante en el amor de Octavia. El protagonista está decidido a conseguir los 2.000 escudos que necesita la dama para pagar a los moros el rescate de su padre, salteando a los que se internen en el bosque. Al toparse con Arnesto, decide «provocarle a sueño» para robarle más seguro. Nada le parece más oportuno para adormecerlo que hablarle de la Inmaculada Concepción. Godínez debió de percatarse del efecto contrario que este uso extravagante de las propuestas marianas podían provocar en el público, y aún más en los censores, y mantuvo despierto a Arnesto:

⁴⁵ Confieso que tal contundencia me ha sorprendido. Frente al parecer de algunos estudiosos que consideraban que la propuesta en pro de la limpieza de Concepción de *La reina Ester* era factor importante de su condena inquisitorial (véase T. C. Turner, ed. de F. Godínez, *La traición contra su dueño*, Chapel Hill, UNC Press, Estudios de Hispanófila, 1975, pp. 14-15), yo opinaba que «lo censurable no estaría en ella misma... 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» (*Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro*, p. 79). Esto explicaría el que no mucho tiempo después volviera a pronunciarse en favor de la Inmaculada Concepción en la reescritura completa de la comedia, llevada a cabo en *Amán y Mardoqueo*.

⁴⁶ Pérez de Montalbán, en su *Para todos*, le proclama «excelentísimo teólogo, predicador y poeta». Luis Ulloa Pereira se dirige a él en estos términos en una epístola que le dirige: «De cristiano orador a la eminencia legastes».

⁴⁷ *Para todos*, Madrid, A. Pérez, 1632, f. 358r.

Uive Dios que no se duerme,
mas estoy hablando yo
de la Virgen, cómo quiero
que le falte la atención? (v. 549-52)

Lo conseguiré, al fin, cuando se ponga a hablarle de las maravillas de la ciudad de Roma. De este tipo de osadías hay más testimonios en la actividad de Godínez dentro de los escenarios. Y fuera: releáanse las relaciones de su proceso inquisitorial, para conocer los cargos que se le imputan en relación con proposiciones atrevidas que ha ido deslizando en sus sermones.

Volvamos ahora a *Será lo que Dios quisiere* de Lanini y Sagredo. La primera impresión es que nuestro poeta puso sus ojos en la comedia de Godínez por las posibilidades que le brindaba de celebrar la Inmaculada Concepción.

Que su interés se centra prioritariamente en este punto del modelo lo revela el hecho de que se haya preservado casi todo cuanto éste contiene de propuestas immaculistas, que es mucho —excesivo desde el punto de vista de la acción dramática—, mientras que se ha atrevido a cambiar otros elementos: especialmente, aquello que concierne a lo escénico.

Insistiré en que la historia mejora desde el punto de vista dramático con las manipulaciones. Hay más acción en el escenario, mientras que la comedia de Godínez abusaba de los parlamentos en los que se cuenta y no se representa. En la obra refundidora su desarrollo está mejor dosificado, hay un engarce más coherente entre las distintas escenas.

El humor es otro aspecto en el que incide Lanini. Aumentan las intervenciones del personaje encargado del donaire, que, significativamente, es uno de los pocos que cambia de nombre de una comedia a otra: de Turpín pasará a llamarse Doblón. Naturalmente, su homonimia con la pieza monetaria le da pie para bastantes chistes.

Por lo que se refiere al aprovechamiento material de los versos, hay que apuntar que el refundidor los ha ido entresacando sistemáticamente de toda la longitud de la obra que ha servido de modelo, y los ha incorporado a la suya, tal cual o con leves modificaciones. Se aprecia un aumento del ritmo de la colecta a medida que avanza la pieza: la primera jornada registra 32 segmentos, con un total de 318 versos; la segunda 37, con 433; y la tercera 47, con 475. Son en total 1.226 los versos que Lanini ha aprovechado de Godínez. Las tiradas seguidas más extensas cuentan con 90, 82 y 73 versos; las más breves con un único verso. Los módulos de 4 y 8 se repiten bastante⁴⁸.

Los versos sustraídos dominan con total nitidez en los pasajes donde se tocan cuestiones doctrinales, mientras que éstos se encuentran más diluidos entre los de factura nueva en las partes de mayor componente ficcional, los que más tienen que ver con la anécdota dramática.

⁴⁸ Si exceptuamos el final de la segunda jornada, urdido a base de una larga serie de réplicas paralelas y breves, de buscado efectismo, el resto de los comienzos y cierres de actos presentan un número considerable de versos seguidos en que no aparecen incrustados los del modelo.

Bastantes de los versos ingenidados por el refundidor obedecen a un deseo de mostrar sobre el escenario episodios o actitudes que Godínez se limita a relatar con más o menos detalle. Pero nunca la separación del texto de base es importante. Me atrevería a decir que la transformación experimentada por el título puede considerarse como cifra compendiosa de todas las transformaciones sufridas por el componente literario a lo largo de los centenares de versos: el paso de *Ha de ser lo que Dios quiera* a *Será lo que Dios quisiere* es de estirpe semejante al que acusa el resto de la comedia.

Los materiales disponibles aportan otras evidencias interesantes de modificación del texto. Es el caso de las enmiendas relacionadas con la censura en el autógrafo. Las aprobaciones han corrido a cargo de Francisco de Avellaneda, decididamente favorable a que se le conceda licencia para representar; y de Juan de Rueda y Cuevas, quien estipula que se supriman algunos pasajes⁴⁹ y que el sermón mariano de la tercera no aparezca como tal:

Abiendo reconocido que por el lugar de las tablas tiene inconveniente el azer cosa que parezca sermón, no se aga, sino digan las alabanças de María Señora Nuestra con tal modo, que antes mueban a devoción que causen escándalo, por parecerle al pueblo que la acción grande y santa de la predicación se pasa a las tablas.

Es decir, que la comedia de Godínez, a la postre, se quedaba sin lo que el dramaturgo parecía tener en mayor estima: un sermón con toda la pompa y el aparato que requería. Las tachaduras y anotaciones del censor y del propio poeta, en una segunda intentona de escritura, evitan denominarlo como sermón y eliminan cuanto pueda sugerir que lo fue, como el exordio. Si la pieza de oratoria sagrada era un peso poco liviano para la acción dramática, aun en una comedia religiosa, la conversión del pasaje en una prolija exaltación mariana, lo es menos. También debió de verlo así Lanini, quien decidió suprimir todo el pasaje en la versión impresa de la *Parte 42 de Nuevas Escogidas*, que supone el último estadio textual de la obra.

⁴⁹ Parece que el censor era poco amigo de mezclar amor, humor y religión y cercó para su supresión diferentes grupos de versos en que esto ocurría.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias». En *Criticón* (Toulouse), 72, 1998, pp. 11-34.

Resumen. Tres son las nuevas evidencias de reescritura dramática que se ofrecen, surgidas del hallazgo de otras tantas comedias que permanecieron incógnitas hasta fecha reciente: *El jenízaro de Albania* de Luis Vélez de Guevara, *La paciencia de Job*, atribuible a Felipe Godínez y *Ha de ser lo que Dios quiera* de este mismo autor. Los estudios respectivos aportan las pruebas fehacientes de que comedias bastante bien conocidas son, en realidad, reelaboraciones perpetradas en diferentes momentos del siglo XVII por los mismos poetas que escribieron las primeras versiones —con seguridad en el primero de los casos y muy probablemente en el segundo—, o por otro distinto —en el tercero—: *El príncipe esclavo. Primera parte* de Luis Vélez de Guevara, *Los trabajos de Job* de Godínez y *Será lo que Dios quisiere* de Francisco Lanini. Estas tres comedias, así como otras obras conexas, son analizadas desde las nuevas claves que proporciona su condición de reescrituras.

Résumé. Étude de trois nouveaux exemples de réécriture dramatique, à partir de la découverte récente de trois comedias: *El jenízaro de Albania* de Luis Vélez de Guevara, *La paciencia de Job*, atribuible à Felipe Godínez et *Ha de ser lo que Dios quiera*, de ce même auteur. Ces pièces sont en réalité des réélaborations d'œuvres antérieures, écrites dans le courant du XVII^e siècle, soit par les auteurs des premières versions, soit par un auteur différent (*El príncipe esclavo. Primera parte* de Luis Vélez de Guevara, *Los trabajos de Job* de Godínez et *Será lo que Dios quisiere* de Francisco Lanini). Ces pièces sont analysées, avec d'autres qui sont en rapport avec elles, à la nouvelle lumière de la connaissance de leur nature de pièces réécrites.

Summary. This is a study of three new examples of dramatic rewriting through the recent discovery of three comedias: *El jenízaro de Albania* by Luis Vélez de Guevara, *La paciencia de Job*, attributed to Felipe Godínez and *Ha de ser lo que Dios quiera*, by the same author. These plays are in fact rewritings of previous works written during the 17th Century, done either by the writers of the first versions or by a different author (*El príncipe esclavo. Primera parte* by Luis Vélez de Guevara, *Los trabajos de Job* by Godínez and *Será lo que Dios quisiere* by Francisco Lanini). These plays are analysed, with others connected with them, in a new light based on the fact that these plays were rewritten.

Palabras clave. Reescritura. Bibliografía. Crítica textual. Luis Vélez de Guevara. Felipe Godínez. Pedro Francisco Lanini y Sagredo.