

**EN TORNO AL
TEATRO DEL
SIGLO DE ORO**

XV Jornadas. Almería



**INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACIÓN DE ALMERÍA**

**EN TORNO AL
TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

XV JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Editores

*Irene Pardo Molina
Antonio Serrano*

Instituto de Estudios Almerienses
Diputación de Almería
2001

FELIPE GODÍNEZ A LA LUZ DE TRES NUEVAS COMEDIAS RECIENTEMENTE RECUPERADAS

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

1. ÚLTIMAS ADICIONES AL REPERTORIO DRAMÁTICO DE FELIPE GODÍNEZ

A finales de los años setenta y durante la década siguiente, el conocimiento de la figura y el teatro de Felipe Godínez experimentó un notable progreso, gracias a la publicación de una serie de estudios de carácter biográfico, bibliográfico y crítico¹. Su repertorio quedaba entonces establecido en un total de diecisiete comedias y seis autos conservados (aunque tanto en un grupo como en otro existen casos de atribución problemática)². A pesar de la amplitud de las indagaciones, la información allegada insinuaba también que seis comedias más habrían sufrido la misma suerte de tantas otras del teatro áureo y no se podían localizar: así lo denunciaban sus títulos inscritos en diferentes listas y documentos antiguos.

Por fortuna, tres sueltas del siglo XVII aparecidas recientemente en la Biblioteca Nacional³ han solucionado los enigmas planteados por la mitad de los susodichos títulos: *El primer condenado*, *Ha de ser lo que Dios quiera* y *El provecho para el hombre*. Los dos primeros corresponden, efectivamente, a comedias nuevas, diferentes de las controladas hasta ahora,

¹Carmen Menéndez Onrubia, «Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez», *Segismundo*, 25-26 (1977), pp. 89-130; Soledad Carrasco Urgoiti, «De buen moro, buen cristiano. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30 (1981), pp. 546-73; María Grazia Profeti, *Per una biografia 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, Excma. Diputación Provincial, 1983; Germán Vega García-Luengos, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas*, Valladolid, Universidad de Valladolid-C.A. y M. P. de Salamanca, 1986.

²En esta tarea destaca sobre todo el trabajo de M. G. Profeti citado en la nota anterior (algunas cuestiones complementarias pueden verse en G. Vega García-Luengos, «Notas para una bibliografía de Felipe Godínez», *Castilla*, 8, 1985, pp. 127-39). Los resultados, además de constituir un sólido apoyo para las labores de crítica textual, han permitido apreciar que una parte de sus obras obtuvo una acogida muy aceptable a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

³Ver G. Vega García-Luengos, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España» (*Crítica*, 62, 1994, pp. 57-78), donde se da noticia de las características del fondo y se describen pormenorizadamente las ediciones.

cuyos textos han podido leerse y analizarse al fin; de lo que se dará cuenta en las presentes páginas. El otro —*El provecho para el hombre*— es, en realidad, una denominación alternativa de la pieza conocida preferentemente como *Los trabajos de Job*, una de las más celebradas de Godínez durante los siglos XVII y XVIII, a juzgar por la proliferación de copias conservadas⁴. Estaríamos, por tanto, ante un caso más de esa duplicidad de títulos que tanto ha contribuido a enmarañar el repertorio barroco. Nuestra suelta parece seguir a plana y renglón la *Parte sexta de Nuevas Escogidas* (1654), y no tendría pertinencia, pues, para la fijación textual de la comedia. Su virtud, además de calmar la desazón de los buscadores de obras perdidas, es la de aportar una evidencia más de la recepción del dramaturgo en su época. Asimismo, disipa definitivamente el error de su consideración como auto sacramental en que incurrió R. Mesonero⁵, con repercusiones en C. A. de la Barrera⁶ y J. Alenda⁷.

Un tercer texto novedoso se añade a los dos anteriormente señalados, y será también objeto de análisis de este trabajo. Se trata del titulado *La paciencia de Job*, cuya atribución a Godínez no está amparada por el encabezamiento de la única suelta localizada ni por ningún otro testimonio: son sus características internas las que me han inducido a asignarle esta dramatización de la historia bíblica, diferente de las conocidas hasta ahora.

2. DOS COMEDIAS MADRILEÑAS CERCANAS AL AUTO DE FE

El primer condenado y *Ha de ser lo que Dios quiera* admiten pocas dudas sobre su adscripción a nuestro escritor. Lo confiesan sus textos con más fuerza que las menciones de las listas o los encabezamientos de los impresos respectivos. El marchamo de Godínez es ostensible hasta en los defectos que comportan sus excesos doctrinales, la falta de brillantez lírica o el escaso ingenio en el manejo de la acción. Ambas, además, mantienen una estrecha relación; y no sólo por su carácter religioso: bíblico, la primera (Caín es el condenado); de leyenda piadosa —más que de santos—, la segunda (con San Antonio de Padua como uno de sus personajes destacados). Debieron de ser escritas con un margen temporal muy corto, dentro de los años inmediatamente siguientes al auto de fe sevillano de noviembre 1624 en el que compareció el poeta. Sus asuntos centrales son parejos, a pesar de la aparente diversidad: Dios es misericordioso y providente; puede y quiere redimir al hombre, por perdido que se encuentre.

Las texturas métricas respectivas, al tiempo que confirman su buena acogida en el repertorio del poeta, proporcionan indicios de su proximidad cronológica con algunas otras obras suyas⁸:

⁴Y también en nuestros días, merced a la edición de Piedad Bolaños y Pedro M. Piñero: F. Godínez, *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*, Kassel-Sevilla, Ed. Reichenberger-Univ. de Sevilla, 1991.

⁵*Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1858. BAE, 45, p. XVIII.

⁶*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. 172.

⁷«Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», *Boletín de la Real Academia Española*, 8 (1921), p. 104.

⁸Las cifras del cuadro corresponden a porcentajes. Los de las comedias conocidas se han extraído de P. Bolaños, *La obra dramática de Felipe Godínez*, pp. 129, 137, 349 y 392.

	<i>El primer condenado</i>	<i>Ha de ser lo que Dios quiera</i>	<i>Acertar de tres la una</i>	<i>De buen moro buen cristiano</i>	<i>La traición contra su dueño</i>	<i>La Virgen de Guadalupe</i>
Redondillas	59,53	45,20	57,46	43,25	51,23	41,73
Romance	29,94	41,84	32,74	35,43	25,46	47,46
Décimas	5,66	7,42	5,49	8,26	16,1	--
Silva	4,44	2,81	3,84	4,8	4,45	8,55
Quintilla	--	2,73	--	6,69	--	1,64
Canción	--	--	--	0,55	2,76	0,47
Sueltos	--	--	0,46	--	--	0,14

Precisamente, una de las comedias incluidas en el cuadro, *La traición contra su dueño*, es de las pocas del autor cuya fecha de escritura consta fehacientemente: su autógrafo está firmado el 28 de abril de 1626, tan sólo año y medio después del auto de fe.

Si desde postulados artísticos podría perdonarse a la desidia del tiempo y a las insidias del olvido el habernos escamoteado estas obras; desde otros puntos de vista tienen gran interés, por la luz que aportan para completar el conocimiento del escritor y las implicaciones de su problema. Las dos se adhieren con fuerza a su repertorio y, por qué no decirlo, a su biografía íntima: a lo que hemos creído conocer de ella, a través de los datos que sobre su peripecia vital nos han llegado desperdigados en documentos y escritos varios y, sobre todo, a través de las piezas dramáticas con que contábamos hasta la fecha.

En otro lugar he apuntado cómo Godínez, tras el proceso inquisitorial y el castigo correspondiente, hizo del teatro un abanderado de su causa personal⁹. Se sirvió de él para inculcar dos o tres ideas fundamentales que tenían que ver con su integración religiosa y social. Así, es palpable su insistencia en reinterpretar el concepto del honor vigente entre sus contemporáneos, ese gran principio regulador de las relaciones interpersonales (y que en la práctica descansa en factores ajenos al individuo, como el de la limpieza de sangre). Una y otra vez Godínez proclamará la identificación del honor con la virtud, con los méritos personales. Aún es más notorio su afán por proponer fábulas dramáticas, y elaborar discursos doctrinales, donde al mismo tiempo se resalten la misericordia de Dios y la posibilidad cierta que tiene el hombre de una auténtica conversión: tanto si ha sido un pecador —*O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* es su ejemplo más granado— como si ha practicado otra religión —así se muestra palmariamente en *De buen moro, buen cristiano*—. De este empeño fundamental de la dramaturgia de Godínez participan nuestras dos comedias, a pesar del título de la que vamos a comentar en primer lugar.

3. EL PRIMER CONDENADO: UNA COMEDIA BÍBLICA SOBRE EL CASTIGO Y EL PERDÓN

La materia bíblica que desarrolla es otro factor evidente de la adecuación de esta nueva obra al repertorio del poeta. El teatro testamentario es la gran especialidad de Godínez.

⁹«Experiencia personal y constantes temáticas de un escritor judeoconverso: Felipe Godínez (1585-1659)», *La proyección histórica de España en sus tres culturas*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, t. 2, pp. 579-87.

Capaz de labrarle un renombre individualizador entre la larga nómina de dramaturgos contemporáneos¹⁰. El corpus conservado, y aun las noticias del perdido, muestra claramente su propensión a tratar historias del Antiguo Testamento. El acta del relator de su caso en el auto sacramental de 1624 ya lo hizo notar, achacándose a su adscripción judaica: «Y como tan aficionado a esta ley hizo algunas obras en verso de historias del Testamento Viejo»¹¹. A pesar de esta facilidad de asociación y del interés del reo por ser aceptado tras su proceso inquisitorial, lo cierto es que no renunciará a ello. *Amán y Mardoqueo*, *Las lágrimas de David*, *Los trabajos de Job*, tres de las comedias bíblicas más representadas e impresas del teatro antiguo español, fueron escritas con seguridad después de 1624. La nueva pieza apuntaría, además, que la propensión testamentaria de nuestro dramaturgo no se quebró ni siquiera en los primeros momentos tras el fatídico acontecimiento inquisitorial. *El primer condenado* presenta síntomas de haber sido escrita poco tiempo después del mismo, y bastante antes de 1637 o 1638, que es cuando tenemos casi la seguridad de que ya estaba escrita, al mencionarse su título en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* de Quiñones de Benavente¹². La elección del tema no habría sido gratuita ni caprichosa: *El primer condenado* habla de condenas; pero, sobre todo, de perdón y redención. Dos son los pecados: el de Adán y el de Caín. El primero —con el que, sin duda, el escritor quiere que le identifique el público— merece el perdón, ante el arrepentimiento y la penitencia; el segundo, la condenación eterna, por negarse a aceptar la providencia y la misericordia de Dios.

Un esquema argumental facilitará el acercamiento a esta obra hasta ahora desconocida de los estudiosos:

Jornada primera: Paraje campestre camino de una fuente. Caín, vestido con piel de tigre, tosco y fiero, reclama el amor de su hermana Délbora, que lo rechaza. Llegan al lugar el anciano Adán y Abel. Ambos se manifiestan deferentes con Caín, a pesar de sus réplicas destempladas. Se lamenta el padre del pecado que puso fin a la estancia paradisíaca. La misericordia de Dios para con el pecador debe consolarle: le exhortan Délbora y Abel. Mientras Adán y Caín, que rabia de celos, van a trabajar la tierra, los otros dos hermanos regresan a casa tras coger agua en la fuente. Ambos son gemelos y desean unirse en matrimonio.

A la entrada de la cabaña familiar, Eva conversa con su hija Calmaná, que también quiere casarse con Caín, su hermano gemelo, aunque se queja de su actitud. Abel y Délbora llegan y piden a su madre que interceda ante su esposo para que permita la boda. Adán y Caín aparecen con haces de trigo. El primer hombre prorrumpе de nuevo en lamentos y

¹⁰Un renombre positivo, de muy diferente carácter al nada halagüeño derivado de su condición de converso, y que en su época lo erigía en objeto preferente de los chismorreos de los colegas, como Lope. Hurtado de Mendoza o, sobre todo, Quevedo.

¹¹Adolfo de Castro. «Noticias de la vida del doctor Felipe Godínez», *Memorias de la Real Academia Española*, 8 (1902), p. 282.

¹²Ver Antoni Restori, *Piezas de títulos de comedias*. *Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*. Messina. Vincenzo Muglia, Editore, 1903, pp. 117-18. También hay constancia del compromiso de representación de una comedia con esta denominación en la villa de Hita en septiembre de 1640 (Cristóbal Pérez Pastor. «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (segunda serie)». *Bulletin Hispanique*, 9 (1907), n.º 356.

exhortaciones sobre la culpa, el pan y el sudor de la frente. Caín recrimina a Délbora su amor por Abel, que jura impedir, y a su padre, sus afeminadas lamentaciones. Éste disculpa su condición, porque sería consecuencia del pecado propio. No obstante, tanto Adán como Eva pronostican un mal fin para quien se comporta tan extreinosamente.

Se aprestan a cenar alrededor de la mesa, cuando un cometa con forma de quijada les sobrecoge. Todos reconocen los malos augurios; menos Caín, a quien le parece la estrella más hermosa y desearía haber nacido bajo su influjo. Abel se desmaya. Las muestras de amor que le brindan Délbora y sus padres, suscitan una terrible envidia en su hermano, quien decide aceptar el augurio del astro y matarlo.

Jornada segunda: Caín y Calmaná discuten agriamente. A pesar de estar ya casados, él aún ansía vencer la resistencia de Délbora. Ahora debe partir a ofrecer el sacrificio que ha mandado su padre. Lo hace con desgana y dispuesto a dar lo peor que sus campos producen.

En contraste con la pareja anterior, Abel y Délbora involucran a la naturaleza entera en sus requiebros, llenos de amor y armonía. Salen Adán y Eva, cuando Abel se prepara también para acudir a presentar su ofrenda a Dios. Todos temen a su hermano y el mal que sobrevendrá.

Caín está en el lugar del sacrificio con un manojo de espigas. Cuando discurre la manera de llevar a cabo el asesinato proyectado, encuentra la quijada, cuya forma identifica con la del cometa. Acude Abel con el mejor recental de su ganado. Con humildad le pide a su hermano que eliminen cualquier rencor entre ellos para hacer el sacrificio adecuadamente. Ambos argumentan sobre la ciencia de Dios, que podría evitar la caída del hombre, y la libertad de éste. Caín le culpa de permitir el pecado y niega su providencia. Discuten mientras se aprestan a realizar sus ofrendas con actitudes muy distintas. Un fuego del cielo asume la de Abel. A pesar de la evidencia de que Dios se ha manifestado, Caín perpetra el fratricidio. El temor se apodera de él y decide ocultarse.

Délbora y Eva descubren el cadáver. Llegan Adán, quien se lamenta largamente: enorme debió de haber sido su pecado en el Paraíso para dar paso al horror de la muerte. Sólo la penitencia podrá desenrojar a Dios. La muerte del inocente —argumenta— asegura que todos han de ser mortales y, al tiempo, es garantía de la redención. Tras dudar sobre lo que hacer con el cadáver, decide sepultarlo en tierra, para que a ella regrese. Se van todos.

Sale Caín huyendo hasta de su sombra. Un ángel le pregunta por su hermano y le predice un castigo eterno. Estará condenado a vivir con su culpa, sin que nadie pueda matarle. En su desesperanza, decide ir a Ebrón, cerca del Paraíso, para acceder al árbol de la vida al menor descuido del querubín que lo custodia.

Jornada tercera: Mucho tiempo después. Adán tiene ya quinientos años. Viene acompañado de Enoc, Lamec, Tubal y Jubal (que hará las veces de gracioso). El anciano relata cómo Caín ha tenido a su hijo Noé y ha fundado una ciudad, que conduce como un príncipe despótico sin legislar ni gobernar, permitiendo que los vicios crezcan de día en día. Arremete especialmente contra la ambición. Cada uno de los presentes justifica las ventajas de los inventos que han aportado para mejorar las condiciones de vida de la humanidad (ciudades, hierro, armas, instrumentos musicales). Adán les va replicando con la consideración de sus perjuicios.

Lugar donde murió Abel. Calmaná y Mabel hablan del aspecto pavoroso de Caín, cubierto de pelos por todas partes. Muerto en vida, reclama la muerte a quien encuentra. Ante su inminente aparición, se marchan las mujeres. Llega Caín ante el sepulcro de su hermano. Sigue manifestando su condición irreductible al perdón y la misericordia de Dios. Se le aparece Abel con el rostro ensangrentado y un cordero en brazos. Pretende seguirle, pero irrumpe un león. También la fiera respeta la marca divina del condenado que prohíbe que nadie acabe con su vida. Sale Jubal, y Caín piensa aprovecharse de su cortedad para conseguir la muerte; pero su víctima escapa. Llega Adán. Debaten sobre los respectivos pecados y castigos. El condenado se niega a solicitar el perdón de Dios como le aconseja su padre, que se retira. Acude gente a la caza del oso. Los problemas de vista de Lamech hacen que confunda con la fiera a Caín, quien oculta su físico bestializado entre unas ramas. Una flecha le alcanza y muere con terribles dolores, que la espera del juicio divino acrecienta.

Sale Adán en compañía de Eva y las demás mujeres. Los hombres le dan noticia profusa de la muerte del hijo. Los signos de horror que hizo la naturaleza tras su muerte se vuelven a reproducir cuando aparece éste echando llamas y recriminando a sus padres su condenación por haber cometido el pecado original. La lección que de tan funesta historia extrae Adán se la brinda a su descendencia: hay que hacer penitencia para desenojar a Dios.

No es un rasgo exclusivo del teatro veterotestamentario de Godínez, sino característica general de este tipo de obras en los siglos áureos, la presencia de prefiguraciones neotestamentarias. En la claridad e insistencia de tales alusiones descuellan nuestro autor sobre sus colegas, contra lo que pudiera pensarse de sus antecedentes. Esta comedia no es una excepción. Abel es el principal elemento de la conexión entre los dos Testamentos. A lo largo de toda la obra, esta primera víctima del género humano es presentada como prefiguración de Cristo.

Así lo apunta muy pronto Caín, y Adán se encarga de explicitar la alusión¹³:

Es Abel muy inocente,
él nos podrá redimir,
pagando a Dios lo que debes.
Abel. Yo, hermano, si con mi vida
pudiera pagarlo, advierte
que a Dios la sacrificará.
Adán. Posible será que llegue,
Caín, tiempo en que otro Abel
nuestras miserias remedie. (204-12)

Por supuesto, las alusiones se concentran en torno al momento del fratricidio:

¹³Para facilitar la comprensión de los textos citados, he modernizado la puntuación, la acentuación y las graffas, sin afectar a las que tienen relevancia fonética.

Abel. Sobre ese florido prado
seré holocausto de amor,
que otro cordero mejor
en éste está figurado. (1303-6)

Y otras más en el canto que se escucha mientras el cordero de Abel es arrebatado por llamas que bajan del cielo:

Al sacrificio de Abel
está tan propicio el cielo,
que en él se ve la figura
de otro sacrificio eterno. (1335-38)

El primer hombre interpreta el sacrificio de su hijo inocente como garantía de la redención:

Mi redención es segura.
Vos, señor, lo cumpliréis,
y entonces verdad haréis
lo que aquí sólo es figura.
Alentad vuestra esperanza,
que ya remedio tendréis,
pues la inocencia que veis
es presagio de bonanza. (1519-26)

Adán tiene un protagonismo importante en el sentido global de la pieza. Su referente más claro dentro del teatro del autor es Job: tanto el de *Los trabajos de Job*, que ya conocíamos, como el de *La paciencia de Job*, del que nada sabíamos y del que más adelante trataremos. El primer hombre es absolutamente paciente con su suerte. Hasta con el insupportable Caín. También ama y respeta a su mujer en grado extremo. Existen, además, otros rasgos que conectan estas comedias. Los ambientes familiares son parejos: viven en una cabaña, se juntan a la mesa para cenar con ademanes semejantes. Y en ese momento es cuando se producen señales de mal augurio, que frustran la reunión.

Adán pide a Abel que le abraze cuando éste parte a ofrecer el sacrificio, porque le aflige la aprensión de que será la última vez:

Llega, Abel, dame los brazos,
que no sé qué el alma ha sentido,
que parece, hijo querido,
que son los últimos lazos. (1067-70)

Es la misma sensación que experimenta Job cuando sus hijos se despiden para ir a la fiesta, donde les sorprenderá la muerte. Más tarde, Adán se apresta a escuchar la noticia de

la muerte de Caín, con la misma actitud que el héroe idumeo recibe las malas nuevas que le traen sus criados (2173 y ss.).

Los personajes de Godínez son amigos de ostentar sus capacidades intelectuales y de adoctrinamiento¹⁴, aunque suponga serias alteraciones del decoro y del desarrollo de la acción dramática. En *El primer condenado* hay bastantes momentos en que ocurre esto. Así, Adán no se resigna a endosar una demostración prolija de empachoso escolasticismo sobre sí es peor que un hijo mate a un padre o al revés, en unos momentos en que mejor sería llorar la muerte del inocente Abel (2032 y ss.).

Los pasajes bíblicos no proporcionan suficientes materiales para desarrollar una acción dramática conveniente. Y Godínez no debía de estar en esos momentos cercanos al proceso para fabular sobre los textos bíblicos con la libertad que lo había hecho en otras ocasiones y que lo habría de hacer más adelante. Si la fuente bíblica era escueta en pormenores y no convenía inventarse otros, no quedaba más remedio que explotar en extremo lo que había. Aun así la comedia sólo alcanza 2.298 versos¹⁵. No creo que se deba pensar en que se han perdido. No se echan de menos; todo lo contrario: parecen sobrar. Algunos episodios se duplican, al escenificarlos primero y contarlos después. Un ejemplo: los espectadores asisten en directo a la muerte de Caín sobre el tablado cuando Lamech lo abate de un flechazo; no obstante, en la escena siguiente, el público tendrá que oír el relato prolijo de ese mismo percance en boca de Henoc, otro de los participantes de la montería (2173 y ss.).

De todas formas, sí que existen materiales añadidos de cosecha propia. Muchos de ellos buscan acomodar los pasajes sagrados a los moldes dramáticos contemporáneos. A las ramas principales de la historia bíblica y sus enseñanzas, le brotan floréscencias de amor, celos, donaires, propios de la Comedia Nueva.

No faltan en su tratamiento los habituales anacronismos. Aunque no sería adecuado utilizar contra esta pieza un tipo de desavenencia con nuestra sensibilidad en la que incurren casi todas sus congéneres, eso no quita que en alguna ocasión no podamos por menos que sonreír. Otro ejemplo: es normal que dos mujeres hablen de la volubilidad para el amor de los varones; pero, claro, cuando estas dos mujeres son Eva y su hija, encargadas de entrenar el mundo y sus componentes, el amor incluido, en pureza están incapacitadas para decir lo que Calmaná, la sufrida esposa de Caín, cuando intenta extrapolar el vicio de su marido a todos los hombres:

Adúltera condición,
que de unos en otros pasa;
pues dejan su propia casa
por la ajena posesión. (403-405)

¹⁴Con las que hizo merecedor de juicios como el de Pérez de Montalbán en su *Para todos*: «El doctor Godínez tiene grandísimo saber, 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». O el de Enriquez Gómez en el prólogo del *Sansón*, donde dice «que el doctor Godínez se llevó por las sentencias los doctos».

¹⁵Sólo otras dos comedias del dramaturgo presentan un número menor de versos: *Amán y Mardoqueo* (2.226) y *La Virgen de Guadalupe* (2.128).

En relación con el humor —no del involuntario, sino del dependiente de los designios del autor— y con la serie de ajustes de la fábula bíblica a los cauces de la fórmula teatral vigente, conviene anotar la peculiar incorporación de la figura del donaire. Aunque no faltan piezas que prescindan del gracioso, lo normal es que cuenten con él, por serios que sean los asuntos a tratar. La particularidad de *El primer condenado*, en este sentido, es que su comparecencia es muy breve y circunscrita únicamente al tercer acto. Está encarnada por Jubal, el inventor de los instrumentos musicales, quien entraría en la categoría del villano gracioso, de ideas cortas y torpes palabras. La explicación de esta anómala presencia podría estar en las imposiciones de la propia historia dramatizada. Godínez ahora sí que habría acusado los presupuestos cronológicos. En los dos primeros actos, que concluyen con la muerte de Abel, ninguno de los contados habitantes de aquel mundo pretérito podía hacer de gracioso. Pero en el tercero, Adán tiene ya quinientos años y su prolija descendencia está en condiciones de proporcionar el personaje que necesita Godínez. Y, entre otras cosas, lo aprovechó para paliar los problemas de extensión de la pieza.

4. HA DE SER LO QUE DIOS QUIERA: UNA COMEDIA DE SANTOS Y BANDOLEROS, FRANCISCANA E INMACULISTA

Como ya se apuntó, esta nueva obra se sitúa cerca de la que acabamos de comentar. Por lo que a la fecha de escritura respecta, los datos que se derivan de los análisis internos y de las noticias externas cuadran. Casi con toda seguridad, ésta fue la pieza que la compañía del celebrado Antonio de Prado representó en Palacio entre noviembre de 1629 y febrero de 1630¹⁶. Su proximidad también se aprecia en temas, motivos y estilo.

Por otra parte, es clara su militancia dentro del grupo de las comedias de santos y bandoleros, que alcanzó en Godínez testimonios singulares, con los que mantiene estrechas relaciones. Son los casos de *De buen moro, buen cristiano* y *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile*. Ambas obras nos son bien conocidas, gracias a contar con dos de los mejores estudios particulares que ha suscitado el repertorio del poeta¹⁷.

Éste es su argumento:

Jornada primera: Acompañado de su criado Turpín, Ludovico pone en fuga a unos villanos que le impiden ver a solas a su amada Octavia. Es arrogante, temerario y un perdido autocomplaciente. No obstante, mantiene su condición de cristiano, y el convencimiento de que la teología, en la que está muy versado, hace imposible no serlo; al igual que no creer en la Inmaculada Concepción, de la que es especialmente devoto. Pasan por la escena fugazmente San Antonio de Padua y Fray Gil. En cuanto aquel ve a Ludovico, dobla la rodilla en señal de reverencia y le anuncia que será santo. Sale Octavia. Ha reci-

¹⁶Su título consta en los libros contables estudiados por N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays», *Bulletin of Spanish Studies*, 40 (1963), p. 227.

¹⁷Edward Glaser, «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; y Soledad Carrasco Ugoiti, «*De buen moro, buen cristiano...*».

bido propuesta de matrimonio de Arnesto, el más rico de Padua. Ofrece 2.000 escudos, que son los que los moros piden por el rescate de su padre. Ludovico se propone ser bandolero ocho días para conseguir esa cantidad. Aparecen de nuevo los frailes, y San Antonio torna a humillarse ante el protagonista. Al tiempo que le adelanta a Octavia cuál será su futuro y la insta a que se case con Arnesto, le augura a Ludovico que será mártir. Se van todos. Los nuevos salteadores, a saltar.

Arnesto, en compañía de Leonido, viene para casarse con Octavia, como le ha pedido San Antonio. Ludovico y Turpín los divisan desde un monte y deciden asaltarlos cuando duermen. Al ser descubiertos, se ponen a conversar sobre San Antonio y cuestiones religiosas. Para adormecelos, Ludovico decide defender por extenso y con copiosas argumentaciones el misterio de la Inmaculada Concepción, de cuya fiesta es la víspera. El interés que el tema suscita impide que las víctimas concilien el sueño. Lo que se consigue al cambiar de conversación. Ludovico roba las joyas que lleva el galán, y, cuando va a matarlo, irrumpe San Antonio. Arnesto se da cuenta del hurto al despertar. Apresan a Turpín. En ese momento el criado Celio llega con el recado de que Octavia no quiere recibir al pretendiente, quien, desengañado, decide volver a Padua.

Salen Ludovico y San Antonio, que no ceja en arrodillarse ante él, porque —dice— le obliga a hacerlo su santidad. Aquel replica dando cumplida cuenta de quién es: no conoció a sus padres; estudió en Bolonia; frecuentó malas compañías; se convirtió en amante de una tal Laura; mató a otro pretendiente; huyó; llegó a Padua, donde los lugareños le temen y le pagan parias; es salteador por Octavia; se considera ya condenado y no quiere consejos. San Antonio repone: «Por muy malo que tú seas, más bueno es Dios que tú malo». Y le profetiza que será mártir en Persia.

Jornada segunda: Hablan Ludovico y Turpín, que ha quedado libre. Se lo debe a Laura, la que fuera amante de su amo, y que ahora anda por estas tierras tras sus pasos. Arnesto se prendó de ella y le concedió el deseo de que soltara al criado. Éste marcha a buscar las joyas. Octavia encuentra a solas a Ludovico. Los enamorados expresan su pasión. El deseo de unión carnal se ve refrenado porque el galán no quiere manchar con el pecado el día de la Inmaculada. Regresa Turpín, que no ha encontrado las joyas. Culpan de su desaparición a San Antonio, a quien imputan artes hechiceras. Salen Laura y su criada Camila. Conversan las dos damas. Arnesto, acompañado de un juez, encuentra a Ludovico, y quiere prenderlo. Lo impide San Antonio, que sale con las joyas. Para dar celos a Octavia, su propietario se las entrega a Laura; que las acepta para, a su vez, dárselas a Ludovico. Éste, por su parte, decide dirigirse a casa de Arnesto y matarlo.

En una prisión persa están Fabricio y Marcelo, el padre de Octavia, que ha entregado la imagen de la Virgen por fiadora de su rescate. El Soltán la echará al fuego si no llega. Mientras rezan a la Virgen el día de la Inmaculada, aparece San Antonio en tramoya para llevarse la imagen y preservarla. Salen los moros Ceilán y Celín, quienes presencian el milagro del rescate.

De nuevo en tierras de Padua. Ludovico, Arnesto, Octavia y Laura buscan a San Antonio. Turpín es ya un fraile lego. Aparece el santo en un oratorio con la imagen rescatada. A su lado acuden Jesucristo y San Juan. Se aducen nuevas proclamas inmaculistas. Ludovico

viene para matar a San Antonio, pero terminan intentando demostrar que la Virgen fue preservada del pecado original. El santo pide al salteador que deje su vida de pecado. Intercambian ruegos y rechazos. Finaliza el encuentro y la jornada con la aseveración de que «ha de ser lo que Dios quiere».

Jornada tercera: Turpín y Octavia hablan de la situación de unos y otros. Salen San Antonio y Arnesto. Éste se ha casado con Laura. Octavia sigue pidiéndole el dinero para el rescate de su padre. Pero, precisamente, éste ha conseguido escapar del cautiverio y llega ahora donde están ellos. San Antonio pone pegos a esta solución, porque la Virgen era la fiadora. Informa el padre de Octavia de que ha tenido noticias de un hijo perdido. Por el mar llega un bajel con Ludovico y otros acompañantes vestidos de turcos. Con intención de apresar cautivos para poder rescatar a Marcelo, se llevan a éste con su hija.

De nuevo en tierras de Oriente. Celín y Ceilán custodian a Fabricio, cuando ven naufragar un bajel. Ludovico y Marcelo alcanzan la costa a nado. Es la víspera de la fiesta de la Inmaculada Concepción. El anciano considera que ha sido restituido al cautiverio para no dejar en mal lugar a María, su fiadora. Por el teatro atraviesa una chalupa con la imagen de la Virgen, Octavia, Laura y Turpín. Celín quiere arrojar la imagen al mar, pero se lo impide Ludovico, que se hace pasar por su correligionario. Concierta con los moros que él se quedará con la Virgen y ellos con Marcelo.

Fabricio está en la mazmorra, a la que traen a Laura, Octavia y Turpín, dispuestos a morir sin renegar. Con la imagen de María, llegan también Marcelo y Ludovico. Éste ofrece a Turpín su traje para huir. El salteador teólogo está dispuesto a predicar el sermón de la Inmaculada Concepción que había prometido el año pasado. Así lo hace. Con pausa y gran aliento, desgrana un sermón barroco, en el que se van interpretando diferentes pasajes de la Biblia que apoyarían el misterio mariano. Llegan a la prisión Celín y Ceilán para comunicar la sentencia: el fraile, Ludovico a la sazón, debe renegar o morir. Éste decide asumir su condición de cristiano y lo confiesa exaltado, secundado por todos.

Aparecen Arnesto y Turpín, disfrazado de turco, para rescatar a Octavia y Marcelo. Van a martirizar a Laura y a Ludovico. Éste es, precisamente, el hijo perdido de Marcelo, según le comunica Fabricio. Turpín se ofrece a morir también. San Antonio baja en un bofetón para proclamar que los mártires alcanzarán igual premio que otros santos, como los jornaleros de la parábola que llegaron a última hora. Arnesto rescata a la Virgen, a los vivos y a los muertos. Como estaba profetizado, se casará con Octavia. Y regresarán a Padua.

De algunos rasgos relevantes de la obra me he ocupado en otro lugar, lo que permitirá referirlos ahora sintéticamente¹⁸. Es de destacar su exaltación franciscana, que nos remite de inmediato a *O el fraile ha de ser ladrón*. Los paralelismos entre los protagonistas respectivos son claros: Ludovico y Luquesio son pendencieros, practican el bandolerismo y tienen asumida su condición de réprobos. En sus reconducciones hacia la santidad tienen papeles relevantes dos grandes de la orden, San Antonio de Padua y el propio San Francisco

¹⁸«La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», en Marc Vitse, ed., *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, Crítica*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 72 (1998), pp. 26-33.

de Asís, que reciben tratamientos dramáticos similares: entran y salen pronunciando palabras enigmáticas sobre los futuros santos. Hasta la condición de las fuentes y su aprovechamiento son parejas: en ambas piezas se ha amplificado a partir de anécdotas breves y laterales del apartado que a San Antonio dedica el *Flos sanctorum* de Ribadeneira y del capítulo XXVI de *Las florecillas de San Francisco*.

La nueva comedia ratifica la existencia en nuestro poeta de esa simpatía que apuntaba E. Glaser como estímulo para la escritura de la historia protagonizada por Luquesio. Ambas obras podrían explicarse en lo profundo asociando la condición judeo-conversa del poeta y los ideales franciscanos de fraternidad sin atención a clases ni razas.

Al igual que *El primer condenado*, es cometido prioritario de la obra mostrar la capacidad de Dios para perdonar al pecador y convertirlo a la santidad, siempre que se deje resquicio para la gracia divina. Es la diferencia radical entre Caín y Ludovico, aunque éste a veces manifieste una actitud irreductible cercana a la de aquel. En esta historia de redención también es muy importante el papel que se otorga a la Virgen María. Sobre ella incide una parte fundamental del contenido de la obra, con un empeño muy especial en exaltar su exención del pecado original¹⁹.

Su radical militancia inmaculista es, en efecto, otro de los aspectos que reclaman poderosamente la atención²⁰. Tal postura cristaliza en elementos de orden muy diverso: desde encendidas exclamaciones líricas a prolijas argumentaciones teológicas; sin renunciar a los más contundentes respaldos de autoridad: la afirmación del misterio se pone en boca no sólo de un personaje de pura ficción, como es Ludovico, sino también de trasuntos dramáticos de grandes figuras de la religión cristiana: San Antonio de Padua, San Juan Bautista o el mismísimo Jesucristo, a quien se le hace decir:

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

En relación con la biografía del autor, no dejan de sorprendernos tales pronunciamientos en materia tan delicada, que superan con creces todos los que le conocíamos.

¹⁹Una vez más se aprecia el cuidado del dramaturgo a la hora de elegir los títulos de sus comedias. El acierto de algunos de ellos es evidente: bien por su expresividad compendiosa, como en *De buen moro, buen cristiano* y *O el fraile ha de ser ladrón*; bien por su polivalencia significativa, como en *Las lágrimas de David*, con referencia a las verdades en el ruego amoroso a Bersabé y en el arrepentimiento. También es el caso de *Ha de ser lo que Dios quiera*: la expresión, que además se repite como broche de diferentes escenas, se hace eco de todo lo que en la obra incide sobre el papel del hombre y de Dios en la salvación; y, al tiempo, es asociable a este otro contenido fundamental de defensa de la Inmaculada Concepción, que tiene una de sus apoyaturas fundamentales en el razonamiento de que no se puede pensar que Dios no haya querido conceder ese don a su madre, toda vez que su potencia infinita es capaz de hacerlo.

²⁰Casi con toda seguridad la obra fue escrita para celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción. Esta posibilidad debió de incitar a Lanini a refundirla en su comedia *Será lo que Dios quisiere*. Obviamente, la existencia de esta operación, en la que se han aprovechado muchos elementos de la pieza original y un número notable de sus versos, ha permanecido velada hasta la aparición de la comedia de Godínez (ver G. Vega «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», pp. 26-28 y 32-33).

Algunos de los cuales, además, no le habían resultado inocuos: entre los cargos de su proceso inquisitorial, finalizado cuatro o cinco años antes, figura la proclamación del misterio por parte de San Gabriel en la comedia de *La reina Ester*.

Todo el teatro del autor adolece de un exceso de carga doctrinal que a duras penas convive con los componentes dramático y lírico. Un extenso porcentaje de los versos conservados ostenta un talante sermonario evidente, que es imposible no poner en relación con su actividad como orador sagrado, tan elogiada por algunos de sus contemporáneos. Éste es otro de los aspectos por el que nuestra obra debe suscitar el interés de los estudiosos, al ser la que más claramente asocia el teatro con esta faceta. Hasta el punto de que en la tercera jornada, y tras haberlo anunciado repetidas veces como momento culminante, se incluye un sermón con todas sus exigencias de forma y contenido.

5. LA PACIENCIA DE JOB: LA ENTRADA DEL HÉROE BÍBLICO EN LA COMEDIA

La paciencia de Job constituye un caso diferente a los dos comentados hasta ahora. Para empezar, su atribución a Godínez no consta en ningún documento conservado²¹, sino que se fundamenta —con todas las cautelas que estas operaciones requieren— en la existencia en sus versos de rasgos objetivos de parentesco²². Por otra parte, esta relación no la establecería tanto con las dos obras vistas, efectivamente hermanadas entre sí, como con otras de una fase diferente de la trayectoria dramática del autor. En todo caso, y con independencia de quien sea el responsable, merece la pena tenerla en cuenta: además de ostentar una notable dignidad como discurso dramático, presenta aspectos inquietantes, más arriesgados de lo que es habitual en las comedias áureas, y especialmente en las bíblicas; como si sus versos hubieran sido escritos por alguien en conflicto con algunas de las ideas y creencias dominantes.

Al igual que en los casos anteriores, un resumen del argumento nos acercará al nuevo texto:

Jornada primera: Elifaz, Baldac y Sofar, que más adelante serán los llamados amigos de Job, ahora comparecen en el escenario discutiendo por unos alimentos miserables. Sale Job con la pompa de un gran señor y se conmueve de su extrema pobreza. Ordena preparar la mesa para convidarlos a comer. Pero todo se echa a perder al caérsele la olla a un criado; lo que el anfitrión intenta remediar dándoles dinero. El profeta Balán llega con una carta del rey, donde encomienda su reino a Job mientras él está ausente para luchar contra Israel. Nuestro protagonista trata duramente al emisario, por ser el encargado de maldecir

²¹En el encabezamiento de la única suelta localizada se atribuye a Pedro Calderón, que, desde luego, no es el autor. Él mismo lo negó, al incluirla en la lista de las que circulaban a su nombre sin razón en el famoso prólogo de la *Cuarta parte* de sus comedias (1672).

²²Los detalles de esta adscripción los he expuesto en «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», pp. 21-25.

al pueblo judío, y le despide. Justo cuando se anuncia la llegada del rey Balac, oye la voz de un pobre que le reclama, y opta por acudir en su auxilio antes que recibir al monarca. Lo hacen en su lugar Licia, su mujer, y sus hijos. Al fin, sale con un pastor herido a cuerdas, para el que pide justicia, pues su verdugo ha sido un soldado de las tropas reales. Nuestro héroe sigue atendiendo a los pobres. Con ellos se encuentra Satán, de cuyas insidias sale airoso.

Entre música y ángeles, aparece Dios Padre para preguntar a Satán sobre la bondad de Job. Poco mérito tiene —le replica—, pues ha sido largamente favorecido. Otra cosa sería en la adversidad. Dios le concede probarlo en ella, con tal de que no toque a su persona.

Jornada segunda: Job, acompañado de su familia, sus amigos y algunos pobres, se apresta a entrar en la ciudad de Edón para ponerse al frente de ella, aclamado por la multitud. Despide a sus tres amigos, que parten a ocupar distintos cargos públicos, dándoles consejos sobre el buen gobierno. Asimismo, manifiesta a Licia las obligaciones que él tiene para con los pobres.

Satán se reúne con sus demonios y se distribuyen las labores para ensañarse con el héroe.

Job está en compañía de Licia y de Simanio, cuando sus hijos se despiden para acudir a un banquete. Sale el pastor Albanio y comunica que los enemigos han arrebatado sus bueyes y el grano que llevaban. A continuación es Sireno quien refiere cómo un fuego del cielo ha destruido sus rebaños de ovejas y los pastores. Simanio, por su parte, anuncia que los ladrones han acabado con los camellos. Job lo acepta con resignación. Un gran estruendo precede a la llegada de Satán con Dataín, el primogénito del héroe paciente, quien antes de expirar informa a su padre de cómo todos sus hijos han muerto al derrumbarse el edificio donde estaban. El maligno le muestra una apariencia con toda la prole ensangrentada y muerta. Sigue aguantando Job.

Satán se reconcome por el poco éxito de sus insidias. La música precede a una nueva comparecencia de Dios. Ante las reticencias que aun tiene el demonio sobre la paciencia del justo, le concede que pueda probarle en la salud.

Job y Licia huyen del incendio de su casa. Sus favorecidos en la bonanza rechazan socorrerlos ahora. Llegan Sofar, Elifaz y Baldac, los tres amigos. Al enterarse de la desgracia de Job de su propia boca, quedan atónitos y mudos, sin prestarle ayuda. Satán se encarga por medio del eco de hacerles saber que su antiguo amigo es un pecador, enemigo de Dios.

El demonio cierra la jornada convencido de haber hecho todo lo que estaba de su mano para rendir la resistencia del protagonista.

Jornada tercera: Job sale de la ciudad camino del muladar. Le sigue Satán en apariencia de mendigo, a quien reconoce y rechaza. Llega Licia, y el demonio se asocia con ella para tentar a su marido, pidiéndole que maldiga a Dios por sus terribles males. Dos ciudadanos de Edón acuden a burlarse de él. A continuación, les toca el turno a los que fueran sus tres amigos, dispuestos a hacerle confesar su culpa. Job pronuncia unas desoladas palabras en que maldice el día de su nacimiento. Satán cree haber vencido la guerra. Pero Dios aparece para negarlo. Ambos contemplan cómo los tres amigos le golpean duramente poniendo en duda su inocen-

cia. Job sale también triunfante de esta última prueba. Se retira Satán, ciego de envidia y confuso. Dios le promete al triunfador la restitución duplicada de todo lo perdido, salud y larga vida. Los amigos se aprestan a hacer sacrificios como penitencia.

Job, triunfante y vestido de blanco, tiene a Satán a los pies. Licia acude alborozada, y, tras ella, diferentes criados con las noticias de que los bienes se han restituido con creces. Job las recibe con la misma templanza que las desgracias. Vienen de sacrificar Sofar, Baldac y Elifaz, y abrazan a su amigo, que les ha perdonado. Soldados del ejército del rey Balac informan que éste ha muerto en la guerra, de la que Israel ha salido vencedora. Job será el nuevo monarca de Edón.

Lo más destacable de esta pintura dramática del héroe bíblico es algo que no se consigna en la fuente: su caridad. Ella mueve sus acciones y da materia a sus palabras. La atención al pobre llega a situarse por encima del servicio al rey, como con premeditación y alevosía se nos presenta en la primera jornada:

Llámame el rey a porfía
y aquí la necesidad.
Una y otra deuda es mía:
llévame allí la piedad
y acullá la cortesía.
Dos leyes son. Mas ¿qué ley
destas es razón que obre?
Dejando la humana ley,
si acudo al rey, falto al pobre,
y, si al pobre, ofendo al rey.
Finalmente, este gemido
me lleva tras sí forzado;
y entre uno y otro alarido,
quede el pobre remediado
y quede el rey ofendido. (443-57)

Son bastantes más las ocasiones en que el dramaturgo se pronuncia sobre la materia con dosis similares de atrevimiento y contundencia. Así, en una de ellas, Job argumenta que es legítimo contravenir la ley en la necesidad y se pronuncia contra las desigualdades:

Job. Paso. ¿No tenéis justicia?
Baldac. Tenemos necesidad.
Job. Esa ley os justifica.
¡Qué varias y desiguales
leyes —oh, Fortuna— tienes!
Si todos somos mortales,
¿cómo gozo tantos bienes
y estos sufren tantos males?

Lo que más caro se halla
para mi mesa procuro.
Y cuando voy a ocupalla,
como el faisán y murmuro,
cuando el pobre ayuna y calla. (137-49)

La caridad es un deber, porque se roba a los pobres lo que no se les da —se dice en otro momento—:

- Simanio.* Pues está de peregrinos
llena la casa, ¿y de nuevo
convidamos más vecinos?
- Job.* Hago en esto lo que debo.
- Simanio.* Haga hartos desatinos.
- Job.* Córrome que el pobre aguarde
nonada que le he de dar.
¡Presto, pastores, que es tarde!
- Simanio.* Conceda y niegue, a pesar
del diablo, reparta y guarde.
- Job.* Hurto a Dios lo que les niego. (175-85)

También con ardor se pronuncia Job sobre la paz en ocasiones como ésta:

La paz dejáis por intereses vanos.
Ella castigará vuestros deseos.
¿Hombres con hombres sois tan inhumanos?
Pues yo sé que leones con leones
llegan muy pocas veces a las manos.
Oh, humana sinrazón, que descompones
de la ley natural el fuerte nudo
y al apetito la verdad pospones.
Oh, santa paz, quien ofender te pudo
de sus definiciones y sus nombres
vive ignorante y con razón desnudo.
No hay cruel apetito que no asombres,
que eres tranquilidad de las ciudades,
ordenada en concordia de los hombres.
Memorables hazañas persuades,
y es tu oficio en la tierra —oh, paz divina—
sufrir mentiras y decir verdades.
En la región etérea, cristalina,
vives gozando a tu Hacedor, y tienes
la bienaventuranza por vecina.

La misma guerra confesó tus bienes,
y en medio de las armas te ha pedido
que su desorden santamente ordenes. (52-75)

El prestigio del protagonista es utilizado para proponer censuras y enseñanzas sobre asuntos muy diferentes: la envidia, la maledicencia y la murmuración, la traición. Algunas conciernen a los gobernantes, cuyos cargos —se nos dice— deben ser tomados como cargos.

La trayectoria de Job como protagonista del teatro antiguo español está conformada por dos autos (*La paciencia de Job*, del siglo XVI, incorporado al *Códice de Autos Viejos*; y *Los trabajos de Job*, en el XVII) y tres comedias (dos en el XVII: la que ahora nos ocupa y la atribuida a Godínez en una dilatada secuencia de impresos con un enrevesado entrecruzamiento de títulos, de los que el más persistente es *Los trabajos de Job*; y otra en el siglo XVIII, denominada *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente*)²³. Este repertorio traduce el interés que el personaje suscitó en el teatro, paralelo al que tuvo en otras parcelas de las letras áureas, donde descuellan nombres como Fray Luis de León o Francisco de Quevedo.

La primera conclusión a la que me llevó el cotejo de las distintas piezas fue que, menos el auto del siglo XVI, las cuatro restantes estaban emparentadas; así lo delataba la posesión en común de aspectos ajenos a la fuente bíblica. En segundo lugar, que la comedia recién recuperada era la más antigua. Todo parecía indicar, igualmente, que ella había introducido los elementos que luego adoptarían las otras, y que tendrían por objetivo favorecer la encarnación dramática de la historia testamentaria y adoctrinar sobre diversas cuestiones.

La verosimilitud de la atribución a Godínez de esta pieza inicial se apoya en evidencias de tipo diferente, que en su momento aduje, y ahora sintetizo. Para empezar, tenemos la existencia en su repertorio de otras historias bíblicas con doble versión llevadas a cabo antes y después del auto de fe. Se han conservado las dos piezas de uno de esos dobles —*La reina Ester* (1613) y *Amán y Mardoqueo* (ca. 1630)—, que muestran procedimientos de reescritura similares a los utilizados en *La paciencia de Job* y *Los trabajos de Job*. Por otra parte, las dos primeras versiones ofrecen claros paralelismos entre sí. Sin embargo, los argumentos más sólidos estriban en las estrechas relaciones de las dos comedias sobre Job. Éstas van desde las concernientes a temas, motivos u otras cuestiones más o menos abstractas —así, y sobre todo, la consideración de la caridad como principal, y absorbente, virtud del héroe— a otras más concretas y circunscritas —escenas, imágenes, expresiones—. Y más allá de las razones intertextuales, hay factores que apuntan también hacia un escritor de las características de Godínez, como son el filojudaísmo que la obra rezuma o la crítica cernida sobre ciertos principios sociales.

²³Para más detalles sobre manuscritos y ediciones de este ciclo dramático, ver M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Felipe Godínez*, pp. 56-59; y G. Vega, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», pp. 18-19.

Así pues, lo más convincente es pensar que él fue quien escribió *La paciencia de Job* durante su etapa sevillana, anterior a 1624. Tiempo después, en sus años madrileños, habría vuelto sobre el personaje en el auto *Los trabajos de Job* y luego en la comedia del mismo título, la más divulgada de todo el ciclo²⁴.

Estas dos últimas piezas sí que guardan estrecha relación doctrinal con *El primer condenado* y *Ha de ser lo que Dios quiera*, y con casi todo el teatro del escritor posterior al auto de fe. Sin embargo, de ser cierta la teoría expuesta, *La paciencia de Job* nos traería la voz de un Godínez anterior, más atrevido, más original en relación con los dramaturgos coetáneos. Un Godínez al que nos hubiera gustado oír más. No ha sido así, acaso porque no existieron otras obras; o porque —y es lo más probable— desaparecieron (o se hicieron desaparecer). Sea como sea, lo poco que ha quedado de su primera etapa apunta interesantes contrastes con el dramaturgo más o menos «domesticado» de la segunda, el que mejor conocemos (o nos han dejado conocer).

²⁴*La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente*, la comedia que cierra el conjunto, es una refundición de *Los trabajos de Job* llevada a cabo por Nicolás González Martínez en 1754. Del modelo mantiene 558 versos iguales y otros 308 con ciertas modificaciones.

Editores

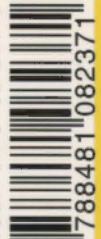
Irene Pardo Molina

Antonio Serrano



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACIÓN DE ALMERÍA

ISBN 84-8106-237-6



9 788481 082371