Un balance de la recuperación del legado vital y literario de Felipe Godínez

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

EN LOS DOS PRIMEROS DÍAS DE DICIEMBRE DE 1659, HACE DE ELLO 350 AÑOS, FELIPE Godínez dictaba testamento y un codicilo ante el escribano Alonso de Heredia y varios testigos. A través de estos dos últimos documentos generados en vida por el escritor, muy cerca de cumplir los 77 años, podemos asistir a su apagamiento en la casa madrileña de la calle de la Cabeza. Si en el primero, «estando enfermo en la cama» aún pudo firmar, en el segundo, «por la gravedad de su enfermedad», debió hacerlo en su nombre un testigo. El hecho mismo de tener que añadir un codicilo con cuestiones relevantes que se habían olvidado el día anterior es señal de su deterioro último. Moría al día siguiente. Ambos escritos contienen las habituales disposiciones sobre su enterramiento, las misas encargadas, la mención de legatarios, así como de ingresos por capellanías y otras mercedes, y algunas deudas. Como es normal en este tipo de documentos, tejidos con fórmulas protocolarias y escuetas consignaciones, los aspectos íntimos del otorgante apenas asoman. En este caso, quien quiera leer entre líneas con ese objetivo dispondrá únicamente de un pequeño detalle, perceptible solo para quien la vida y la obra de Godínez no le sean totalmente desconocidas: la donación de un cuadro de la Magdalena a su criada María. A buen seguro que no es un detalle inocuo que el moribundo recuerde este enser —nótese que es el único que se menciona— como última manda, después incluso de que se hubiera escrito la fecha en el testamento. Pocas figuras del santoral pueden significar como la mujer ahí representada el arrepentimiento y el perdón, desde una perspectiva religiosa, o el cambio de vida radical, desde una consideración meramente humana. El lector al tanto no dejará de relacionarlo con la presencia obsesiva de esas ideas en las obras dramáticas del testador tras el episodio que en la mitad de su trayectoria vital marcará inexorablemente su humanidad y su literatura: el proceso inquisitorial que culminó con su comparecencia en el auto de fe sevillano del 30 de noviembre de 1624.

Bastantes más tuvieron problemas semejantes en aquella España de creencias controladas y exclusiones, de fricciones entre grupos de poder y venganzas personales. Pero su caso se habría de salvar para la memoria gracias a un legado que no menciona el testamento, pero que, al tiempo que destaca a su responsable entre la muchedumbre de contemporáneos anónimos, da pistas para profundizar en su problema más allá de lo que dejan entrever los fríos datos documentales: su obra literaria.

Son comedias la parte principal de dicho legado. Con ellas fue partícipe de uno de los capítulos más destacados de la dramaturgia universal, cuyas bases artísticas fueron justificadas y explicadas genialmente por Lope de Vega, su principal responsable, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que también ahora cumple un aniversario redondo, los 400 años de su primera publicación. El fenómeno español ofrece dimensiones gigantescas en casi todas sus coordenadas: su dilatada trayectoria, desde finales del siglo XVI hasta adentrarse en el XVIII, generó una ingente cantidad de piezas, cuyas cifras admiten pocas comparaciones con las de otros teatros de cualquier época, al igual que la nómina de poetas que se dedicaron a componerlas. En la «Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente», con que Pérez de Montalbán da por terminado su *Para todos* (1632), registra la prodigiosa cifra de 76 autores. Uno de ellos es Felipe Godínez (1582-1659), quien por edad se sitúa casi simétricamente entre las dos grandes

figuras de referencia del teatro español: es 20 años más joven que Lope de Vega (1562-1635) y 18 mayor que Calderón de la Barca (1600-1681). Su generación es la de Luis Vélez de Guevara (1579-1644), Tirso de Molina (1579-1648) o Ruiz de Alarcón (1581-1639), que participaron de manera extraordinaria en la segunda oleada de dramaturgos barrocos. Las noticias que nos han llegado y los propios textos indican que la etapa más productiva de la actividad teatral de Godínez se sitúa entre el final de los años veinte y la década siguiente, coincidiendo en gran medida con lo que, a juicio de los especialistas, fue el mejor momento de la *comedia nueva*. Como «década de oro» se conocen los años treinta, cuando compartieron escenarios los grandes de las primeras fases, entre los que están los escritores mencionados anteriormente, y el propio Godínez, con los poetas jóvenes que en esos años habrían de alcanzar la monarquía cómica, con Calderón o Rojas Zorrilla entre los más destacados.

El moguereño no es uno más de la larga lista de dramaturgos áureos, sino que hay aspectos que lo singularizaron entre sus contemporáneos y lo siguen haciendo para los estudiosos actuales. El aludido Montalbán, en una de las dos ocasiones en que lo menciona en la obra antedicha, lo destaca por su maestría en el teatro religioso: «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». Su maestría en este terreno es también subrayada por otros testimonios, como el del mismísimo Lope en su *Égloga Antonia* (1629): «Compré comedias famosas / de Montalbán y de Mescua; / diome divinas Godínez, / Luis Vélez, escanderbecas». Y dentro del teatro religioso su gran especialidad es el Antiguo Testamento, aquí sí que no hay competencia posible: las cifras, tanto absolutas como relativas, hacen que descuelle sobre cualquier otro. Ni a sus coetáneos ni a los nuestros les ha costado mucho poner esta querencia en relación con lo que constituye su principal distintivo biográfico, su ascendencia judía, uno de los factores determinantes en su decisivo encuentro con el Santo Oficio, con las consecuencias que de ello se derivaron. Es evidente que cuanto más se conozca del personaje se estará en mejores condiciones de interpretar su herencia literaria.

Desde la penumbra

La recuperación de la memoria de Felipe Godínez es un buen testimonio de los avances que también en este campo produce la investigación cuando se entrelazan adecuadamente los diferentes hallazgos particulares. Un panorama muy completo de los trabajos que se han ocupado del autor, con todas las referencias bibliográficas desarrolladas, ha sido publicado este mismo año por Menéndez Onrubia [2009]. Es mucho lo que media entre lo poco que sabíamos de él al comienzo de los estudios literarios y el perfil que hoy presenta. El punto de partida lo marca muy bien Alberto C. de la Barrera en el bosquejo biográfico que incluyó en su *Catálogo* [1860], el primero digno de tomarse en consideración. Así comienza: «La memoria de este notable escritor dramático ha sufrido una suerte común a muchos otros muy estimables de su época en España. Conocidos y celebrados extremadamente en su tiempo, no merecieron, sin embargo, ni aun ligera mención de bibliógrafos e historiadores coetáneos suyos, ni la

han merecido de otros modernos». Y en verdad que no fueron muchos los datos que consiguió juntar, sin que entre ellos, además, estuvieran los verdaderamente sustanciales para dar sentido a su vida y su obra. Nada se dice de los lugares y fechas de nacimiento y defunción, ni de su condición de judeoconverso ni de su proceso. Las noticias sobre estos puntos medulares vinieron años después, a partir de la localización de distintas relaciones del auto de fe, que dieron a conocer por caminos diferentes Menéndez Pelayo [1880], Sánchez-Arjona [1898] y De Castro [1902]. En esos mismos escritos aparecía ya Moguer, y no Sevilla, como lugar de nacimiento. La data de su defunción —Madrid, 1659— debería esperar hasta 1969 en que Mercedes Agulló dio a conocer la partida correspondiente. Mucho más ha tardado en saberse la verdadera fecha de su nacimiento moguereño, cuya noticia no ha llegado hasta este año en que celebramos los 350 de su defunción. Según una copia de la partida de bautismo recuperada por Francisco Javier Sánchez-Cid, habría nacido poco antes del día de Nochebuena de 1582 en que fue bautizado en la iglesia moguereña de Santa María. Con lo que la fecha se adelanta en al menos dos años a las propuestas anteriormente por los investigadores, calculadas a partir de la edad que se hace constar en documentos de su madurez. Sobre esta y otras novedades biográficas últimas volveremos en seguida.

En el espacio de menos de una década, entre 1977 y 1986, y sin que existiera entre ellos una relación de causa-efecto, vieron la luz los principales trabajos en los que hasta la fecha se ha basado nuestro conocimiento del escritor y de su obra, de los que son responsables Carmen Menéndez Onrubia [1977], Maria Grazia Profeti [1982], Piedad Bolaños [1983] y Germán Vega [1986]. Si Menéndez Onrubia aporta una interpretación coherente en lo sustancial de los datos conocidos del escritor, y particularmente de los cargos inquisitoriales, a Profeti se debe un registro riguroso y detallado de las copias manuscritas e impresas que han sobrevivido en las bibliotecas del mundo entero. Pocos dramaturgos, incluidos los que gozan de mayor renombre, cuentan hoy con tan rica información sobre sus fuentes textuales, en las que puedan basarse con solidez las ediciones y estudios de sus obras. El libro de Bolaños, por su parte, deriva de su tesis doctoral, y es el primer gran trabajo abarcador de vida y obra, en el que se dan a conocer importantes novedades documentales, se analizan sus obras individualmente y se extraen conclusiones generales. El de Vega, en fin, intenta interpretar la biografía del autor a partir de los datos conocidos en ese momento y somete a examen la configuración del repertorio dramático, con especial atención a los textos con problemas de atribución.

La figura que se yergue a partir de estos trabajos es la de un hombre nacido en Moguer en el seno de una de familia de judíos portugueses que habrían pasado a ese enclave de la costa atlántica de la Corona de Castilla con el designio de aprovechar su proyección americana para mejorar la actividad mercantil a la que se dedican, y también para evitar el rigor inquisitorial en su territorio de origen. Los asuntos les fueron bien, como apuntan las noticias de sus propiedades y negocios, también de sus nombramientos, como el de regidor perpetuo de Moguer a favor del padre, Duarte Méndez Godínez. Su madre se llamaba María Denís Manrique. El matrimonio habría tenido al menos cinco hijos, de los que Felipe era el menor. Los nombres de los hermanos que se conocían en esos

momentos eran Ana, Tomás, Felipa y Ángela. La observancia mosaica de su infancia quedaba reflejada en los cargos que se le imputaron en 1624. Durante años el escritor realizaría trueques en los apellidos, muy probablemente con la intención de eludir señales delatoras de lo que pudiera dificultar su inserción social y profesional, según pautas constatadas en otras personas de su condición. Como Denís Manrique o Denís Godínez aparece en los primeros documentos, para pasar a Godínez Manrique en los cercanos al proceso y terminar como Godínez solo a partir de entonces.

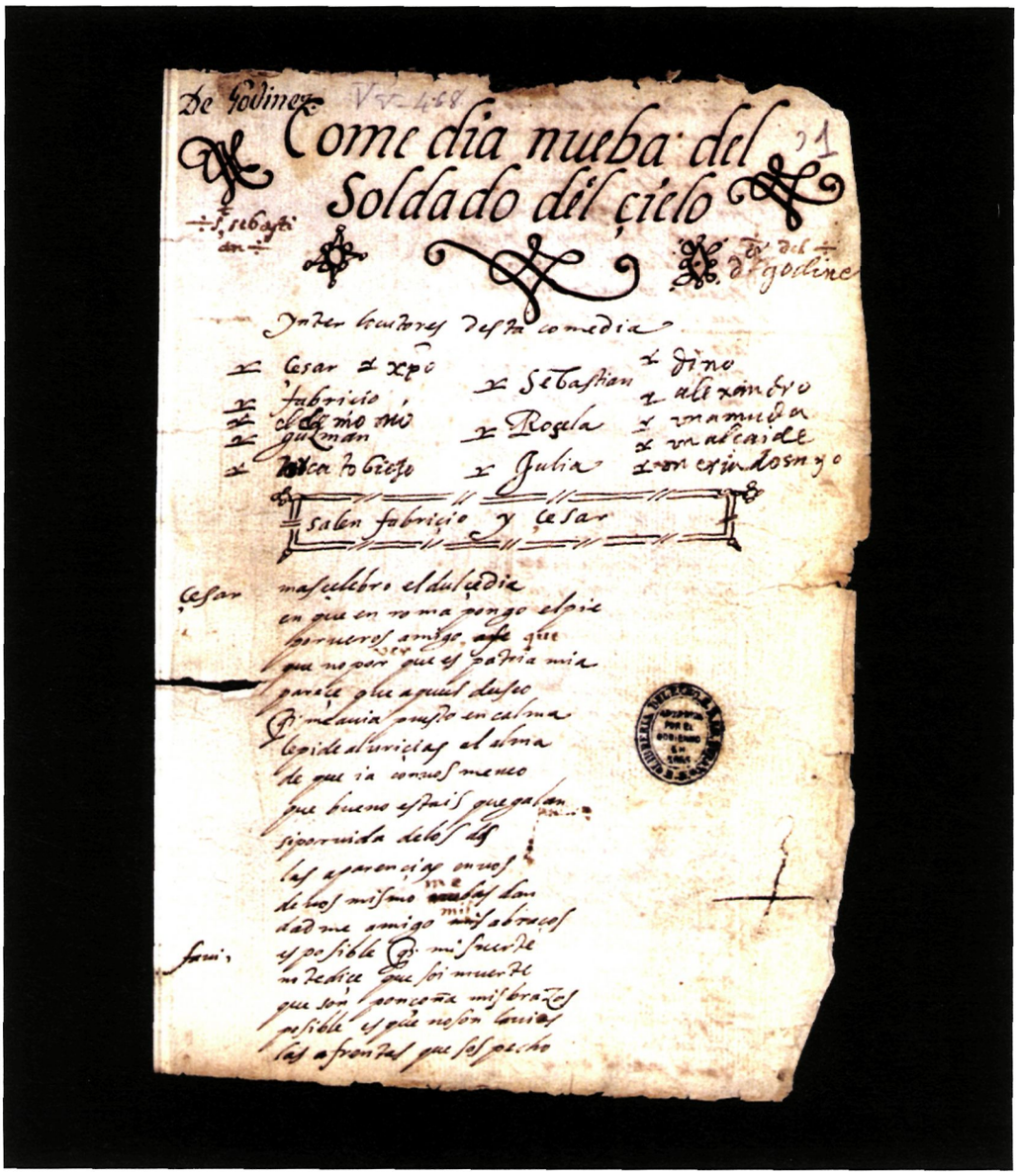
Sin desentenderse de los negocios familiares, con intereses en la propia Moguer, en Sevilla y en América, realizó estudios universitarios y eclesiásticos en el Colegio Mayor de Santa María de Jesús de la capital hispalense, que le llevarían a obtener el título de Bachiller en Teología en 1610. Al tiempo, cursó la carrera eclesiástica, de cuyos primeros grados hay pruebas documentales sevillanas.

El primer testimonio constatado de su andadura como escritor es de 1604, año en que aparece la primera edición del *Mercurius Trimegistus*, cuyos preliminares contienen un soneto suyo en alabanza del autor, Bartolomé Jiménez Patón. En 1613 están fechados los primeros frutos dramáticos. Ese año consta en las copias manuscritas de dos comedias de autoría segura, que debieron de estrenarse en Sevilla, *La Reina Ester* y *Ludovico el Piadoso*, y de otra de atribución más problemática, *El soldado del cielo San Sebastián*. De su faceta como predicador tenemos noticia en las relaciones que ocasionó su presencia en el auto de fe de 1624, que la mencionan por haberse notado en sus sermones proposiciones susceptibles de censura.

En opinión de Menéndez Onrubia [1977], las imputaciones que en esas relaciones constan permiten pensar que Godínez habría llegado a un concierto de sus antiguas creencias judaicas con las ideas iluministas que experimentaban un rebrote en la Sevilla de esos años.

En todo caso, el episodio inquisitorial habría de tener repercusiones en todos los órdenes, desde el económico y profesional, como consecuencia de la confiscación de los bienes familiares y la inhabilitación sacerdotal, al geográfico, que le haría dejar Andalucía para recalar en Madrid en compañía de su madre María y de sus hermanas Felipa y Ángela. Su «mancha», no pequeña en una sociedad hiperestésica en cuestiones de raza, le acompañará en el nuevo entorno: así lo ponen de manifiesto las alusiones satíricas de sus nuevos convecinos, excelsos escritores algunos de ellos, como Lope o Quevedo. Pero, por otro lado, Madrid le debió de permitir contar con algunos apoyos necesarios para seguir adelante tras el descalabro, al ser uno de los centros de asentamiento de comerciantes judíos portugueses, y, por supuesto, le facilitaría el desarrollo de su creatividad como dramaturgo. La Villa era en esos momentos la capital indiscutible de una actividad que estaba alcanzando su máximo esplendor, y que requería mucha mano escritora para atender la fuerte demanda de obras teatrales.

Esta segunda mitad de su vida está mejor documentada. A ella pertenece, además, la mayor parte de las obras dramáticas que se han conservado. Al tiempo que escribía, se ocuparía de sus responsabilidades sacerdotales, ya que su rehabilitación no tardaría en llegar, a pesar de que la sentencia estipulaba que fuera a perpetuidad. Las noticias de sus actividades como sacerdote y predicador reflejan de alguna manera el empeño en



COMEDIA *EL SOLDADO DEL CIELO: SAN SEBASTIÁN* (FOLIO PRIMERO). BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID

mostrar su transformación vital; también lo hacen las obras dramáticas de esos años: en ellas abundan personajes que muestran con sus actos y palabras que el cambio de vida es posible, y la importancia de la misericordia divina y del perdón. No faltan las pullas satíricas de sus contemporáneos, como se apuntó, pero abundan más los elogios a sus ocupaciones religiosas y teatrales. Igualmente, hay huellas de su participación en academias, prolegómenos encomiásticos de libros y compilaciones varias, lo que muestra su integración en la vida cultural de aquel Madrid en ebullición literaria.

Una de las actividades más valoradas es la de predicador, encomiada por Pérez de Montalbán en su *Para todos*. En la *Fama póstuma* (1636), en homenaje a Lope de Vega

tras su fallecimiento, y coordinada por este mismo escritor, está incluida una *Oración fúnebre* en prosa. No falta el reflejo de su arte oratoria en sus obras dramáticas. Es evidente que supo ver las grandes posibilidades que tenían los tablados de comedias como púlpitos para el adoctrinamiento. Por regla general, las obras de Godínez tienen un plus de pedagogía religiosa y moral sobre las de sus colegas. Las interferencias entre oratoria y teatro son patentes también en el aliento y los recursos retóricos desplegados en muchos parlamentos de los personajes. La palma se la lleva una comedia recientemente localizada, *Ha de ser lo que Dios quiera*, en la que está engarzado tal cual un sermón en defensa de la Inmaculada Concepción.

Esto guarda relación con la importancia que tienen los contenidos religiosos en su teatro. Como se adelantó, Godínez se hizo con un indiscutible prestigio de autor de «comedias divinas», subrayado por los juicios de algunas personalidades de la vida literaria del momento como Lope o Montalbán. También las referencias de la época destacan la profundidad de los conocimientos desplegados en ellas por el dramaturgo, a cuyo apellido siempre acompaña el título de doctor (sin que a día de hoy se haya podido averiguar dónde y cuándo lo obtuvo).

Tanto la escritura como las representaciones de la mayor parte de su teatro conocido pueden fecharse entre 1624 y el final de la década siguiente. Las tuvieron en sus repertorios las mejores compañías del momento, como las de Juan Martínez, Alonso de Olmedo Tofiño, Antonio de Prado, Bartolomé Romero o Andrés de la Vega, que las exhibirían en corrales y salones palaciegos; lo que de nuevo avala su prestigio como poeta dramático en unos años de tantos y tan notables competidores por el éxito en los tablados.

En los veinte años finales abandonaría o minimizaría su actividad dramática. Las únicas muestras literarias que pueden fecharse con seguridad en esa fase son unos pocos poemas de circunstancias. También de entonces hay referencias a su entrega en el desempeño sacerdotal.

Últimas aportaciones

De los años ochenta del pasado siglo para acá había decrecido el ritmo de trabajos sobre el escritor. Afortunadamente, hoy vuelven a apuntar buenas perspectivas de mejorar en su conocimiento. Francisco Javier Sánchez-Cid está elaborando una biografía de la etapa andaluza del personaje, la menos conocida y quizá la más pertinente para entender quién fue Godínez. El trabajo que constituirá su primer capítulo ha sido presentado recientemente en el marco del Congreso Internacional sobre *Dramaturgos y espacios escénicos andaluces de los siglos XVI y XVII* celebrado en Almería, y se encuentra en prensa. Sus indagaciones, apoyadas en sus propias recuperaciones documentales así como en las de Diego Ropero-Regidor en Moguer, aportan interesantes datos nuevos e interpretaciones sobre Godínez y su entorno. A partir de ellas, no solo debe adelantarse la fecha de nacimiento, como se apuntó, sino también la del asentamiento de su familia en Moguer, que es con claridad anterior a la anexión de Portugal, como en principio se había supuesto, deduciéndolo de lo que se consideraban pautas de comportamiento generalizadas de los judíos portugueses, y no de los datos documentales que ahora han

aflorado. Sabemos mejor quiénes eran y de dónde procedían sus padres y bastantes otros familiares de las generaciones anteriores y posteriores. El número de hermanos del escritor aumenta con la identificación de dos más: Jorge y Sebastián. La casa familiar, documentada desde 1598, estaba en la calle del Vicario Viejo de Moguer (hoy Cristóbal Colón). También los documentos reflejan las relaciones mantenidas por los distintos miembros con otros personajes de la época, lo que, a la luz de los conocimientos que los historiadores de la sociedad han ido aportando, permiten al investigador bosquejar el perfil socio-económico familiar: formarían parte de esos sectores que se mueven en torno al poder político y económico, aunque su problema racial les hace vulnerables a los cambios en los juegos de fuerzas. Las profesiones y destinos de los distintos miembros —medicina, comercio, milicia, Iglesia, América— lo corroboran. Unos datos y otros les señalan en la órbita clientelar del Conde de Olivares, el V duque de Béjar y el VIII duque de Medina Sidonia. En este entorno transcurrirían los considerados como «años oscuros» del escritor por los anteriores bosquejos biográficos. Es de gran interés reconstruirlos lo mejor que se pueda, porque en ellos debió de escribir una parte de su obra dramática, cuyos restos dejan entrever aspectos de notable fuerza y originalidad en relación con la dramaturgia de su momento.

El perfil del dramaturgo mejora también a la luz del documento que Sánchez-Cid estudia pormenorizadamente en el trabajo incluido en el homenaje que le ha rendido la revista *Montemayor* este año. En este caso la atención se enfoca no tanto sobre aspectos socio-políticos como intelectuales. Se trata de una obligación de pago de una partida de libros comprada al librero sevillano Juan Belero en 1613. Las ocho obras ahí consignadas reflejan un predominio abrumador de autores jesuitas: Sebastião Barradas, Juan de Pineda, Juan Lorino, Martín Antonio del Río. De ello se deduciría su posicionamiento intelectual y espiritual en el ámbito de la Compañía. Lo que se refuerza si consideramos que una de las primeras piezas literarias conservadas es la *Glosa en octavas* que Luque Fajardo incluyó en la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio*, de 1610, en donde manifiesta su admiración hacia el fundador. Ambas pistas hacen pensar que podría haberse formado en alguno de sus colegios. Según Julio Caro Baroja, estos centros desempeñaron un papel importante en la «armonización» de creencias judaicas y cristianas. Sánchez-Cid apunta la candidatura del de Santa Catalina de Trigueros, cercano a Moguer. También reflexiona el investigador sobre la influencia del pensamiento de los autores jesuitas en algunos de los temas dominantes del teatro de Godínez, como son sus propuestas inmaculistas o su postura en la controversia teológica *de auxiliis*, sobre la relevancia concedida a la libertad humana y a la gracia divina, patente en algunas de sus obras de autoría segura, y aventura una atrevida hipótesis que será difícil de probar —sobre todo, porque es casi imposible que sea cierta— de que pudiera estar detrás de dos de las principales piezas dramáticas que participaron en dicha controversia, *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*, cuya atribución a Tirso de Molina es cierto que ha sido puesta en entredicho en distintos momentos.

Los adelantos ofrecidos permiten confiar en que a partir de esa nueva biografía será más fácil explicar los pasos, las decisiones, las zozobras y las recuperaciones de

Felipe Godínez, y, por supuesto, los escritos, que es su verdadero legado y lo que principalmente importa.

También su repertorio ha visto cómo en los últimos años se incorporaban nuevos textos a los bien controlados tras los trabajos de Profeti [1982] y Vega [1984, 1986]. Lo ha hecho posible un mejor conocimiento de los fondos bibliotecarios, en este caso de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde en un depósito de sueltas sin catalogar han sido localizadas copias de dos comedias dadas por perdidas —*Ha de ser lo que Dios quiera* y *El primer condenado*— y de una tercera —*La paciencia de Job*—, atribuida a Calderón pero negada por él, cuyo análisis detallado acusa aspectos de evidente relación con Godínez [Vega, 2001].

Las obras no dramáticas

Fuera del género teatral, se conservan pocas piezas y de escasa extensión, la mayoría de las cuales encajaría bien bajo la etiqueta de «poemas de circunstancias». Es decir, se trata de composiciones aisladas, pertenecientes a tipos poéticos diversos —glosas, décimas, romances, tercetos y, sobre todo, sonetos—, elaboradas para incluir en los preliminares de los libros de otros escritores, en su alabanza; o en obras colectivas para la celebración de personas, espacios y acontecimientos. En su mayoría han sido dadas a conocer por Simón Díaz [1978], Profeti [1981] y Vega [1986]. En el aludido homenaje de la revista moguereña *Montemayor* [2009], Profeti ofrece todas las referencias en un trabajo que tiene como principal cometido editar y analizar los sonetos, categoría a la que obedecen bastantes de esas obras sueltas. Únicamente, habría que añadir a ese balance final el soneto «Al incendio de la Plaza de Madrid» (escrito, por lo tanto, en 1631), ya publicado por Vega [1986]; y quizá apuntar que el soneto que comienza «Hombre, empréstito breve de la vida», que siempre se ha contabilizado entre las piezas sueltas no teatrales, al aparecer en media docena de recopilaciones manuscritas de la época [Gaillard, 1988], de las que la más conocida es la titulada *Parnasus sive de versibus variaque poesi* (BNE: Ms. 3920), en realidad procede de la comedia del autor titulada *San Mateo en Etiopía*, en cuya tercera jornada está puesto en boca de un personaje llamado Seleuco.

El atinado comentario final de M. G. Profeti en el trabajo antedicho caracteriza perfectamente al conjunto de estos poemas, desde el primero, atestiguado en 1604, a los fechados en 1657, en el tramo final de su vida:

> Son pruebas del ingenio de un intelectual erudito [...] Los textos confirman un sistema de imágenes [...] basado en alusiones clásicas, con abundancia de figuras retóricas entre las cuales dominan las hipérboles (también debido a que en muchos casos se trata de composiciones encomiásticas), la antonomasia, las repeticiones, los juegos de palabras alusivos; las alusiones a veces son tan concentradas que aparecen obscuras.

La única pieza en prosa conservada es la ya aludida *Oración fúnebre*, incluida en la *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio* (1636), a la que también se podría aplicar el juicio anterior.

El teatro, su principal legado

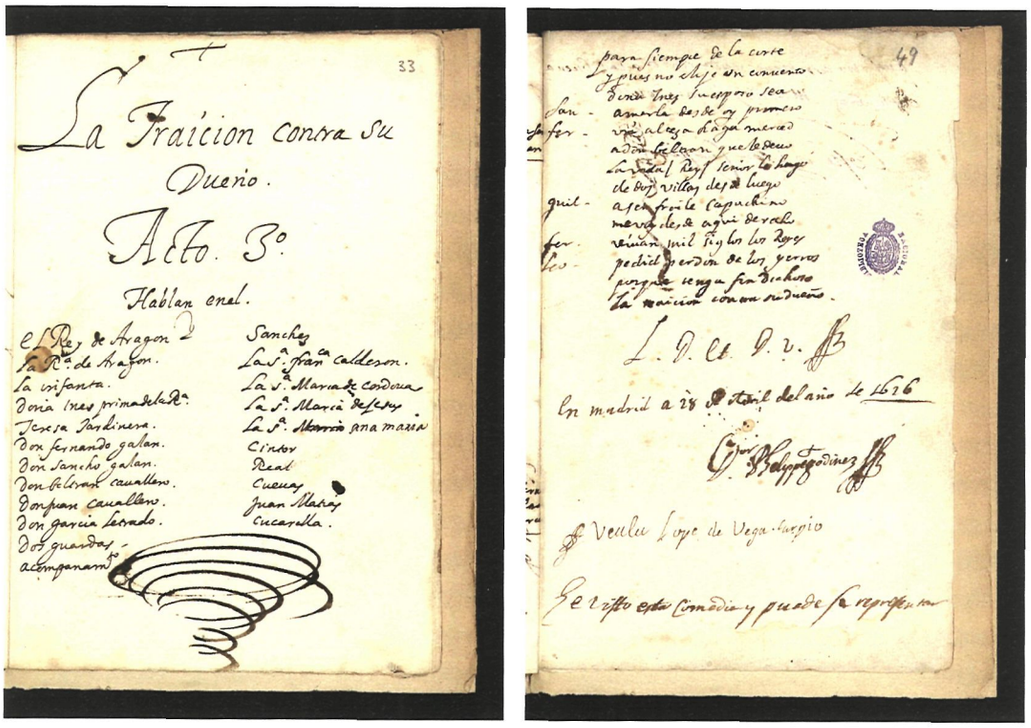
Godínez eligió la literatura dramática para dar cauce a su creatividad artística, así como a sus deseos de adoctrinamiento y desahogo personal. Había nacido al tiempo de la *comedia nueva* y cuando empezó sus ensayos —los primeros atestiguados son de 1613— la fórmula estaba perfectamente asentada, y contaba ya incluso con la teorización justificativa del *Arte nuevo*, escrita muy probablemente en 1608. Todas las grandes posibilidades estaban activas, aunque a Godínez solo le interesarían algunas.

La comedia —lo que los contemporáneos llaman «comedia», que no es lo mismo que señalan las poéticas clasicistas— es la fórmula a la que más se aplicó. No le debió de tentar mucho el auto sacramental, a pesar de su predisposición para el teatro religioso y ser este el género más marcado en esta categoría: aunque han podido perderse algunos, se han conservado pocos. Aún peor representadas están otras categorías en su repertorio: no ha llegado hasta nosotros ningún entremés ni ningún otro espécimen del teatro cómico breve. No parece que sea problema de pérdidas, sino que no los debió de escribir. No se sentiría llamado Godínez por los terrenos de la comicidad. De hecho, como veremos en seguida, tampoco hay en su colección dramática ninguna comedia cómica. Y, por decirlo todo, los obligados graciosos de sus piezas serias no lo son mucho en verdad. Y, en ocasiones, casi no existen: en *El primer condenado*, escrita hacia 1630, no asomará hasta el acto tercero. Es rareza de nuestro autor. En la órbita de la *comedia nueva*, ni en las obras más serias, ni aún en las tragedias, suele faltar la figura del domaire.

Hoy se contabilizan dieciséis comedias de atribución segura. Las características de cualquier dramaturgo están definidas tanto por las presencias como por las ausencias. Como se acaba de apuntar, es bastante llamativa la falta de obras cómicas, tan habituales entre los poetas con los que compartió escenarios. Entre las supervivientes no hay comedias de capa y espada, ni palatinas ni burlescas. Son todas serias. De entre la decena de dramaturgos más notables con el único que guarda cierta relación en lo que a esta severa carencia de piezas cómicas se refiere es con Luis Vélez de Guevara; si bien en este su decantación por el teatro serio —de carácter histórico, fundamentalmente— se debió, sobre todo, a las condiciones en que desarrolló su labor al servicio de distintos señores; y, desde luego, su veta cómica, patente en entremeses y pasajes de las obras serias, no admite dudas. La querencia de Godínez es hacia la comedia religiosa. Son diez en total, divididas a partes iguales entre las de Antiguo Testamento: *La reina Ester*, *Amán y Mardoqueo*, *Los trabajos de Job*, *Las lágrimas de David* y *El primer condenado*; y las de santos o leyendas piadosas: *O el fraile ha de ser ladrón*, *Ha de ser lo que Dios quiere*, *De buen moro buen cristiano*, *La Virgen de Guadalupe* y *San Mateo en Etiopía*.

De las restantes una es de historia extranjera, *Ludovico el Piadoso*, las otras de argumentos inventados, con acciones desarrolladas en marcos cortesanos, en los que no faltan personajes que tiene referente histórico: *Acertar de tres la una*, *Aún de noche alumbra el sol*, *Basta intentarlo*, *La traición contra su dueño*, *Cautelas son amistades*,

Se completa este corpus dramático con cuatro autos. Tres son sacramentales: *El divino Isaac, El premio de la limosna y Rico de Alejandría*, y *El príncipe ignorante discreto*; y uno navideño: *Los pastores de Belén*.



COMEDIA *LA TRAICIÓN CONTRA SU DUEÑO* (MANUSCRITO DEL AUTOR; INICIO DEL ACTO TERCERO Y ÚLTIMA PÁGINA CON LA FIRMA Y LA APROBACIÓN DE LOPE DE VEGA). BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID

Hay otras cinco comedias de dudosa atribución, todas ellas religiosas (tres bíblicas y dos hagiográficas). *La milagrosa elección* trata sobre la historia de Moisés. Se ha conservado en una copia manuscrita única con el título de *La corona derribada y vara de Moisés*, y atribución a Lope de Vega, a partir de la cual la incluyó Menéndez Pelayo en su edición académica de las obras del Fénix, no sin advertir sobre sus problemas de autoría y apuntar la posibilidad de que fuera de Godínez. En mi opinión [Vega, 1987], sí que hay rasgos que remiten a su teatro, muy claro es su filojudaísmo, pero también los hay que no encajan. La clave, en este caso, pudiera estar en la adscripción a los años andaluces, anteriores al auto de fe de 1624, de los que conservamos muy pocos textos seguros del escritor con los que establecer comparaciones. Algo semejante se plantea en relación con *La paciencia de Job*, conservada en una única copia impresa a nombre de Calderón, aunque en este caso aún son más los factores que conectan la obra con el teatro —y la peripecia vital, incluso— de Godínez, y menos los que se apartan. Entre los primeros cuentan especialmente sus relaciones con la comedia indiscutible del autor sobre el mismo personaje veterotestamentario, *Los trabajos de Job*. Otro es el caso de *La venganza de Thamar*, cuya atribución se produce en una suelta sevillana del primer tercio del siglo XVIII, que ofrece un texto que puede considerarse una refundición sobre el publicado con el mismo título a nombre de Tirso de Molina, pieza tan espléndida artísticamente como sorprendente por el problema de intertextualidad que plantea, uno de los más famosos del repertorio clásico español, al compartir práctica-

mente un acto con *Los cabellos de Absalón* de Calderón. El texto a nombre de Godínez, que presenta abundantes deturpaciones por problemas de copia, no introduce excesivos cambios ni sustanciales, pero algunos de ellos no repugnan a los planteamientos del escritor moguereño.

El soldado del cielo, San Sebastián se ha conservado en un manuscrito único de 1613, en el que con bastante posterioridad a esa fecha se ha añadido la atribución a Godínez. Son muchas las divergencias métricas y de contenido con su teatro conocido; pero también es cierto que hay aspectos que señalan que su autor reunía condiciones como las suyas: la adscripción sevillana del texto, la abundancia de referencias bíblicas, la incidencia en una concepción interior de la religión —no debe olvidarse que los cargos del proceso inquisitorial apuntan hacia posiciones alumbradas—, una suerte de crítica sarcástica hacia valores del cristiano viejo (honor, limpieza de sangre); quizá lo más relevante es la posibilidad de una lectura alegórica [Vega, 1986], en línea con lo que Caro Baroja ha apuntado sobre los paralelismos que en la época se establecían entre la sociedad judía y los cristianos primitivos.

Celos son bien y ventura, la otra comedia hagiográfica dudosa, es mucho más tardía, independientemente de quien sea su escritor. Trata sobre la vida de San Albano, santo extravagante «que a un tiempo fue hijo, marido y hermano». Aunque en distintas listas aparecen atribuciones varias, lo cierto es que las dos únicas copias conservadas van a nombre de Godínez, y hay aspectos, sobre todo temáticos, que sí que cuadran en su dramaturgia: la importancia que se concede a la misericordia de Dios (por encima de la justicia) o la proclamación de que el verdadero honor es el que adquiere la persona. No faltan conexiones del protagonista con algunos de su teatro constatado, como David, Job o San Bernardo de Alcira. Como este último, que es el protagonista de *De buen moro buen cristiano*, alcanza la santidad en virtud de la gracia de Dios, sin que importe su procedencia ni su vida anterior. Lo que más repugna a la atribución son los aspectos formales, por lo que quizá el texto conservado sea una refundición. Pudiera ser un caso semejante al de *Será lo que Dios quisiera* de Lanini, de la que recientemente se ha descubierto su condición de reescritura de *Ha de ser lo que Dios quiera* de Godínez [Vega, 1998].

Los autos sacramentales dudosos son dos: *Los toros del alma* y *Los trabajos de Job*. El primero requerirá un análisis detenido, dado que el único argumento a favor de Godínez es el que su nombre aparece en una de las tres copias manuscritas conservadas, que no es la de mayor pertinencia textual. El segundo guarda estrecha relación con la comedia con el mismo título de Godínez, y es muy probable que sea obra suya, a pesar de que no conste su nombre, ni el de ningún otro escritor, en el manuscrito de la BNE que lo ha conservado.

Por otra parte, en los documentos y listados que se elaboraron desde el siglo XVII hasta nuestros días se le atribuyen cuatro títulos más, sin que hayan aparecido las comedias: *Judit y Olofernes*, *La mejor espigadera, Adquirir para reinar* y *El soberbio calabrés*. Nótese que, también en este apartado, dominan las comedias bíblicas. Al menos, dos de las cuatro lo son. La segunda coincidiría en su título con la de Tirso de Molina, por lo que es bien posible que se trate solo de una atribución espuria, motivada por el prestigio

de que gozó Godínez entre sus contemporáneos como autor de comedias bíblicas; algo así pudo ocurrir también con *La venganza de Thamar*. Cabría, asimismo, que la tercera correspondiera a una comedia veterotestamentaria. Lo cierto es que se echa en falta una obra sobre *Jacob y Raquel*, ensalzada por Pérez de Montalbán en el *Para todos*: «De los amores, los más celebrados [...] son los de Adonis, Píramo y Tisbe, Daphne y Apolo [...] pero sobre todo el de Jacob y Raquel [...] como encareció galanamente el doctor Felipe Godínez». Aunque no lo mencione explícitamente, es más que probable, dada la personalidad literaria de Godínez, que se trate de una comedia. El título de *Adquirir para reinar* pudiera aludir a la forma en que consiguió Jacob hacerse con la primogenitura sobre los derechos de Esaú.

El teatro bíblico de Godínez

Frente a lo que tradicionalmente se ha apuntado, el teatro basado en el Antiguo Testamento no tuvo bajo la fórmula de la *comedia nueva* el desarrollo que cabría esperar, tanto de la capacidad de ésta para convertir cualquier material en teatro, y más si muchas de sus historias poseen una dramaticidad inherente tan densa que un tratado contemporáneo español, el *Teatro de los teatros* (1689-1694) de Bances Candamo, situaba algunas de ellas en los orígenes de la tragedia y la comedia; como de su necesidad de material dramatizable con que alimentar la demanda frenética de espectáculos teatrales. El corpus de menos de sesenta piezas conservadas, y otras diez de cuya pérdida se tiene noticia, no llama la atención por su número, y menos si se tiene en cuenta que esa suerte de biblia pagana que es la mitología grecolatina generó más de trescientas obras en los distintos géneros dramáticos, según el cálculo de uno de sus expertos, Th. O'Connor. La razón podría estribar en el recelo con que la Inquisición observó desde los primeros momentos los acercamientos a los textos sagrados; también en la propensión a asociarlos con el judaísmo por parte de amplios sectores de la sociedad. Como testimonio bien cercano puede alegarse lo que dicen las relaciones del auto de fe de 1624 sobre el propio escritor: «Y como tan aficionado a esta ley hizo algunas obras en verso de historias del Testamento Viejo». Nada de eso pareció frenarle a Felipe Godínez ni antes ni después de ese desastroso acontecimiento.

Los siete títulos que con seguridad o un alto grado de probabilidad se pueden asociar con Godínez superan los del resto de los escritores dramáticos, tanto en términos absolutos como en relativos: ningún otro llega a ese número; ningún otro presenta un repertorio con tan alto porcentaje de comedias de este tipo, el 43,7%. Así, a manera de ejemplo, las seis de Lope no llegan al 2% en el conjunto de cerca de 320 piezas suyas; las cuatro de Calderón superan en poco el 3% de sus más de 120.

El renombre alcanzado por Godínez como dramaturgo de historias bíblicas, tanto en su dimensión escénica como en la difusión impresa de algunas de ellas (de *Las lágrimas de David* se han localizado trece ediciones antiguas, once de *Amán y Mardoqueo* y diez de *Los trabajos de Job*) hizo que se le atribuyeran comedias de este tipo pertenecientes a otros escritores. Como se apuntó, eso es lo que probablemente ocurrió con *La mejor espigadera* y *La venganza de Thamar*, ambas atribuidas a Tirso de Molina, y con *El arca de Noé*, comedia escrita en colaboración por Martínez, Rosete y Cáncer, que se

le adjudica en la copia incluida en el *Jardín ameno*, una importante colección impresa de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Un rasgo singular del teatro de Godínez en esta parcela es la existencia de dobles tratamientos de los mismos episodios. El único doblete que se conserva con total seguridad de que las dos obras son suyas es el formado por *La reina Esther* (1613) y *Amán y Mardoqueo* (hacia 1630). También es muy probable que lo sea el de *La paciencia de Job* y *Los trabajos de Job*. Esta segunda no presenta dudas sobre su autoría. Y respecto a la primera, ya se sintetizaron los argumentos en favor de que también sea suya, a pesar de que no aparezca su nombre sino el de Calderón en la única copia conservada: especial peso probatorio cobran sus paralelismos con *Los trabajos de Job* y con *La reina Esther*. Del tercer doblete sólo nos ha llegado la segunda comedia: *Las lágrimas de David*. Pero en la relaciones del auto de fe se nombra entre los cargos *La arpa de David*, que es como se conoce una comedia a nombre de Mira de Amescua. Es posible que la relación equivocara el título pero parece claro que sí que existió una pieza de Godínez sobre David anterior a 1624, y que no pudo ser la de *Las lágrimas*, porque todo indica que esta se escribió hacia 1635, año en que se registra la primera representación de la que se tiene noticia. En los tres casos el escritor habría vuelto en sus años madrileños sobre episodios que ya había tratado en su etapa andaluza. Todas las obras implicadas en los dobletes que hoy podemos leer figuran entre las mejores piezas del autor.

Estas dobles versiones ofrecen una oportunidad ideal para apreciar su evolución humana y literaria, al igual que la del propio género dramático. Así, entre las dos obras sobre *El libro de Ester* se observan abundantes diferencias. Mucho ha cambiado de una a otra su forma de interpretar el libro bíblico y de transmitirlo a sus espectadores. La impronta filojudía, el alejamiento sistemático de la fuente, las expansiones imaginativas, la acumulación de acontecimientos y personajes de *La reina Ester*, se contienen en *Amán y Mardoqueo*, que apenas reutiliza algunos versos de la primera. Las modificaciones corresponden tanto a los aspectos formales —diferente es su métrica como lo es su lenguaje, más afectado de gongorismo que el de la obra de 1613, año en que apenas habían visto la luz el *Polifemo* y las *Soledades*— como al contenido religioso. Éste acusa una mayor carga doctrinal, y de referencias cristianas. Es obligado destacar la importancia que en esta segunda versión adquiere el tema del perdón y de la misericordia, al igual que en otras obras importantes de esos años madrileños, como *Las lágrimas de David* y *O el fraile ha de ser ladrón*. Constituyen una especie de obsesión, cuyas causas no son difíciles de entender, dispuesta a surgir incluso en ocasiones en que la oportunidad no es tan clara. Lo es en relación con los protagonistas de las obras que se acaban de citar, pero no lo parece tanto por lo que respecta a las culpas de Mardoqueo. Tampoco falta el tema del honor, muy presente en las obras de esos años, como he tenido oportunidad de señalar en otras ocasiones. También Godínez con su parábola bíblica intentaría hacer frente a los prejuicios antijudíos contra la política de Olivares y el Rey, mostrando que los enemigos de la Corona no son los judíos, sino en todo caso otros sectores más honorables, de los que serían trasunto los traidores Cambises y Darío.

Como se ha señalado, es muy posible que al *Libro de Job* le dedicara hasta tres piezas: las comedias *La paciencia de Job* y *Los trabajos de Job,* y un auto con el mismo título

de la segunda. Su atracción por el impresionante héroe bíblico no puede sino recordarnos a Fray Luis de León, y hacernos pensar que también él experimentaría una cierta identificación vital con el personaje. Llama la atención su peculiar caracterización, en la que destaca la importancia conferida a la caridad. Esto es patente sobre todo en la primera de las comedias, cuyos planteamientos morales y políticos la singularizan en el panorama teatral español. Nos sorprenden las actitudes y pronunciamientos del protagonista, como cuando con rotundidad se proclama que la atención al pobre debe situarse por encima del servicio al rey; o que en caso de necesidad es legítimo contravenir la ley; o que la caridad es un deber y que se roba a los pobres lo que no se les da. Son igualmente impresionantes sus palabras sobre la paz (incluidas en el Homenaje de *Montemayor*, 2009). También tienen interés sus pronunciamientos sobre la envidia y la traición, o sobre la conveniencia de que los gobernantes tengan sus cargos como cargas.

Las lágrimas de David es, desde mi punto de vista, la obra más representativa y lograda entre las bíblicas, y quizá de todo el repertorio del dramaturgo. El Rey Profeta suscitó una enorme atracción sobre él, según prueba la composición de la comedia perdida que se menciona en el proceso inquisitorial, o las alusiones que a su historia se hacen en otras suyas. Su contenido principal incide sobre el arrepentimiento y el perdón del monarca israelita, aunque para ello haya tenido que corregir la fuente bíblica. Las lágrimas que el título enfatiza pueden servir de emblema de las dos fases que plantea la obra: la del pecado, en la que el llanto contribuye a la obtención del favor de Bersabé; y la del arrepentimiento, en la que son su señal física más evidente. De nuevo esta comedia trata ideas nucleares del teatro de los años madrileños del escritor: la proclamación del poder todopoderoso de la gracia de Dios y de la prioridad de su misericordia sobre su justicia. También destaca la incidencia una vez más en el tema del honor, a través del personaje Urías, cuyo espíritu se aparece a David al final de la obra para decirle que en el más allá tiene el honor otros fueros diferentes de los que conducen las decisiones de los contemporáneos españoles de Godínez. Conocimientos bíblicos, valores poéticos y dramáticos, así como preocupaciones existenciales se asocian para lograr uno de sus mayores éxitos, afirmado tanto por el núeero de representaciones de las que se tiene noticia a partir de 1635, como por el volumen de ediciones antiguas.

El primer condenado, una de las últimas comedias en incorporarse, debió de ser escrita en los primeros años de su etapa madrileña. De menor calidad artística que las comentadas hasta ahora, sin embargo, también resulta muy significativa del teatro religioso de Godínez, en el que una y otra vez aflora como tema dominante el de la misericordia y perdón divinos. La condenación eterna de Caín, que es el protagonista y a quien alude el título, es debida a su renuncia a aceptar esos atributos de Dios. Lo que contrasta con la actitud de otro pecador, Adán, que consigue el perdón gracias a su arrepentimiento.

Las comedias de santos y leyendas piadosas

De las cinco comedias de autoría segura que conforman el grupo de comedias de santos y leyendas piadosas, destacan tres, estrechamente relacionadas por sus argumentos, tipología de personajes, espacio dramático, temas y recursos estilísticos: *O el fraile ha de*



COMEDIAS *LOS TRABAJOS DE JOB*, [1755] Y *SAN MATEO EN ETIOPÍA*, [S. XVIII]. BIBLIOTECA HISTÓRICA, MADRID

ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile, *Ha de ser lo que Dios quiera* y *De buen moro, buen cristiano*. Las tres militan a su vez en un tipo de dramas bien definido dentro del corpus religioso, que, desde el estudio de A. Parker, recibe el nombre de «comedias de santos y bandoleros», y del que *El condenado por desconfiado* o *La devoción de la cruz* serían algunos de sus congéneres más famosos. También las tres obras están unidas por su intención pedagógica en relación con los temas principales de su teatro madrileño. Esta intención debió de resultar decisiva a la hora de elegir las historias dramatizadas. Cuando lo normal es que muchas de las piezas hagiográficas estén motivadas por encargos de órdenes religiosas, cofradías o municipios a fin de celebrar y promocionar los santos o leyendas que les interesan, Godínez parece haber elegido los protagonistas y los hechos por necesidades propias.

La relación de las dos primeras es aún más estrecha, dada su impronta franciscana. *O el fraile*... no solo es la mejor de ellas, sino que se sitúa en los primeros puestos de todo el repertorio del escritor. Hoy su título resulta extraño —incluso llegó a confundir al Menéndez Pelayo de los *Heterodoxos*, a quien, en guardia por la condición judía del autor, le sonó anticlerical. Y, sin embargo, se trata de un refrán, al que Godínez ha cambiado el orden de las cláusulas para que digan lo contrario de lo que asevera el remate que suele acompañarlo: «Y es lo más cierto, porque se pega más lo peor». Efectivamente, la comedia intenta demostrar que la gracia divina lo puede todo: incluso convertir en santo al más perdido de los hombres. En ella se da un cuidadoso tratamiento de la evolución gradual del protagonista Luquesio desde la vida disoluta a la santidad, prescindiendo del

recurso a las apariciones, a las visiones, a las transformaciones súbitas, al continuo «deus ex machina», tan usuales en el teatro barroco y también en otros momentos de la dramaturgia del escritor. Asimismo, supone —en palabras de E. Glaser, el primero que analizó a fondo una obra del escritor [1957]— «un homenaje solemne a la vocación franciscana». El estudioso señala la atracción que en Godínez debieron de ejercer la fraternidad franciscana superadora de las diferencias de raza y de clase. La acción se enmarca en los alrededores de Asís y el propio San Francisco figura como personaje con breves intervenciones. La historia fue urdida a partir de un escueto episodio de las *Florecillas*. Una vez más, y en esta ocasión aprovechando la falsilla de las comedias de santos y bandoleros, Felipe Godínez consigue dar cauce a sus preocupaciones personales, sociales y religiosas. El valor de la amistad, la fuerza de la gracia, la posibilidad de la conversión, son temas que surgen de nuevo y que encuentran, como pocas veces en su teatro, un esmerado tratamiento dramático y una expresión poética de altura.

Ha de ser lo que Dios quiera guarda estrecha relación con la que se acaba de comentar 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, que tampoco protagoniza la pieza. Sus apariciones breves conducen 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. En ella el escritor prorrumpe de nuevo en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen, que le había costado uno de los cargos del proceso, y aún con mayores fuerzas. Ahora no se limitará a proclamarla en un pasaje, sino a lo largo de toda ella, y hasta le dedicará un sermón.

De buen moro, buen cristiano teatraliza diversos episodios de la vida de San Bernardo de Alcira insistiendo sobre lo que ya conocemos y que en esta ocasión aún se expresa con mayor cercanía a su propio caso que en las otras dos obras: la posibilidad de conversión auténtica al catolicismo de un hombre que ha profesado con firmeza otra religión, la musulmana, contradiciendo de nuevo un dicho popular «Nunca de buen moro, buen cristiano». Dios puede hacer que el príncipe Hamete (Ibn Ahmet Al-Mansur), hijo del emir de Carlete se convierta y llegue a ser fraile, mártir y santo. Para su estudiosa Soledad Carrasco [1981], se trata de una «comedia de tesis» en la que sorprendentemente los tópicos hagiográficos se subordinan a una «defensa del cristianismo nuevo».

La Virgen de Guadalupe y *San Mateo en Etiopía* presentan un interés menor, aunque en el caso de esta última la elección del protagonista —según lo visto hasta aquí— no debió de ser ajena a su condición de recaudador de impuestos previa a su promoción como apóstol y santo por parte de Jesús.

Enredos en palacios

Entre la media docena de comedias de asunto profano conservadas se establece una separación clara de carácter cronológico: mientras la de *Ludovico el Piadoso*, represen-

tada en 1613, pertenece a la primera etapa, las cinco restantes fueron escritas en Madrid tras 1624. A las diferencias debidas al desarrollo general de la *comedia nueva* y del propio teatro de Godínez —patente en métrica, lenguaje, número de personajes, organización de la acción, etc.—, se une su adscripción a un subgénero diferente, aunque también dentro de las comedias serias. Ésta podría ser calificada como histórica, aunque los hechos de referencia, los conflictos acaecidos a la sucesión de Carlomagno, sean tratados con tanta libertad, al menos, como los bíblicos. Son múltiples los episodios enlazados linealmente por una acción trepidante, cuya intención sería reflexionar sobre la tiranía y la traición.

También las comedias restantes del grupo tienen personajes del más alto rango entre los protagonistas: reyes y príncipes o duques y condes, en el caso de *Cautelas son amistades*, enmarcada en Italia. Son todas comedias de enredo, que, con excepción de la que se acaba de citar, se sitúan en las cortes medievales de los reinos españoles.

Aun de noche alumbra el sol es, sin duda, la más interesante del conjunto. El motor que mueve un enredo bien dosificado es el conflicto que en la corte de Pamplona experimenta el caballero Juan de Zúñiga ante dos obligaciones radicalmente enfrentadas: la del vasallo al que su príncipe le pide que le consiga el amor de la doña Sol, dama de quien se ha encaprichado, y la del esposo, que se ha casado en secreto con esa misma dama. El planteamiento no es nuevo: son bastantes obras las que plantean situaciones parejas de tercerías imposibles. La de Godínez debe figurar entre las mejor resueltas.

Un trámite necesario para hacerse con la verdadera herencia de Felipe Godínez

Ese trámite no puede ser otro que el de acometer la edición crítica de sus comedias. Es curioso el panorama textual del dramaturgo: mientras que existen ediciones modernas de prácticamente la totalidad de sus piezas no dramáticas [Simón Díaz, 1978; Profeti, 1981 y 2009] y de los autos [Bolaños, 1995], casi dos terceras partes de la parcela principal de su legado, las comedias, por las que consiguió labrarse un puesto de relieve entre sus contemporáneos, tienen un acceso muy restringido, al no disponer de copias modernas, y la práctica totalidad del repertorio no dispone del adecuado.

Desde que a mediados del siglo XIX comenzasen las ediciones contemporáneas del autor, con el texto de *Aún de noche alumbra el sol* que Mesonero Romanos incluyó en uno de los volúmenes de *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* de la Biblioteca de Autores Españolas (BAE 45, 1858), son solo ocho las comedias atribuibles a Godínez que disponen de una edición moderna: *Aún de noche alumbra el sol* [Mesonero, 1885; Bolaños-Piñero, 1991], *La milagrosa elección* [Menéndez Pelayo, 1893], *Las lágrimas de David* [Coughlin-Valencia, 1986], *Ludovico el Piadoso* [Vega, 1986], *La reina Ester* [Vega, 1986], *Los trabajos de Job* [Bolaños-Piñero, 1991], *El soldado del cielo, San Sebastián* [Álvarez Gastón-Fernández Cartes, 2006], *La traición contra su dueño* [Turner, 1975].

Esas ediciones modernas no son fáciles de consultar hoy —algunas son casi tan raras como las antiguas. Por otra parte, prácticamente ninguna se ajusta a los criterios que se han impuesto para la edición de obras teatrales del Siglo de Oro, que es uno de los frentes más activos hoy de la atención a esta parcela importante de nuestro pasado.

Varias de las que se basan en manuscritos únicos, aunque en algunos casos pueden ser producto de trabajos cuidadosos de lectura y trascripción obedecen a conceptos conservacionistas de las características de escritura de la copia que hoy han sido sustituidos por la modernización. Peor aún: ninguno de los textos correspondientes a comedias de las que han llegado varios testimonios críticos se ha fijado según los procedimientos de la crítica textual: es decir, tras la localización y cotejo de todas las copias antiguas, el establecimiento del estema, etc. Por el contrario, en todos los casos se ha tomado como modelo, con más o menos aleatoriedad, uno de esos testimonios.

Las trece comedias restantes de su repertorio seguro o incierto hay que consultarlas en copias del XVII y XVIII. Y entre ellas están dos de las que considero mejores y más representativas del dramaturgo: *Amán y Mardoqueo* y *O el fraile ha de ser ladrón*. Ambas son de las que más copias generaron, lo que, por una parte, señala la acogida que recibieron de sus contemporáneos, pero, por otra, hace más necesaria y dificultosa la obtención de un texto fiable. Un análisis textual de la primera de ellas, por ejemplo, ofrece como resultado que los versos que presentan diez de las once copias que lo han transmitido, entre las que están las más accesibles y manejadas por los estudiosos que se han acercado a la obra, han sufrido serios desperfectos, que, afortunadamente, pueden ser restaurados a partir de unos de los testimonios.

Solucionar este problema de falta de ediciones se impone como principal objetivo para que los interesados conozcan la obra de Godínez y la puedan estudiar en condiciones. La tarea es ardua, pero dispone de una gran ayuda de base, con la que pocos poetas dramáticos de la época cuentan: la existencia de la rigurosa *Bibliografía* de Profeti [1982], que localiza e identifica un gran número de copias antiguas.

En estos momentos en que se está haciendo un gran esfuerzo para recuperar el patrimonio textual del teatro clásico español, con un decena de equipos trabajando para editar críticamente las obras completas de los dramaturgos más destacados, al amparo de proyectos de investigación I+D, debe estimularse una idea paralela para Godínez. Asimismo, habría que poner a disposición de los investigadores una versión digital de sus obras que facilitase el examen exhaustivo de los distintos aspectos que comporta una personalidad tan compleja y atractiva como la suya.

Bibliografía citada

Álvarez Gastón, Rosario y F. Cartes, Rosario, eds., Felipe Godínez, *El soldado del cielo, San Sebastián*, Moguer, Archivo Histórico Municipal de Moguer, 2006.

Agulló y Cobo, Mercedes, «Datos para las biografías de escritores de los siglos XVI y XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4 (1969), pp. 215-216.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969.

Bolaños Donoso, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1983.

Bolaños Donoso, Piedad, ed., Felipe Godínez, *Autos sacramentales*, Huelva, Diputación Provincial, 1995.

Bolaños Donoso, Piedad y Pedro M. Piñero Ramírez, eds., Felipe Godínez, *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*, Kassel-Sevilla, Edition Reichenberger-Universidad de Sevilla, 1991.

Carrasco Urgoiti, Soledad, «*De buen moro, buen cristiano*. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30, 1981, pp. 546-573.

Castro, Adolfo de, «Noticias de la vida del doctor Felipe Godínez», *Memorias de la Real Academia Española*, 8, 1902, pp. 277-293.

Coughlin, E. V. y J. O. Valencia, eds., Felipe Godínez, *Las lágrimas de David*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1986.

Gaillard, Claude, «Un inventario de las poesías atribuidas al Conde de Salinas», *Criticón*, 41, 1988, pp. 5-65.

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

Menéndez Onrubia, Carmen, «Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez», *Segismundo*, 25-26, 1977, pp. 89-130.

Menéndez Onrubia, Carmen, «Estudios en torno a Felipe Godínez: Bibliografía (siglos XX y XXI)», *Montemayor*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura, 2009, pp. 26-32.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880-1882.

Menéndez Pelayo, Marcelino, ed., Lope de Vega, *La corona derribada y vara de Moisés*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, v. III, 1893.

Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1858. BAE 45.

Montemayor. Monográfico especial: 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez, Moguer, Fundación Municipal de Cultura, 2009, pp. 11-63.

Profeti, Maria Grazia, «Testi dispersi del Siglo de Oro: Felipe Godínez», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 6 (1981), pp. 239-254.

Profeti, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Felipe Godínez*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1982.

Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898.

Sánchez-Cid, Francisco Javier, «Libros y lecturas de Felipe Godínez», *Montemayor*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura, 2009, pp. 40-49.

Sánchez-Cid, Francisco Javier, «Nacimiento y orígenes familiares de Felipe Godínez», *Dramaturgos y espacios escénicos andaluces de los siglos XVI y XVII*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Almería, marzo, 2009 [en prensa].

Turner, T. C., ed., Felipe Godínez, *La traición contra su dueño*, Chapel Hill, UNC Press, Estudios de Hispanófila, 1975.

Vega García-Luengos, Germán, «Notas para una bibliografía de Felipe Godínez», *Castilla*, 8, 1984, pp. 127-139.

Vega García-Luengos, Germán, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas*, Valladolid, Universidad de Valladolid C.A. y M. P. de Salamanca, 1986.

Vega García-Luengos, Germán, «*La corona derribada*: los problemas de autoría de una comedia atribuida a Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63, 1987, pp. 157-171.

Vega García-Luengos, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72 (1998), pp. 11-34.

Vega García-Luengos, Germán, «Felipe Godínez a la luz de tres nuevas comedias recientemente recuperadas», en I. Pardo y A. Serrano, eds., *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería, 2001, pp. 53-70.