El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

1. Los dramaturgos españoles del siglo XVII, poseedores de una nueva y fértil fórmula teatral, aprovecharon todo tipo de fuentes, orales y escritas, para elaborar sus piezas dramáticas. Por supuesto que la Biblia no fue ajena a estas dramatizaciones; antes al contrario, tenemos un buen número de muestras de esta conversión de la materia bíblica en materia de autos sacramentales y comedias. El *enseñar deleitando,* que conduce muchos de los intentos dramáticos y literarios en general del Siglo de Oro, encuentra cumplido eco en episodios como los de la Casa de David, José, Moisés, Rut, Judit, Job, etc., en los que al contenido doctrinal se les añade una subyacente fuerza dramática. En esta temática nuestros autores lograron algunas de las mejores obras del siglo XVII: *La venganza de Tamar* y *La mejor espigadera* de Tirso de Molina, *Los cabellos de Absalón* y *La cena de Balasar* de Calderón de la Barca... y por supuesto *La hermosa Ester,* obra que merece, en opinión de Menéndez Pelayo, «la palma entre todas las comedias bíblicas de Lope» [1].

Sin embargo, no hay una consonancia entre el interés que tuvieron los autores del Siglo de Oro por incorporar estas historias a su teatro y el escaso número de estudios y ediciones críticas que se han centrado sobre ellas.

De todos los episodios del Antiguo Testamento, el del *Libro de Ester* es uno de los que ofrece mayores posibilidades de dramatización, por múltiples razones. Razones que van desde la teatralidad inherente al argumento a la acomodación de sus temas a las preocupaciones políticas, filosóficas y literarias del momento: el régimen de privanza y la institución real, el tema de la Fortuna y la mutabilidad consustancial a la condición humana... Sin olvidar, por supuesto, las cuestiones de tipo moral y religioso: la providencia de Dios, el enfrentamiento del Bien y del Mal, de la humildad y de la soberbia... y otros más específicos, derivados de la consideración de Ester como

1 *Obras de Lope de Vega,* publicadas por la Real Academia Española, III, p. LX.

prefiguración de María, en consonancia con la apropiación del Texto hebreo por el Cristianismo. En este sentido, algunos de los pasajes del relato bíblico han sido aprovechados en varias piezas dramáticas a lo largo del Setecientos como base de propuestas inmaculistas.

El objetivo del presente trabajo es acercarse al diferente tratamiento teatral de este texto bíblico en dos comedias de estrecha proximidad temporal: *La hermosa Ester* de Lope de Vega y *La Reyna Ester,* obra inédita de Felipe Godínez. Igualmente se pretende clarificar algunos puntos de historia literaria —datación, influjos, atribuciones...— con ellas relacionados.

2. El *Libro de Ester* pertenece a los libros históricos del Antiguo Testamento y ocupa un lugar en la Biblia Vulgata entre el de *Judit,* de espíritu semejante, y el primero de los *Macabeos.* Su propósito, dejando aparte su dudosa historicidad, es la de exaltar el ánimo del pueblo escogido en tiempos de tribulación, mostrando cómo Dios no lo abandona, escucha sus súplicas y provee la forma de salvarlo.

Al comienzo del relato, Asuero, rey de los persas, cuyos dominios se extienden desde la India hasta Etiopía, repudia a su esposa Vastí, aconsejado por sus sabios y príncipes, al negarse ésta a acudir a un festín en el que el rey pretendía mostrar su hermosura a todos sus súbditos (Cap. 1).

Asuero es nuevamente aconsejado para que reúna a las vírgenes más bellas y escoja a una como reina. Entre las que acuden a la elección se encuentra Ester, joven judía huérfana de padres que había sido adoptada por Mardoqueo. Cuando a Ester, a quien su tío le había prohibido confesar su linaje, le llega el turno de presentarse ante el rey, halla gracia a sus ojos y es convertida en reina. Mardoqueo, por su parte, que cotidianamente acude a la puerta del palacio para interesarse por su sobrina, se entera de que dos eunucos quieren matar al rey; los delata, y se recoge su hazaña en el libro de las crónicas (Cap. 2).

El rey Asuero eleva al poder a Amán, a cuyo paso todos doblan la rodilla menos Mardoqueo. Cuando el privado se entera y lo comprueba, se enfurece; pero teniendo en poco matarle sólo a él, urde el extermino de todos los hebreos. El rey le concede su deseo y los beneficios de la matanza (Cap. 3).

Mardoqueo, informado del edicto y presa de una gran consternación, pone al tanto a su sobrina y la insta a que visite al rey para rogar por su pueblo, a pesar de la ley que prohibe verlo sin ser llamado (Cap. 4).

Pasados tres días de ayuno y oración, Ester se presenta ante Asuero, que extiende hacia ella su cetro en señal de gracia. Alentada para que mani-

fieste su voluntad, le pide al rey que junto con Amán asista a su mesa. Acuden ambos, y Ester les convida de nuevo para el día siguiente. Amán, lleno de gozo por lo que él considera sumo honor, se tropieza con Mardoqueo, que una vez más no se arrodilla a su paso. Encolerizado, y no valorando todas sus riquezas y honores ante esta afrenta, acepta el consejo de sus allegados de levantar una horca de 50 codos y pedir al rey la autorización para colgar en ella al judío (Cap. 5).

Cuando Amán va a hacer su petición, se encuentra con que Asuero quiere premiar la delación de Mardoqueo, de la que ha tenido noticia leyendo en una noche de desvelo el libro de las crónicas. Precisamente Amán va a ser encargado de su ensalzamiento por las calles de Susa, con la fórmula que él mismo, creyendo que los honores eran para sí, ha propuesto al rey. Los malos presagios se ciernen sobre el privado (Cap. 6).

Durante el banquete, Ester descubre que es judía y pide justicia al rey contra Amán. Asuero se ausenta del festín dubitativo. Al regresar, ve a Amán precipitado sobre el lecho de la reina pidiendo por su vida. Creyendo que pretende violentarla, ordena su ejecución en la misma horca que tenía dispuesta para Mardoqueo (Cap. 7).

En el resto de los capítulos de la parte protocanónica se redondea el triunfo de la causa judía y de sus protagonistas. El rey da a Mardoqueo el puesto y las prerrogativas de Amán. Se escriben cartas para neutralizar el edicto de exterminio, autorizando a los hebreos a defenderse y vengarse de sus enemigos el mismo día que Amán tenía destinado para hacerlos perecer, el 13 del mes de Adar. En el día siguiente se instituye la fiesta de *Purim* en memoria de este suceso *(Est.* 8, 1 - 10, 3) [2].

---

2 El texto de la Biblia Vulgata presenta dos partes: una protocanónica, conservada en lengua hebrea, la cual constituye el núcleo de la historia, que acabamos de sintetizar (Est. 1, 1-10. 4); y una segunda parte deuterocanónica, sólo conservada en griego (Est. 10, 5-16, 24).

Las porciones deuterocanónicas fueron traducidas por S. Jerónimo del texto griego de los LXX, y añadidas a continuación de las protocanónicas. Lo más notorio que diferencia a las dos partes es la ausencia de alusiones a Dios en el texto conservado en hebreo, aunque su presencia subyazca. Las porciones deuterocanónicas tienen como fin aclarar y añadir datos a las primeras, siendo un punto importante el concerniente a encarecer la piedad de los protagonistas.

De algunas partes de la historia poseemos dos versiones: el episodio de la delación por Mardoqueo de los dos eunucos que pretendían matar al rey (Est., cap. 2 y 12). la intervención de Esther ante Asuero como paso previo para pedir la salvación de los judíos (Est., cap. 5 y 15). En este último caso, la parte deuterocanónica da un mayor patetismo a esta escena en que Ester comparece ante el rey, a pesar de la pena de muerte que pesaba sobre el que esto osase. Es la versión aprovechada por Godínez, difiriendo así esta escena de su comedia de la correspondiente en Lope, que sigue la fuente protocanónica.

3. El *Libro de Ester* ya había prestado su materia a dos autos del siglo XVI, contenidos en el denominado *Códice de Autos Viejos* de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Auto del rey Asuero cuando descompuso a Basti* y *Auto del rey Asuero cuando ahorcó a Amán.*

En el siglo XVII y con posterioridad a las dos obras que analizaremos, Lope de Vega vuelve a introducir a Ester, junto con Amán y Asuero, en el segundo acto de *La limpieza no manchada* [3], escrita por encargo de la Universidad de Salamanca para exaltar en 1618 la concepción inmaculada de María. En esta comedia, cuyo carácter es más bien el de una extensa loa a lo divino, en opinión de Menéndez Pelayo, Ester es preservada por parte del rey Asuero de la ley general que bajo pena de muerte impedía que alguien compareciese a su presencia, figurando así la gracia de Dios que exceptúa del pecado original a María.

Felipe Godínez, por su parte, también volverá a dramatizar esta historia del Antiguo Testamento en *Amán y Mardoqueo,* comedia publicada en la *Quinta parte de comedias escogidas de los meiores ingenios de España* (Madrid, 1653), sobre cuya problemática nos ocuparemos más adelante.

Con este mismo título de *Amán y Mardoqueo,* Antonio Enríquez Gómez, de origen judío al igual que Godínez, y asimismo objeto de las actuaciones inquisitoriales, debió de escribir otra comedia de la que no se conserva rastro [4].

4. *La hermosa Ester* es una de las obras dramáticas de Lope de datación y fijación textual más precisas [5]. En efecto, poseemos dos textos de gran autoridad:

— Un manuscrito tenido por autógrafo.

— Una edición de las presuntamente revisadas por el propio autor.

---

3 M. Menéndez Pelayo ha incluido esta comedia en las *Obras de Lope de Vega* editadas por la R. A. E. Su reimpresión se encuentra en el t. CLXXXVII de la B. A. E., páginas 153-192.

4 La Barrera y Leirado cita esta obra de Enríquez Gómez en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid, 1860), siguiendo a J. Amador de los Ríos ("Antonio Enríquez Gómez", *Estudios... sobre los judíos de España,* Madrid, 1848, pp. 569-607). *Amán y Mardoqueo* va incluida en el apartado de obras del autor que prometió y no llegó a publicar (p. 140).

Constance H. Rose en su trabajo *Tres retratos de Ester* (comunicación leída en el I Congreso Internacional sobre Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Madrid, 1980) opina que esta comedia de Enríquez Gómez es la atribuída a Felipe Godínez, con el mismo título, en la *Quinta Parte* (Madrid, 1653). Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

5 S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias,* M. L. A., New York; pp. 8 y 25.

El manuscrito, conservado en el «British Museum» de Londres, nos proporciona el lugar y la fecha de su finalización: Madrid, 6 de abril de 1610. La censura y licencia para su representación son de Tomás Gracián de Antisco, fechadas el 10 de mayo de ese mismo año. Las primeras representaciones debieron de correr a cargo de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, que ese año hizo las fiestas del Corpus en Madrid [6], como se puede inferir de la advertencia —«representóla el famoso Sánchez con notable autoridad y acierto»— que figura en el segundo texto de alto grado de fiabilidad que tenemos de la obra: el que va inserto en séptimo lugar en la *Décimoquinta parte de Comedias de Lope de Vega Carpio...* (Madrid, 1621) [7]. Al frente de este texto impreso figura una dedicatoria a doña Andrea María del Castillo, señora de Benaçura.

Las dos versiones son las aprovechadas por Marcelino Menéndez Pelayo para su edición de la comedia en el tomo III de la colección de las obras dramáticas de Lope de Vega publicada por la Real Academia Española [8]. La edición de 1621 es la tomada como base, por ser la última versión que revisó Lope, aunque se da cuenta «escrupulosamente», en notas a pie de página, de las escasas variantes del manuscrito de 1610. La principal diferencia estriba en la ausencia de un pasaje de 26 versos en el manuscrito (HE, III, 170 a). En contrapartida, éste añade una redondilla (HE, III, 172 b) y completa, con un verso, otra defectuosa del impreso (HE, II, 160 a). El resto de las diferencias afectan a palabras, debiéndose preferir en la mayoría de los casos, por métrica y por sentido, la lectura del manuscrito.

5. Poco tiempo después de escribir Lope *La hermosa Ester* [9], debió Felipe Godínez de componer su comedia sobre el mismo asunto, *La Reyna Ester,* que plantea una serie de problemas de identificación y atribución.

Normalmente se han venido dando tres títulos a una pretendidamente única comedia de Felipe Godínez: *La Reyna Ester, Amán y Mardoqueo* y

6 C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII,* Madrid, 1901; pp. 117-118. *Idem,* segunda serie, publicados con un índice por Georges Cirot, *Bulletin Hispanique,* IX, 1907. doc. n.º 100 y 101.

7 También en Madrid y en el mismo año, hay una reimpresión de esta *Décimaquinta Parte.*

8 Su reimpresión en la B. A. E. (t. CLIX, Madrid, 1963; pp. 135-179) es el texto que manejaremos y por el cual citaremos, señalando, tras las siglas HE, el acto, el número de la página, y si se trata de la primera columna (a) o de la segunda (b).

F. C. Sáinz de Robles sigue fielmente el texto de M. Menéndez Pelayo, para la edición de la tragicomedia de Lope de Vega en *Obras escogidas* (t. III, 3.ª edic., Aguilar, Madrid, 1974; pp. 105-136).

9 Precisamente, la datación de esta comedia de Godínez es uno de los objetivos del presente trabajo, y de ello nos ocuparemos más adelante con detenimiento.

La horca para su dueño [10]. Cuando en realidad el primero y el segundo responden a obras totalmente diferentes, aunque muy posiblemente se deban ambas al mismo autor, y el tercero no aparece asociado, y únicamente a la segunda comedia, *Amán y Mardoqueo,* sino en las ediciones que de ella se hacen en los siglos XVIII y XIX.

La segunda versión teatral de Godínez sobre la historia de Ester fue impresa por primera vez en Madrid, en 1653, con el único título de *Amán y Mardoqueo,* inserta en la *Quinta parte de comedias escogidas de los meiores ingenios de España,* ocupando el segundo lugar de las doce comedias que componen el volumen (pp. 48-79).

No hay, que conozcamos, ninguna atribución del título de *La horca para su dueño* a Felipe Godínez en el siglo XVII, y, sin embargo, aparece frecuentemente citada esta denominación en documentos teatrales, piezas de títulos de comedias, etc., a lo largo de este siglo. Generalmente los estudiosos suelen asociar estas alusiones con Godínez, ya exclusivamente [11], ya en disputa con Lope [12]. Pues bien, tal título se debe casi con seguridad a este último, y, sin otros datos fehacientes que apoyen a Felipe Godínez, con Lope de Vega hay que relacionar las menciones de *La horca para su dueño* en el siglo XVII [13]. Para estas afirmaciones nos basamos en una variante del manuscrito londinense de *La hermosa Ester,* que premeditadamente se omitió en su momento para recogerla a propósito de esta cuestión. Mientras el impreso de 1621 cierra la obra de esta manera:

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

el autógrafo de Lope propone como último verso en lugar del transcrito arriba:

> Y la horca para su dueño.

---

10 Con esta triple titulación aparece en: C. A. de la BARRERA y LEIRADO, *Opus cit.,* p. 172; A. FAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional,* t. I, Madrid, 1934, p. 471, n.° 3112; J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica,* t. X, Madrid, 1972, p. 661, n.° 5476. Asimismo, se repite en la mayoría de los estudios y manuales que citan obras de Godínez.

11 Así lo hacen, por ejemplo, Hugo A. Rennert y Américo Castro en su "Bibliografía de las comedias de Lope de Vega" (en *Vida de Lope de Vega,* Madrid, 1919, p. 487. Es la opinión más generalizada.

12 A. RESTORI, *Piezas de títulos de comedias,* Messina, 1903; p. 26.

13 En una cuenta de gastos de la cofradía del Santísimo Sacramento de Horche (Guadalajara), se alude a una copia de una comedia de este título en 1613 (apud PÉREZ PASTOR, *Opus cit* (*B. H.*), p. 378, doc. n.° 118). Asimismo, es mencionado este título en el verso 179 de la *Loa sacramental de los títulos de las comedias* de Lope de Vega (1631-1635), y en el *Entremés del Doctor Carlino* (1642-1648) (apud A. RESTORI, *Opus cit.*).

Es costumbre muy extendida acabar las comedias con la mención de los títulos e incluso de los sobretítulos por los que son conocidas. En ocasiones estos finales sirven para «encontrar» textos presuntamente «perdidos», de los que sólo se conserva la alusión al título, y que en realidad han sobrevivido con otra denominación, y a veces con otra atribución [14].

De la primera comedia de Godínez poseemos un solo texto. Se trata de un manuscrito con fecha de 1613, en el que únicamente figura en el encabezamiento de las tres jornadas el título de *La Reyna Ester*. Esta es la obra que se pretende analizar junto a la de Lope [15].

El manuscrito en cuestión se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid con el número 17.120, procediendo de la biblioteca Ducal de Osuna. Consta de 62 hojas (4.°), y se trata de una copia bastante defectuosa debida a varias manos, ninguna de las cuales parece ser la del poeta. Tiene el carácter de texto para uso de comediantes, figurando al comienzo de la tercera jornada un reparto que corresponde a la compañía de Balbín (44 v), la cual representaría la obra en Sevilla hacia 1613 [16]. Denota los defectos propios de este tipo de copias: tachaduras, correcciones, estrofas y versos incompletos, cambios de orden, alteraciones en la distribución línea-verso... Por el tipo de errores parece ser traslación de un anterior texto escrito, dictado a los copistas. Un número total de 430 versos, pertenecientes a distintas escenas, están recuadrados. Hay una escena claramente truncada (RE, III, 51 v) y otras presumiblemente incompletas o suprimidas, a juzgar por diversas menciones a hechos que previamente no aparecen en la copia. Entre estas anomalías es patente la ausencia del final; si bien, por el sentido, es muy probable que al texto propiamente dramático sólo le falten una o dos redondillas de despedida. La obra se corta al término de la hoja 62, cuando la historia presenta todos los síntomas de darse por finalizada. Debería de llevar una hoja más, que le sería arrancada, y que, aparte de redondearnos el final feliz, podría aportar provechosos datos documentales.

A pesar de las amputaciones patentes y posibles, se trata de una comedia de considerable magnitud, con un número total de 3.459 versos conservados. Por su amplitud y versificación pertenece al grupo de primeras obras del

14 Según Menéndez Pelayo (B. A. E., t. CLVIII, p. 282), hay una edición de *La hermosa Ester* en el siglo XVIII que lleva el título de *La horca para su dueño*. Por otra parte, con esta misma denominación, H. A. RENNERT y A. CASTRO (*Opus cit.*, p. 487) nos dan cuenta de una suelta (Durán e Ilchester) de la comedia de Godínez, atribuída a Lope.

15 Las citas del texto de esta comedia serán transcripción fiel del manuscrito. Llevarán las siglas RE, mencionando, a continuación, el acto y la hoja (con especificación de la cara: r. o v.) en que se encuentran.

16 Ver C. MENÉNDEZ ONRUBIA, "Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez (1585-1659)", *Segismundo*, n.° 25-26, 1977, pp. 89-130; p. 94.

autor, junto con *Ludovico el Piadoso* y *El soldado del cielo, San Sebastián.* Las tres comedias se conservan en manuscritos de 1613. Las tres son las únicas de Godínez que superan los 3.000 versos, presentando semejanzas en el uso y porcentajes de las distintas formas métricas [17].

6. Las dos versiones dramáticas del *Libro de Ester* que analizamos presentan grandes diferencias. Diferencias en el tono en que la historia es dramatizada. Diferencias en el trabajo sobre los elementos de la fuente, tanto en su modificación, como en la adición de otros nuevos. Diferencias, por qué no, en su categoría artística.

La hermosa Ester [18] de Lope no precisa que nos detengamos en su parte

---

17 Hasta el momento el más completo estudio, del que tengamos noticia, sobre la vida del interesante y enigmático dramaturgo que fue Felipe Godínez, se debe a Carmen Menéndez Onrubia (*Opus cit.*). En él se recoge la mayoría de los escasos datos que los documentos y testimonios de la época han dejado llegar hasta nosotros. Dada la exigua base documental, mucho debe conjeturar la autora del trabajo para recomponer su biografía. Sobre algunas conclusiones a las que llega con respecto a *La Reyna Ester,* y que deben ser cuestionadas, volveremos más adelante. No conocemos más estudios que traten sobre esta comedia de Godínez que el de Menéndez Onrubia, y el ya citado de Constance H. Rose, que aún permanece inédito.

Los más sólidos y amplios documentos biográficos sobre Felipe Godínez son los relacionados con su proceso inquisitorial, donde se revela su condición de judeo-converso (fueron dados a conocer por Adolfo de CASTRO, "Noticias de la vida del doctor Felipe Godínez", *Memorias de la Real Academia Española,* VIII, 1902, pp. 277-283). Este aspecto es el que prima, tanto en algunas de las escasas referencias de sus contemporáneos, como en los estudios actuales en los que se trata o menciona al autor. En este sentido se pronuncia Quevedo en varias ocasiones, así como Lope de Vega. Sin embargo, también hay alusiones elogiosas sobre su persona y obra dramática en Pérez de Montalbán, Enríquez Gómez, Antonio Ulloa Pereira, y en el mismo Lope. Sobre todos estos aspectos remitimos al artículo de Menéndez Onrubia.

18 Esta comedia bíblica de Lope de Vega ha suscitado diversos estudios, la mayor parte de ellos de literatura comparada. Además del que le dedica M. Menéndez Pelayo en su edición de la R. Academia Española, ya mencionado, hay que citar los siguientes: A. FARINELLI, *Grillparzer und Lope de Vega,* Berlín, 1894, pp. 171-193 (traducido al español por Enrique Massaguer con el título de *Lope de Vega en Alemania,* Barcelona, 1936, pp. 181-200); W. KÜCHLER, "Esther bei Lope de Vega, Racine und Grillparzer", *Jahrbuch für Philologie,* I, 1925, pp. 333-354. A. D. H. FISHLOCK, "Lope de Vega's *La hermosa Ester* and Pinto Delgado's *Poema de la Reyna Ester*: a Comparative Study", *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXII, 1955, pp. 81-90: en este interesante trabajo, el autor pone de manifiesto la huella de Lope en el poema en octavas del escritor de estirpe judaica, Joan Pinto Delgado; J. O. VALENCIA, *Pathos y Tabú en el Teatro Bíblico del Siglo de Oro,* Madrid, 1977: analiza, junto con otras cuatro piezas dramáticas, *La hermosa Ester* (pp. 63-73). Desde una orientación psicofilosófica, intenta sondear en las cinco comedias el tema del incesto, con el fin de determinar su estructura interna. Tampoco se descuidan los aspectos de interpretación literaria. E. GLASER, "*Lope d Vega's La hermosa Ester*", *Safarad,* XX, 1960, pp. 110-135: se trata del trabajo más extenso e importante de los que se han centrado en esta obra de Lope; la cual, para el autor, "constitues a landmark in the history of the Spanish theater; for the first time Biblical material is treated in accordance with the dramatic formula of the *comedia*" (p. 110). Glaser intenta mostrar el trabajo de Lope sobre el texto bíbiico en

episódica. Esta se ajusta, en términos generales, a la línea argumental que el relato bíblico desarrolla en los siete primeros capítulos, sintetizando al final el resto de los capítulos protocanónicos, que se refieren al triunfo del pueblo hebreo y a la exaltación de sus protagonistas. De las porciones deuterocanónicas, Lope toma buena parte de lo concerniente a la piedad y móviles religiosos de Ester y Mardoqueo, así como la referencia al papel providencial de Dios, ausentes en la parte protocanónica. También aprovecha Lope algunos detalles como el sueño de Mardoqueo (Est. 11, 5-11), que tan perfectamente se acomoda al explayamiento lírico y a la técnica prefiguradora de la dramática lopista [19].

Lope dramatiza esta impresionante historia bíblica en un tono grave y elevado, subrayando su grandeza épica, inundando de lirismo determinados pasajes y manipulando levemente la materia de la fuente para que la intriga evolucione con un admirable equilibrio a lo largo de los tres actos.

Hay únicamente dos pasajes totalmente extraños a la historia bíblica en el texto (I, 147 b - 149 a; II, 158 b - 160 a). En ambos, los villanos Selvagio y Sirena testimonian, en tono eglógico, sentimientos de pasión y celos. Su conexión con la línea argumental central es muy laxa. En cuanto al contenido, la función que desempeñan es la de servir de contrapunto al tema y a los personajes de la acción principal. Si Ester acepta formar parte en la elección de reina para servir de instrumento de la Providencia en la salvación de su pueblo:

> Yo haré, tío, lo que mandas,
> si dices que Dios lo ordena,
> y ojalá que fuese yo,
> aunque tan indigna sea,
> por quien el pueblo cautivo
> ya que del todo no vuelva
> a la gran Jerusalén,
> menos castigo padezca.
> (HE, I, 147 a)

Sirena abandonará a Selvagio, en la escena subsiguiente, únicamente impulsada por la ambición y la vanidad:

---

buen número de escenas, para al final concluir señalando las dos significaciones de la tragicomedia: el castigo de la soberbia y el premio de la humildad (concordando en esto con Farinelli), y la prefiguración mariana.

19 Juan O. Valencia (*Opus cit.*, p. 65) considera el sueño de Mardoqueo invención de Lope, fiel a su calidad de poeta, con el fin de crear un suspenso en el desarrollo drámatico de la acción.

¿Pues no es,
cuando tan cerca me ves
de ser reina, hacer de modo
que pierda un imperio todo
que pone el tiempo a mis pies?
(HE, I, 147 b)

Desde un punto de vista formal, ambas escenas cumplen una importante función dramática: la de dejar correr el tiempo entre la convocatoria de doncellas para la elección y la elección misma, en el primer acto; y entre la provisión del decreto contra los judíos y los intentos de Mardoqueo para contrarrestarlo, en el segundo. Además de su funcionalidad con respecto al tratamiento dramático del transcurso del tiempo, la incidencia de esta última escena sobre la intriga es notable. Lope somete la acción principal a una pausa justo en el momento en que el «nudo» acaba de apretarse, en el centro geométrico y dramático de la obra, separando simétricamente sus dos vertientes, ascendente y descendente.

En esos dos pasajes, que además son el eco de esa fórmula lopista de la «variedad», el tema amoroso profano de buen número de sus comedias es utilizado como accesorio de un tema más elevado, logrando Lope algunos de los momentos más líricos de su obra y alcanzando el tema del «menosprecio de corte y alabanza de aldea» una de las formulaciones más hermosas.

El resto de los elementos añadidos no tienen ese carácter postizo y totalmente extrabíblico del anterior. Hay un caso notable de cómo Lope, conservando el espíritu de la historia fuente, manipula su argumento, con fines dramáticos y doctrinales. Se trata de la escena en que, después de haber sido acusado Amán y haberse retirado el rey dubitativo, Mardoqueo ha entrado a ver a Ester, para, en un diálogo con ella, ensalzar su papel salvador. Este pasaje, que no se ajusta a la fuente, en la que Mardoqueo no aparece hasta después de la muerte del privado, cumple una doble función: contribuir a la exégesis religiosa y dilatar la acción, precipitada ya hacia su final.

Es interesante constatar cómo esta dilación de la llegada del desenlace se ve reforzada por un uso sutil de la versificación. Lope acude a un recurso que debía de causar un efecto notorio en el espectador de la época, acostumbrado a captar los cambios métricos. Al comienzo del banquete que Ester da al rey y a Amán se establece el uso del romance en é -o. Con esta forma métrica, Ester acusa al privado, el rey se enfurece... La obra parece que está a punto de finalizar. Presentimiento que se ve subrayado además por la utilización del romance, que empieza ya a ser tomado como señal del cercano

fin de una comedia [20]. De pronto, el rey se va confuso... Cesa el romance. Van a seguir tres formas estróficas distintas antes del ansiado castigo del perverso privado: Amán se lamenta, cómo no, en décimas (HE, III, 175 b); Ester y Mardoqueo conversan en tercetos encadenados (HE, III, 175 b - 176 a); siguen, por fin, las quintillas hasta que Amán es conducido a la horca (HE, III, 176 a - 177 b). Cesó la tensión; el final ya se sabe «en lo que para». Se reemprende el interrumpido romance en é -o, que nos conducirá, y ahora sí, hasta el fin.

Aunque sólo nos hayamos detenido en este punto concerniente a la versificación, hay que dejar constancia del uso modélico que de ella hace Lope en toda la obra, cambiando de metro en 35 ocasiones y empleando hasta diez modelos estróficos diferentes, en su afán por evitar la monotonía y ajustar la forma a la situación dramática [21].

Otras adiciones cumplen la función de completar la pintura moral de los protagonistas. Si Amán representa, ante todo, la soberbia y la ira, que le arrastran, en un uso despótico del poder, a la suprema aberración de ordenar el exterminio de todo un pueblo, Lope añade más notas sobre sus cualidades de gobernante. Así, cuando Amán aparece por primera vez en el acto segundo rechaza, irascible y despectivo, las peticiones de sus súbditos (II, 152 a - 152 b). Hay, pues, una insistencia sobre su despotismo, actitud política tantas veces corporeizada en las tablas a lo largo del Setecientos español, reflejando una inquietud de público y dramaturgos [22].

La distribución de los distintos episodios del relato bíblico en los tres actos se acomoda fielmente, sin forzar su secuencia, al esquema «planteamiento - nudo - desenlace».

Es modélico el manejo dramático de la fuente en el primer acto, que abarca desde el repudio de Vastí hasta la elección de Ester como reina (Est. 1, 1 - 2, 16), dadas las dificultades de un tratamiento teatral concentrado del tiempo y de la acción. Lope lo consigue distribuyendo la materia en seis núcleos. En los cuatro primeros alterna la presencia de Asuero y Ester, para hacerlos confluir en el último, el de la elección, tras la pausa

20 De las diecinueve comedias de Lope que aparecen datadas entre 1605 y 1610 en la tabla de obras auténticas y fechables que dan Morley y Bruerton (*Opus cit.*, pp. 24-26), quince acaban en romance.

21 Aparte de las normas versificatorias parciales de su *Arte Nuevo*, la obra teatral de Lope presenta unas determinadas directrices de acomodación del metro a la forma (diálogo, soliloquio, relación...) y al contenido de cada situación dramática (amores, celos, quejas...). Esto es lo que denomina "poética invisible" Diego Marín, autor de un valioso trabajo sobre esta faceta del teatro de Lope (*Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962).

22 Sobre otras adiciones y modificaciones del texto bíblico, ver E. GLASER, *Opus cit.*

dilatoria que impone el episodio de Selvagio y Sirena. Mediante estos cambios de marco y de acción, se consigue ajustar, para su presentación en un acto, el dilatado período temporal que la fuente presenta, y que debe suponerse para la verosimilitud y coherencia interna de la obra.

El segundo acto nos lleva desde el versículo 17 del capítulo segundo hasta el final del quinto del *Libro de Ester*. Los sucesos que aquí se relatan se prestan mucho más que los anteriores a una compaginación del tiempo interno y externo. A esta acomodación se aplica el poeta, aunque para ello tenga que acercar acontecimientos que la Biblia extiende durante años. Sin embargo, esta concentración no violenta la evolución lógica y psicológica de sucesos y personajes. El único bache temporal que no puede eludir —entre que se urde el decreto de exterminio y su publicación y conocimiento por parte de Mardoqueo— lo mitiga introduciendo, como se ha visto, una nueva escena de Selvagio y Sirena. En las dos fases en que queda dividido el acto, la continuidad de la acción y del tiempo queda remarcada por la trabazón de las distintas escenas; entre ellas no hay nunca una renovación total de los personajes, como en múltiples ocasiones ha ocurrido en la jornada anterior.

En el acto tercero Lope recoge la historia al comienzo del capítulo 6, utilizando éste y el siguiente en su integridad, y sintetizando los restantes. Este último acto aún presenta una mayor circunscripción temporal. Al fin el autor puede hacerse eco de su propia y reciente recomendación

> Procurando, si puede en cada uno (acto),
> no interrumpir el término del día.

En *La hermosa Ester* es patente la pretensión por parte de Lope de que la historia transcurra teatralmente sometida a un determinado canon de tiempo. Aunque, salvo en el acto tercero, no se consigue «no interrumpir el término del día», todos ellos manifiestan una laboriosidad conducente a constreñir temporalmente la historia.

Este tratamiento resulta evidente si nos fijamos en los datos temporales bíblicos:

— El sueño de Mardoqueo tiene lugar en el año segundo del reinado de Asuero (Est. 11, 2).

— En el tercero es repudiada Vastí (Est. 1, 3).

— El turno de Ester para ir a la presencia del rey es en el año séptimo (Est. 2, 16).

— El decreto de exterminio de los hebreos se sitúa en el año doceavo (Est. 3, 7).

— Ester, al igual que el resto de las doncellas, debe pasar doce meses de preparativos en la casa de las mujeres antes de comparecer ante el rey para la elección (Est. 2, 12).

— Tres días pasa la heroína en ayuno y oración antes de presentarse ante Asuero para intentar la salvación de su pueblo (Est. 4, 16; 5, 1 y 15, 4).

Lope no sólo omite la alusión a estos hitos cronológicos [23], sino que tampoco los tiene en cuenta. El desarrollo de la acción de su tragicomedia, que sustancialmente es la misma de la historia bíblica, no pierde verosimilitud y gana dramatismo, intentando sujetarla, en la medida de lo factible, a la norma clásica de la unidad de tiempo.

Otros elementos son igualmente sometidos a un proceso de concentración:

— Los dos banquetes, a los que son invitados por Ester Asuero y Amán, se reducen a uno solo (Est. 5,4 y 5, 8) [24].

— En el pasaje en que Ester es informada del decreto contra su pueblo y de las medidas a tomar, se restringen las idas y venidas del mensajero entre ella y Mardoqueo (Est. 4, 5-16).

— Lope concentra en su final, tras la condena a muerte del arrogante Amán, los sucesos que el texto bíblico relata del capítulo 8 en adelante y que se refieren al triunfo de la causa judía.

— Una notoria muestra de concentración y economía teatral nos la da el autor con su trabajo sobre los personajes. Lope modifica la multiplicidad y actuación eventual de los de la fuente bíblica, reduciendo su número y dándoles una continuidad funcional a costa de los suprimidos.

En definitiva, Lope ha sabido manipular los datos de la historia con el fin de potenciar su virtualidad dramática, sometiéndolos a un proceso de concentración o de dilatación (patente este último en la adición de elementos que se vio con anterioridad).

---

23 Sólo una fecha del texto bíblico es mencionada: cuando el rey quiere oir los libros de crónicas, Egeo lee "los servicios del mes de Tebeth, en el año séptimo" (HE, III, 166b). En el *Libro de Ester* esta es la fecha en que se celebra la elección de Ester como reina (Est. 2,16).

24 Edward Glaser (*Opus cit.*, pp. 126-127) subraya el acierto dramático de esta concentración en la comedia de Lope: "Lope's consummate mastery of the dramatic form reveals itself even more clearly in the manner in which he transposes to the stage the confused closing chapters of the Book of Esther. The two banquets of the Bible are condensed into one and thus the action gains in coherence and speed".

Una de las principales características de la comedia española, de la que Lope es promotor y más excelso representante, es la del acercamiento de las historias al marco espacio-temporal del espectador: la españolización de lugares, costumbres, etc. *La hermosa Ester* suprime o modifica algunos de los puntos exóticos del relato que puedan diferir en exceso o malsonar a la mentalidad de un español del Setecientos. A este proceso son sometidos algunos datos del banquete que da Asuero a sus súbditos en el capítulo 1, las referencias a los eunucos... Estas modificaciones y supresiones se encuentran concentradas sobre todo en torno a la elección de la nueva reina (Est. 2, 1-15): nada se deja traslucir sobre las costumbres persas respecto a la poligamia, los preparativos de las doncellas, las concubinas del rey, etc. Por la misma razón, pero en proceso inverso, Lope añade notas y elementos que acercan el relato bíblico a los intereses de su época: referencias al despotismo y a la figura del privado, alusiones a la inestabilidad de la fortuna...; temas todos ellos de gran incidencia en la literatura española del momento, y que perfectamente pueden encontrar un paradigma en esta historia de Amán y Mardoqueo.

En la misma línea está la relación de Ester con María, haciéndose eco de un tópico en la exégesis cristiana de la Biblia. El paralelismo que se establece entre ambas es más o menos evidente en algunos puntos de la obra: exclama Ester tras ser elegida reina:

> Mi alma, a Dios alaba y engrandece. (HE, I, 150 b)

clara réplica del inicio del *Magnificat* mariano (Lucas 1, 47); con palabras de Amán concluye el acto primero:

> Lo que mujer dañó, mujer lo sana. (HE, I, 151 a)

que establecen una relación simbólica cuadrangular, vuelta a repetir en el acto segundo (pág. 162 a), entre Vastí, Eva, Ester y María. Este paralelismo consigue aún una mayor transparencia, a manera de recapitulación doctrinal, en el baile que cierra la representación:

> Hoy salva a Israel
> la divina Ester.
> Hoy, Ester dichosa,
> figura sagrada
> de otra Ester guardada
> para ser esposa,

más pura y hermosa,
de más alto Rey. [25]
(HE, III, 178 b)

Así, respetando el espíritu del relato bíblico, aunque aclimatándolo en parte a las preocupaciones, moralidad y religiosidad propias y de sus espectadores; y aprovechando su dramatismo, aunque manipulándolo, mediante la concentración y la dilatación de la acción, en aras de la intriga, Lope de Vega nos da una espléndida muestra de su técnica y capacidad teatrales.

7. Muy distinto es el trabajo de Felipe Godínez, en el que la modificación de los datos de la fuente y la adición de elementos extraños son exageradas. Todo esto se puede comprobar a primera vista en la síntesis del argumento de *La Reyna Ester* que viene a continuación:

Asuero, con la anuencia de un Amán que aparece desde el principio como su íntimo consejero y amigo, repudia a Vastí, quedando sumido en la melancolía. Para distraerlo, Amán, que por medio de su criado y alcahuete Pirro pretende en amores a la noble Zarés, le aconseja salir de caza al campo, y así de paso él podrá verse con la amada en su aldea.

Allí habitan también Ester y Mardoqueo. El rey, de caza, melancólico y sediento, se encuentra con la joven hebrea camino de la fuente. Requerida en amores por Asuero, Ester da muestras de su recato y honestidad rechazándolo.

Como el rey no puede vivir sin mujer y sigue acordándose de Vastí, Amán le aconseja que tome esposa entre las doncellas más hermosas de Persia. Una vez encargado este trabajo al príncipe Egeo, el cortejo real decide ir a aposentarse a casa de Mardoqueo, el noble —«aunque hebreo»— más rico del lugar.

En la escena siguiente, Ester relata a su tío un sueño en el que ella aparecía como reina y como instrumento de la salvación de su pueblo. Vestida con sus mejores galas se va a orar y meditar.

El cortejo real, con Amán a la cabeza, llega a casa de Mardoqueo, y comienzan los roces entre los dos. Egeo comunica al judío los planes del rey respecto a la elección y su deseo de que Ester participe también. La hermosa candidata, sumida en la oración, es encontrada por Egeo, y en una escena, remedo de la anunciación del ángel Gabriel a María, en la que no se descui-

25 En este sentido prefigurativo hace hincapié Edward Glaser, aduciendo aquellas escenas y palabras en que más claramente se pone de manifiesto la ecuación Ester-María. Es éste, según el autor, uno de los significados últimos de la comedia de Lope, además del concerniente al triunfo de la humildad sobre la arrogancia, que apunta Arturo Farinelli (E. GLASER, *Opus cit.*, pp. 130-135).

dan ni los detalles plásticos de sus representaciones pictóricas, le profetiza que hallará gracia ante el rey y será su esposa.

En la siguiente escena, Seleuco y Leoncio, dos príncipes de Persia, manifiestan su intención de matar a Asuero, por vengar a su pariente Vastí. Mardoqueo les oye y toma la resolución de evitarlo.

Zarés viene a visitar al rey. El soberbio Amán, que pretende impresionar a su amada haciendo gala de la pompa con que todos le sirven, es nuevamente afrentado por Mardoqueo, que se niega a lavarle las manos de rodillas. La sangre del privado arde en deseos de venganza.

Parten todos a la corte, donde el hebreo tendrá también un puesto. Una vez en Susa, se presentan ante Asuero como candidatas a reina Hipólita y Casandra, villanas graciosas, que protagonizan escenas de bufonada. También comparece Zarés. Cuando el rey parece estar decidido a casarse con esta última, aparece Ester, hermosa, tímida, humilde y presentando la obediencia como su principal gracia. Asuero queda prendado de su hermosura y de sus virtudes. Con la intriga del fallo se suspende la elección y se cierra el acto primero (v. 1.108).

Se reemprende la comedia con la expectación de conocer la voluntad del rey. Ester es la elegida como reina y esposa. Egeo pide a Asuero la mano de Zarés, pero éste se la otorga a Amán que también ha manifestado este deseo. Es primero de marzo, y el rey tiene por costumbre ir en ese día al templo de Marte.

Es aquí, en el templo, donde Seleuco y Leoncio intentan perpetrar el regicidio. Mardoqueo delata la traición, y son apresados. Cuando los culpados están rogando piedad, el templo se derrumba. El rey lo toma como un mal presagio y piensa que el fin de su reinado está cerca. La traición de los dos deudos de Vastí pierde importancia, por lo que se les conmuta la pena de muerte por la de destierro.

A continuación, en varias escenas de palacio, Ester se muestra como guardiana de la eficacia y la moralidad de la casa real, despidiendo a la gente ociosa y malvividora. El hogar del rey debe servir de modelo por el que se rijan los demás hogares.

Asuero, apesadumbrado, ha mandado reunir a los sabios de su corte con el fin de indagar sobre los malos presagios. Comienza Egipho refiriendo una profecía y su explicación: Asuero será el último de los reyes persas; los reinos sometidos sacudirán el yugo y le matarán; le sucederá uno de los príncipes sublevados. Mardoqueo, acto seguido, niega la validez de ese vaticinio, porque va en contra de una profecía de Daniel, según la cual aún falta un cuarto y último rey persa (Dan. 11, 2). Por último, otro de los sabios,

griego de origen, refiere la profecía enunciada por Egipho a Alejandro Magno. Una vez despedidos todos, Amán da al rey una interpretación que culpa al pueblo judío; por lo que le aconseja que sea exterminado. Asuero acepta y otorga a su privado plenos poderes.

En la escena siguiente, Mardoqueo hiere una vez más el orgullo de Amán. Este prepara una horca de 50 codos, donde piensa ahorcar al judío, tras pedir permiso al rey antes del amanecer. Esa noche Asuero no ha logrado conciliar el sueño, desvelado a causa de la profecía. Buscando diversión, pide a Egeo que le lea el libro de los servicios de sus vasallos. En él consta la delación de Mardoqueo, que aún resta sin premiar. Como en la historia bíblica, Amán propone, creyendo que los honores son para si, la forma en que debe ser recompensado. Con el ensalzamiento de Mardoqueo por las calles de Susa, finaliza la segunda jornada (v. 2.390).

Se abre el último acto con un nuevo altercado entre Amán y Mardoqueo. Éste le niega la reverencia, y aquel, enfurecido, le derriba en el suelo y le enseña la provisión contra los judíos firmada por Asuero; además le hace saber que él morirá un día antes que el resto de su pueblo. Aparece Ester, y Mardoqueo le comunica el peligro que se cierne sobre su raza, instándola a que con su llanto obligue al rey a revocar la sentencia. Él, por su parte, ruega también a Zarés y a Egeo que medien ante Amán (escena incompleta).

Ester, temerosa de hablar al rey, dada la prohibición que hay en este sentido, quiere consultar los libros de devoción para reconfortarse. Los autores a los que acude van a corporeizarse. El profeta Daniel aparece en escena para explicar su profecía del capítulo 11: Alejandro arrancará la monarquía de los persas a Darío, hijo de Asuero y Ester; no es, por tanto, el pueblo judío el enemigo de la corona. A continuación se le aparece David para asegurar que su descendencia no podrá perecer porque de ella nacerá el Mesías. Toca el turno a la sibila Cumea que augura siglos dorados. Por último, entra en escena el ángel Gabriel que la alienta en su misión mediadora, alegando que él mismo, llegado el día, anunciará la maternidad del Mesías a una virgen concebida sin pecado original, «que con la esposa del rey / no a de entenderse la ley / aunque sea original»; así, ella tampoco debe temer la disposición que prohibe ver a Asuero, su esposo.

En la siguiente escena el rey se muestra iracundo e inflexible ordenando la muerte del judío Simón, que ha entrado hasta donde está él para pedirle clemencia. Acto seguido, Ester accede a su presencia y se desmaya ante la colérica reacción del monarca, que aún no la ha reconocido. Al percatarse de que es su esposa, extiende su cetro y solícito la atiende. Alentada por

Asuero a que manifieste su deseo, Ester pide que él junto con Amán acudan a comer con ella.

Mardoqueo ha ido a casa de Zarés a suplicar por su pueblo. Ella y Egeo intentan convencer a Amán, pero éste, sumamente enorgullecido por la invitación de la reina, se ratifica en su determinación. Habiendo visto que el privado no se vuelve atrás y habiendo oído que Ester se dedica a dar banquetes al enemigo de su pueblo, Mardoqueo considera fallidos todos sus intentos, encomendándose a Dios como última esperanza.

Precedido por los chistes de los graciosos y las canciones de los músicos, tiene lugar el banquete. El desarrollo de los acontecimientos es el que narra la Biblia, culminando con la conducción de Amán a la horca de Mardoqueo, y ocupando éste su lugar en la privanza. Igualmente, se dispone la salvación y triunfo de los hebreos.

La obra se redondea con un final feliz, típico de la comedia española: Egeo se casará con Zarés, Fileno con Hipólita... Precisamente cuando se está arreglando el matrimonio de los dos villanos graciosos se trunca la pieza (v. 3.459).

Godínez, como vemos, es mucho más libre que Lope a la hora de omitir y, sobre todo, de inventar y modificar el texto bíblico.

Ya la cuestión de los personajes nos da una idea clara de la divergencia entre las dos comedias. Si Lope, aun operando con el principio de economía dramática que ya hemos apuntado, ajusta sus personajes, con mínimas excepciones, a los de la Biblia, en características, funcionalidad e incluso denominación [26], una nutrida parte de los que introduce Godínez no se encuentran en la fuente (Fileno, Salicio, Hipólita, Casandra, Pirro, Tebaldo, Simón, Ciro, Daniel, David, la sibila Cumea, el ángel Gabriel...), y la mayoría de los que aparecen presentan cambios sustanciales en su función y características (Mardoqueo, Zarés, Egeo...), e incluso en sus nombres (Seleuco y Leoncio).

---

26 Obviamente, los nombres de los personajes principales de la comedia de Lope están calcados de los de la Biblia (Asuero, Amán, Ester, Mardoqueo, Vastí), pero también muchos de los secundarios: Tares y Bagatán (así aparecen citados los traidores que pretenden matar al rey en Est. 2,21 y 6,2), Egeo (eunuco encargado de la casa de las mujeres, nombrado en Est. 2,3), Marsanes, Adamata y Setar (nombres de tres de los siete sabios persas consultados por Asuero en Est. 1,14), Zarés (así se llama la esposa de Amán en Est. 5,14 y 6,13). El nombre de Bassán que aparece en la primera escena, no tiene una exacta réplica en el texto bíblico, aunque aparece el de un eunuco con cierto paralelismo (Bazatha; Est. 1,11). Así pues, quedarían únicamente sin referencia bíblica: Selvagio, Sirena, Isaac y Sela. Este más estrecho seguimiento del texto bíblico por parte de Lope, se puede apreciar hasta en detalles mínimos, como, por ejemplo, la denominación de los meses: mientras Lope mantiene las de la fuente, Godínez las actualiza.

Fijémonos en los dos héroes judíos. Godínez pormenoriza en la pintura de su talante religioso y moral, a la vez que redistribuye los papeles que juegan en la historia. Se va a hacer un especial hincapié en el de Ester, en detrimento del de Mardoqueo. Aquí tenemos una clara diferencia con Lope. En *La hermosa Ester,* Mardoqueo actúa como principal impulsor de la salvación de su pueblo, con su sobrina como instrumento. Este sería el esquema:

Dios → Mardoqueo → Ester

Así aparece claramente formulado en el acto primero:

> No repliques; que ya sabes
> que debes esta obediencia
> al cielo, porque sin duda
> por ti mi remedio ordena;
> ... ...
> es bien que al cielo y a mí,
> hermosa Ester, obedezcas.
> (HE, I, 146 b)

Lope se ajusta al espíritu del relato bíblico, donde encontramos testimonios como el siguiente: «Ester, conforme a su mandamiento, no había descubierto su patria, ni su pueblo. Porque Ester observaba puntualmente cuanto él [Mardoqueo] le mandaba: y todo lo hacía del mismo modo que acostumbraba hacerlo, cuando siendo pequeñita la criaba» (Est. 2, 20).

En cambio, en *La Reyna Ester* esta función salvadora es asumida, en buena medida, directamente por Ester. Este desplazamiento parcial del protagonismo se puede constatar en una serie de modificaciones introducidas por el autor respecto a la fuente. Así, el sueño profético sobre las angustias y salvación del pueblo hebreo es traspasado de Mardoqueo a Ester, aparte de descifrarse su simbolismo (Est. 11, 5-10; RE, I, 11 v). Igualmente, Ester es la que decide, ante el asombro de su tío, tomar parte en la elección de reina; con lo que se produce una situación inversa a la que plantea Lope (HE, I, 146 b; RE, I, 15 v). De ella también surge la decisión de no confesar su linaje, sin que tenga Mardoqueo que mandárselo (Est. 2, 10 y 2, 20; RE, II, 26 v).

Godínez, a través de las palabras y de las acciones, se encarga de darnos un retrato de Ester aureolado de virtudes:

— Su pureza y honestidad quedan patentes en el episodio en que requerida en amores por el rey, lo rechaza. A la vez, en esta escena campestre se pone de manifiesto su extremada belleza.

— Inmediatamente se nos va a hablar de su fervor religioso y de su entrega a la oración y meditación de los libros devotos.

— Hay una insistencia continua en su humildad y obediencia, motivos principales, junto con el de su hermosura, por los que es proclamada reina.

— Pero también Ester es la mujer fuerte que acusa a Amán o que pone orden y concierto en una corte pululada por hombres ociosos y faltos de moral; cuya referencia a una realidad contemporánea, por otra parte, es evidente.

Godínez vuelca sus conocimientos bíblicos y religiosos sobre su comedia, en un afán por ampliar su contenido doctrinal y por racionalizar y justificar dramáticamente algunos episodios que considera poco consistentes en la historia sacra. El contenido bíblico del *Libro de Ester* es complementado, en unas ocasiones, mediante la alusión verbal —tal es el caso del uso del capítulo 11 de Daniel por parte de Mardoqueo para negar la validez del vaticinio de la destrucción de la monarquía de Asuero—, en otras, incluso mediante la corporeización de pasajes y personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, en un manejo del anacronismo y de la alegoría que nos remiten a los autos sacramentales. En este sentido, lo más notable es la escena en que Egeo y Ester reflejan verbal y plásticamente al ángel Gabriel y a María en el pasaje de la Anunciación, tal como se refiere en Lucas, 1, 26-38 (RE, I, 14 v-15 r). Asimismo, tenemos en el acto tercero las intervenciones del profeta Daniel, el rey David, la sibila Cumea y el ángel Gabriel, para reconfortar el ánimo de Ester con antelación a su comparecencia ante Asuero (RE, III, 51 v-54 v).

Por otra parte, Godínez acomoda su dramatización a los moldes y esquemas de la comedia española del Setecientos; empleando, en buena medida, aquellos que son más propios de los asuntos profanos que de los religiosos. Si Lope ha pretendido y conseguido, como se ha visto, mantener el tono grave de la historia en todos sus momentos, Godínez no duda en mezclar, y no siempre con acierto, lo trágico y lo cómico, recurriendo para ello a buen número de tópicos de la comedia al uso. Esto es claro en lo que respecta a la figura del donaire: ausente prácticamente en Lope —la nota de humor no aparece ni siquiera en los villanos Selvagio y Sirena—, presente, e incluso multiplicada, en cuanto al número de personajes que entrarían en esta categoría, en Godínez. Nunca, en el resto de las obras conservadas de este autor, tantos personajes tendrán la misión de intentar hacer reír al espectador. No sólo es de notar su número, sino su pertenencia a distintos tipos dentro de su categoría genérica de «graciosos»: la pareja de villanos

mal avenidos (Hipólita y Fileno), otros villanos (Salicio y Casandra), y el criado truhán y alcahuete (Pirro). En cuanto a los recursos de que hacen gala, conducentes a provocar el regocijo, también la gama es amplia: la bufonada, el disfraz varonil, los dobles sentidos, etc.

Si Godínez respeta el espíritu básico del libro, reinterpreta su letra, en aras de una coherencia y justificación que sirvan para el espectador de comedias del siglo XVII. Tomemos un ejemplo de esta forma de hacer, como ilustrativo de lo que constantemente sucede en su obra: el repudio de Vastí.

La obra se inicia con la cólera de un rey no obedecido. Godínez va a matizar algunos elementos del episodio a la luz de las teorías que rigen el tratamiento de la figura real en un nutrido número de comedias de su época [27]. Los motivos del repudio estriban, ante todo, en la afrenta a la persona e institución reales:

esto supo esto consiente
la magestad la persona
de un monarcha a cuia frente
offrece imperial corona
el occassio y el oriente
(RE, I, 1 r)

En ningún momento se alude a las causas que presenta la Biblia, y que Lope recoge: el castigo de Vastí debe servir como ejemplo para que las mujeres obedezcan a sus maridos:

Para su gusto al marido
obedezca la mujer.
(HE, I, 141 a)

La frivolidad que puede inferirse de un rey que desea mostrar la hermosura de su esposa a todos sus súbditos, en la comedia de Godínez se transforma en una más grave invitación a comer a su lado, sin intención exhibicionista explícita. Igualmente es matizada la impresión de rigor de la condena: Vastí no va a ser castigada únicamente por una desobediencia al rey como sucede en la Biblia y en Lope, sino por su conducta reincidente:

mill vezes por escusar
tantos enfados y enojos
la e querido repudiar
yo comfiesso q[ue] sus ojos
no an dado a el rigor lugar
(RE, I, 1 v)

27 Ver Richard A. YOUNG, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, 1979.

Lope no necesita cambiar ni estos ni muchos otros elementos, dado el mayor grado de distanciamiento al que somete el relato bíblico. En cambio Godínez manifiesta su interés por acercar los hechos a la idiosincrasia del espectador y darles una coherencia y una verosimilitud acordes con unos tiempos distintos a los del original.

En *La Reyna Ester* hay un intento continuo de racionalizar las causas y consecuencias de los distintos episodios, buscando una trabazón entre todos ellos. Por ejemplo: nada se nos dice explícitamente en la Biblia sobre los motivos por los que se quiere matar al rey; Godínez buscando la interrelación dramática de episodios y personajes, utiliza como móvil la venganza de Vastí por parte de sus deudos Seleuco y Leoncio, y los hace intervenir desde el comienzo de la comedia como contrapunto. Godínez no duda en recoger todas las razones posibles, de exégesis bíblica o de mero ingenio, para justificar las actuaciones de los personajes. Centrémonos en uno de los más importantes núcleos de la historia bíblica y veamos las soluciones teatrales, aprovechadas o inventadas, a las que llega el autor: el edicto de exterminio de los judíos firmado por Asuero, a propuesta de Amán. ¿Qué es, según la Biblia, lo que incita a Amán a programar la matanza de los hebreos? El tener en poco castigar únicamente en la persona de Mardoqueo su afrenta de no doblar la rodilla ante él (Est. 3, 6) [28]. Lope se ajusta fielmente y con exclusividad a esta razón. Godínez también la recoge, pero se va a preocupar de multiplicar el número y variar la naturaleza de los «agravios» de Mardoqueo. Los dos antagonistas se han tratado personalmente en bastantes escenas de la comedia, y esa relación les ha deparado continuos choques. Es interesante resaltar la escena en que aparece Amán en casa de Mardoqueo retratado como un «figurón», pretendiendo hacer ver a Zarés cuán importante es su persona, a la que se sirve como se puede servir a la del rey; es entonces cuando Mardoqueo se niega a echarle, de rodillas, el agua para lavarse las manos (RE, I, 17 r-17 v):

---

28 En las porciones deuterocanónicas del *Libro de Ester,* se dan una serie de datos sobre la figura y el comportamiento de Amán, que difieren sustancialmente de los del texto protocanónico. Estos no son tenidos en cuenta ni por Lope, ni por Godínez. Así, en Est. 12,6, se dice: "Aman vero filius Amadathi Bugaeus, erat gloriosissimus coram rege, et voluit nocere Mardochaeo, et populo eius, pro duobus eunuchis regis, qui fuerant interfecti". Algunos exégetas han querido interpretar el intento de regicidio de los eunucos, como una maniobra de Amán, para apoderarse de la corona. Esto tiene una íntima conexión con lo que se lee en Est. 16,22: "Qui [Amán] in tantum arrogantiae tumorem sublatus est, ut regno privare nos niteretur et spiritu". Las partes deuterocanónicas apuntan, pues, hacia la pintura de un Amán, de estirpe macedonia, que conspira contra la persona del rey y la fortaleza del reino, intentando privarle del apoyo de los judíos. Estas, como las anteriores, son palabras de Asuero: "Hoc cogitans, ut illis interfectis, insidiaretur nostrae solitudini, et regnum Persarum transferret in Macedonas". (Est. 16,11).

que delante de zares
esto me aia susedido
esta afrenta e resiuido
yo la bengare despues
quita alla un bolcan me abrasa

La reacción de Amán es lógica, dada la pintura que de él se nos hace en la comedia y la situación en que se ha colocado a los personajes. Para un espectador popular sería más comprensible el enfado de Amán y el acrecentamiento de su odio hacia Mardoqueo, en estas condiciones, que en la más abstracta de no ser reverenciado a su paso por un desconocido. Hay, pues, un mayor abundamiento y aproximación al espectador de los motivos por los que el privado se considera afrentado por el judío.

Pero Godínez aún añade un motivo más, que aprovecha de los exégetas bíblicos. En el *Libro de Ester* se dice de Amán que «era del linaje de Agag» (Est. 3, 1). En este Agag los comentaristas han querido ver al rey de Amalec, muerto por Samuel (I Sam. 15, 1 y ss.). Este odio por razón de estirpes subyace con antelación al contacto entre los dos antagonistas en *La Reyna Ester*. Dice Amán justo al inicio de su relación:

aunq[ue] en rigor de justicia
mal con hebreos estoi
(RE, I, 12 r)

Esta animadversión y su causa se plasman con claridad en las palabras que el privado dirige a Asuero cuando le está aconsejando el exterminio de los hebreos:

yagad el Rey de amaleg
cuyo agrauio me dispierta
por darle el setro a saul
samuel que dizen era propheta
le quito el Reyno y le dio
muerte violenta
(RE, II, 37 v)

¿Por qué Asuero acepta la proposición de Amán? En la versión de Godínez el rey se encuentra implicado anímicamente en la decisión, en contraste con la frialdad y falta de reflexión que presenta en los textos bíblico y lopista. En este punto, el autor de *La Reyna Ester* hace gala de grandes dosis de audacia, añadiendo el pasaje del templo de Marte, de cuya destrucción se deriva una enigmática profecía. El rey se siente abrumado, aceptando la coherente explicación que Amán hace de cada uno de sus puntos y que culpa a los judíos. A esto hay que agregar la insistencia, en numerosos momentos de la obra, sobre la amistad entre Asuero y Amán, que linda en

lo patológico. Esta estrechez de lazos afectivos queda categóricamente definida por el mismo rey al comienzo:

...amor a hecho
q[ue] entre los dos aia un pecho
pues es uno el coracon
(RE, I, 1 r)

Poco más adelante, aparece también esta otra profesión de fe:

mi gusto en tus manos dejo
que qualquiera es buen consejo
como tu aman me lo des
(RE, I, 5 v)

Aún se podrían añadir más formulaciones semejantes. Con todos estos presupuestos, resulta más lógico y coherente que el rey acepte la matanza. Esta es su contestación a Amán:

...venga
tus agravios y asigura
mis reselos y sospechas
(RE, II, 37 v)

Este «modus operandi» está continuamente presente en Godínez, alejando su comedia de la de Lope.

Desde un punto de vista artístico, *La Reyna Ester* es una obra muy desigual. Junto a momentos logrados en dramatismo y poesía, conviven otros de desmayada teatralidad y de gracias burdas. Es la comedia de Godínez un híbrido, en el que lo elevado y lo vulgar, lo central y lo accesorio, no llegan a congeniar en un conjunto armónico. Adolece de unidad en la acción y en el tono: escenas de auto sacramental y escenas de entremés y mojiganga [29] son unos pesos muertos difíciles de absorber. La mayoría de estos fallos son debidos a un abuso de la inventiva, y a un excesivo afán de acomodar la historia bíblica al gusto y cultura de un auditorio popular y a sus propias intenciones doctrinales. En este sentido, hay que tachar de antidramáticos diversos pasajes que sólo persiguen fines didácticos.

Se echa de menos ese ritmo en la conducción de la intriga que supo dar Lope a su dramatización. Quizá el error más notorio de Godínez, en lo

29 No es el tratamiento de la figura del donaire uno de los puntos fuertes de Godínez, como se puede apreciar en bastantes comedias suyas, y como queda muy claro en ésta: la incidencia de los graciosos en la acción central es prácticamente nula, y, sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, rebajan la altura de los hechos bíblicos a los terrenos de la vulgaridad. Es de destacar, en este sentido, la escena de la elección de reina en la corte persa: las gracias de las labradoras Hipólita y Casandra —con la concomitancia, incluso, del rey en algún momento— pueden regocijar a un público popular, pero es a costa de romper con el tono que a este pasaje nuclear le corresponde (RE, I, 18r-21r).

que a esto se refiere, estriba en haberse separado de la fuente bíblica en uno de sus episodios centrales y de mayor dramatismo. Nos estamos refiriendo al desplazamiento de la glorificación de Mardoqueo de su puesto original en el texto bíblico, como núcleo dramático que presagia y precipita el final, a una posición intermedia al final del segundo acto en *La Reyna Ester*. Esto hace que gran parte del acto tercero esté dedicada a la reiteración de motivos que nada aportan para hacer tensar el ánimo de los espectadores.

8. A pesar de que la disparidad entre las dos comedias ha quedado bien patente, hay una serie de semejanzas parciales entre ambas que no tiene una base bíblica y que, por lo tanto, nos pueden dar pie a pensar en un parentesco. Buen número de estas relaciones son bastante laxas, y por sí solas no demostrarían nada más allá de la acción del azar y de los tópicos literarios y culturales de la época, pero sumándolas a otras más estrechas, reafirman nuestra idea de una relación superior a la que les confiere la fuente común. Pasemos revista a las semejanzas más notorias:

— La introducción del elemento bucólico; si bien, su tratamiento y significación es distinto en cada comedia, adquiriendo mayor imporancia en *La Reyna Ester*.

— La concentración de los dos banquetes que Ester ofrece a Asuero y Amán en uno solo.

— La concesión de un papel relevante en la acción dramática a Egeo, más allá de su mínima intervención en el texto bíblico. Protagonizada por este personaje hay una escena muy semejante en ambas comedias que merece ser notada. Se trata de cuando Egeo (en la Biblia no se dice que sea él) lee a Asuero los servicios de sus vasallos [30]. En este pasaje de gran dramatismo hay una serie de evidentes paralelismos entre las dos comedias:

a) En ambas se relatan unos cuantos servicios, todos ellos ya recompensados, antes de llegar al de Mardoqueo.

b) En ambas hay un desfase entre el tipo de recompensas que se han concedido a los casos anteriores (bienes materiales: dinero, posesiones, oficios...) y el que se da al del judío («honores y distinciones»).

30 En la Biblia Vulgata se dice "historias et annales" (Est. 6,1). Esta denominación es cambiada, de forma semejante, en Lope ("memorial de los servicios", HE, III, 166b) y en Godínez ("libro de los hechos de los vasallos", RE, II, 41r). Las nuevas denominaciones se acomodan mucho más al tipo de hechos que se van a relatar a continuación en cada una de las dos obras.

c) La coincidencia es aún más fuerte, dejando apenas resquicio para suponerla producto de la casualidad, si descendemos a uno de los casos incluidos por ambas obras. En *La hermosa Ester,* tras un hecho de armas, lee Egeo:

> Celso
> te presentó diez caballos,
> los frenos de oro y de lobo
> marino, y todos bordados
> de rubíes y de perlas,
> los paramentos persianos.
> (HE, III, 167 a)

La Reyna Ester, también tras un hecho de armas, coincidencia que debe de ser fortuita, nos dice:

> aman presento a su alteza
> dos caballos enjaesados
> diole en premio dos estados
> (RE, II, 41 r-41 v)

— También debe de ser algo más que una coincidencia la actuación de los músicos en el banquete de Ester. Ambos poetas nos la presentan cumpliendo la función de contrapunto. En Lope, la letra de su canción viene a adelantar una de las moralejas de la historia:

> Dios ensalza los humildes
> y derriba los soberbios.
> (HE, III, 174 b)

Godínez, entroncando con las comedias del tema de la Fortuna y de la privanza, a menudo unidos, hace presagiar a los músicos la caída de Amán:

> la pribança es el peñasco
> que sisifo en ombros lleba
> a espacio sube y llegando
> se buelbe a bajar apriesa
> (RE, III, 57 v)

— Tenemos, por último, que hacer mención de este tema de la Fortuna. Su inclusión en las dos comedias no puede proporcionarnos sin más una evidencia de parentesco, dado el carácter de tópico que el tema tiene en esta época y lo idóneo de la historia bíblica para traerlo a colación. Sin embargo, si no en todas las partes de las dos obras en las que se trata este tema, sí en una de ellas, en concreto, se reúnen las condiciones necesarias para sospechar que existe una imitación.

Si bien se han venido considerando el amor y el honor como factores en torno a los cuales, casi con exclusividad, gira el teatro áureo, Jesús

Gutiérrez, en su valioso estudio sobre la *Fortuna Bifrons* [31], ha subrayado la importancia cualitativa y cuantitativa de este tema. Tras el análisis de un nutrido grupo de comedias, el autor concluye: «La fórmula dramática a que se ajustan estas obras exige siempre la oposición y el contraste de las dos Fortunas [próspera y adversa]. Por eso, no importa que el dramaturgo presente uno o dos protagonistas como ejemplo de la Fortuna, o que quiera ilustrar las caídas de príncipes o de privados. En todos estos dramas aparecen, en un momento u otro, las dos caras de la Fortuna. [...] Cuando los dramaturgos presentan a dos protagonistas, cada uno de éstos suele encarnar un aspecto de la Fortuna. El desarrollo de la obra dramática implica siempre la mudanza de estas Fortunas en las posiciones de los respectivos protagonistas» [32]. Esto último es lo que Jesús Gutiérrez denomina «suertes trocadas». Como vemos, la historia de Amán y Mardoqueo se ajusta ejemplarmente a estos modelos, tanto en lo que se refiere a la privanza, como a la fórmula de las «suertes trocadas».

De esta idoneidad del relato bíblico para sugerir el tema de la Fortuna tenemos una muestra en la pieza número 17 del *Códice de Autos Viejos,* que lleva el título de *Auto del rey Asuero cuando ahorcó a Amán.* En dicho auto figura como personaje abstracto la Fortuna; la cual, con su intervención al principio, establece el tono alegórico, sugiriendo una interpretación simbólica de los hechos históricos que presentará la obra: la «loca» Fortuna es la responsable de las extravagancias del protagonista. Asimismo, tenemos un testimonio del valor modélico, para los casos de cambio de Fortuna y de privanza, de esta historia bíblica, en la alusión que a ella hace Damián Salucio del Poyo en *La privanza y caída de don Alvaro de Luna* (c. 1599-1603), comedia que constituye un importante eslabón en la transmisión del tema de la Fortuna al teatro del Setecientos. Las palabras de un cortesano sirven de contrapunto a la prosperidad del privado de don Juan:

> Dexalde subir, que ansí
> tendrá más que descender.
> Que por estas gradas van
> subiendo como arcaduzes
> los sedientos auestruzes
> de las privanças de Amán. [33]

Con todos estos elementos inherentes a la historia —prosperidad / adversidad, privanza, «suertes trocadas»...— es lógico que surjan los tópicos

31 *La "Fortuna Bifrons" en el teatro del Siglo de Oro,* Santander, 1975.
32 Ibid., p. 292.
33 Citado por J. GUTIÉRREZ, *Opus cit.,* p. 135.

del tratamiento literario de la Fortuna en distintos momentos de las dos comedias. Aunque, en esas dos obras de marcado cariz religioso, lógicamente, no son las veleidades de la Diosa de dos caras las que provocan la caída de Amán, sino la providencia de Dios, que se sirve de la fe y perseverancia de Mardoqueo y Ester para salvar a su pueblo. Si en todas las comedias sobre el tema en el teatro del Siglo de Oro, la Fortuna es una convención literaria, en las dos que analizamos es mucho mayor el carácter meramente retórico de sus alusiones.

Volviendo a la relación entre *La hermosa Ester* y *La Reyna Ester,* sí es interesante resaltar, porque acentúa las sospechas de un parentesco superior al determinado por la fuente común, el hecho de que las formulaciones más extensas sobre la Fortuna en ambos textos, aparte de presentar grandes semejanzas conceptuales, están hechas partiendo de una determinada situación espacial de los protagonistas: uno a los pies del otro (aunque esta postura de los personajes se invierta en ambas obras).

Lope hace hablar a Amán sobre la Fortuna cuando, a pie, lleva de la rienda el caballo de Mardoqueo, en la escena del ensalzamiento de éste ante la ciudad de Susa:

> ¿Quién se vio como me veo
> a los pies de Mardoqueo,
> y él subido a tanta altura?

Sus quejas contra la Fortuna se centran en dos tópicos: el de la rueda que no se detiene y el de la «relación de balanza» entre dos personajes:

> ¡Cuán mejor puedo decir,
> soberbia, en este lugar,
> que es comenzar a baiar
> no tener más que subir!
> ... ...
> Como un peso habemos sido
> este y yo, mas tan pesado
> de mi parte, que he bajado
> tanto como él ha subido
> ... ...
> Y aun no sé en qué ha de parar
> mi desventura importuna,
> que no para la fortuna
> cuando comienza a baiar.
> (HE, III, 170 a-170 b)

Estas alusiones a la Fortuna de Amán se salen de lo puramente retórico en esta ocasión, para intentar cumplir una función caracterizadora. Lope nos contrasta dos creencias, dos concepciones de la vida distintas, en las que sus-

tentan sus actos los dos antagonistas. Si Amán increpa a la Fortuna, Mardoqueo, en su parlamento subsiguiente, refiere su ascenso a Dios:

Mil gracias os doy, señor,
que esta vuestra humilde hechura
levantáis a tanta altura
y a tantos grados de honor.
(HE, III, 170 b)

La situación espacial de los protagonistas es inversa en *La Reyna Ester.* En el tercer acto, Amán, enfurecido, derriba en el suelo a un Mardoqueo que nuevamente le ha negado la reverencia. Este es el parlamento del judío:

en tieRa me as deRibado
donde mirandome estas
mas esto me a consolado
que no podre bajar mas
pues lo posible e bajado
... ...
la mudança as de adbertir
de la fortuna y sentir
puesto que no a de parar
que por fuerça a de bajar
quando no pueda subir
y al Rebes pues no podra
la fortuna berme ya
mas abatido y su Rueda
en ningún tiempo esta queda
Rodando me subira
de suerte que a tu pesar
te comensara a abatir
començando yo a subir
porque acabes de bajar
(RE, III, 47 r-47 v)

Este discurso de Mardoqueo tiene un mayor carácter retórico que el de Amán en la obra de Lope, al no existir esa coherencia entre las creencias y las palabras; pero el paralelismo en las ideas sobre la Fortuna es notable [34].

34 El concepto de "relación de balanza" entre los dos antagonistas que expresa Amán en la obra de Lope, tiene también una clara formulación en *La Reyna Ester,* por boca de Asuero, al final de la comedia:

en dos balancas estan
sus dos suertes y asi beo
que a subido mardoqueo
todo lo que bajo aman
(RE, III, 60v)

9. ¿Cuándo fue escrita *La Reyna Ester?* Para Menéndez Onrubia, que cae también en el error de identificar esta comedia con la que fue impresa en 1653, y repetida en otras siete ediciones en los siglos siguientes, *La Reyna Ester* «con bastante seguridad refleja que su composición debe remontarse a los 13 ó 14 años del autor, cuando aún practicaba el mosaísmo en su comunidad» [35]. Así pues, la comedia sería escrita en 1598-1599, si aceptamos las deducciones que pueden hacerse sobre la fecha de nacimiento de Godínez, basadas en el documento biográfico más importante que poseemos. Se trata de la *Relación de las personas que salieron al auto público de la fe que se celebró por el Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla, en la plaza de San Francisco, el día del glorioso apóstol Santandres desde año de 1624 años* [36]. En esta *Relación* se nos dice que Godínez contaba con 39 años de edad, lo que situaría su nacimiento entre el 1 de diciembre de 1584 y el 30 de noviembre de 1585.

No hay datos documentales para pensar en una composición tan temprana, y no consideramos de peso los argumentos aducidos por Menéndez Onrubia; por lo que nos inclinamos a pensar en una composición cercana a la fecha del manuscrito y de su casi segura representación sevillana por la compañía de Balbín: 1613. La base más firme para esta suposición nos la dan los parentescos —leves y poco abundantes, sí, pero que juzgamos suficientes— entre *La Reyna Ester* y *La hermosa Ester.* Nada hace suponer que sea Lope, que parece no necesitar más fuente que el libro bíblico, el que se viera influido por una versión de la misma historia no documentada antes de 1610. Además, estos paralelismos extrabíblicos por sus características y, sobre todo, por el grado de divergencia con la fuente original, manifiestan una paternidad lopista. Y es muy posible que las exageradas diferencias con el texto bíblico de la comedia de Godínez, el caso más notorio entre el buen número de obras que el autor dedicó a los temas de Sagrada Escritura, vengan impuestas por un deseo consciente del autor en diferir de la comedia de Lope, representada poco antes en Sevilla. Efectivamente, Godínez tuvo la oportunidad

35 *Opus cit.*, p. 93.

36 Este texto se halla en el tomo 29 de varios en la Biblioteca Colombiana. En este manuscrito y en un fragmento del *Tratado y relación* del notario del Santo Oficio, Alonso de Ginete (Montilla, 1625), se apuntan los cargos de que tenemos noticia (sobre alguno de los cuales hablaremos más adelante). Ambas fuentes fueron publicadas por su descubridor, Adolfo de Castro (*Opus cit.*). Basándose en ellas fundamentalmente, Menéndez Onrubia, en su valioso trabajo, intenta recomponer los 40 años andaluces de Felipe Godínez. Al análisis de las acusaciones también se dedica Thomas C. Turner en su edición de la comedia de Godínez, *La traición contra su dueño* (Castalia, Madrid, 1976). Aunque lo hace con cierta amplitud, adolece de profundidad. Se detiene, sobre todo, en la afirmación inmaculista que se hace en *La Reyna Ester,* obra que, por cierto, también identifica con la de *Amán y Mardoqueo.*

de asistir a la representación de *La hermosa Ester* en 1612; al final del autógrafo de la comedia de Lope y tras las autorizaciones fechadas en Madrid en 1610, se lee: «Represéntese esta comedia de *La hermosa Ester,* reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciese, fecha en Sevilla a 6 de mayo de 1612. Joan de Torres».

Dos son las razones principales que arguye Menéndez Onrubia para pensar en una composición temprana de la obra de Godínez:

— En cuanto al contenido, «la violenta pasión mosaica de muchos de sus versos».

— Respecto a la expresión, «el estado de lengua arcaizante propio de un sefardita».

En relación al primer punto, nos dice la autora que «mientras el espectador cristiano no encuentra en la obra más que un tratamiento épico quizá demasiado fiel de un tema bíblico [37], donde los elemenos fundamentales de Cristo y la inmaculada concepción de María quedan prácticamente olvidados [...]; en cambio, el pueblo judío podía gozar a lo largo de la obra, constatando cómo Dios no olvida nunca al pueblo escogido...» [38]. Esta cuestión es sumamente resbaladiza y necesita pruebas textuales concretas, e independientes de la presunción de una interpretación subjetiva por parte del público, porque eso mismo podría decirse de la obra de Lope [39].

Respecto a que «los elementos fundamentales de Cristo y la inmaculada concepción de María quedan prácticamente olvidados», hemos de apuntar que, en cuanto a la letra, sin entrar en intenciones ocultas de difícil determinación, *La hermosa Ester* permanece más anclada en el Antiguo Testamento que *La Reyna Ester.* Godínez toma incluso partido en una de las discusiones religiosas más importantes de la época: la referente a la Inmaculada Concepción; haciéndose eco de la opinión del pueblo y de la mayoría de las órdenes religiosas (con la excepción de los dominicos), sensibilizados en esta problemática, y mucho más si se cuenta con la tradición mariana

37 Estas afirmaciones encajarían mejor en la obra de Lope que en la de Godínez. Tras el análisis de *La Reyna Ester,* y simplemente tras la descripción de su argumento, pensamos que ha quedado patente su "infidelidad" al texto bíblico y el tratamiento escasamente épico de buen número de escenas.

38 *Opus cit.*, p. 94.

39 En este sentido, dice Menéndez Pelayo de *La hermosa Ester:* "Todo el drama de Lope [...] respira además un entusiasmo por la Ley Antigua, una penetración tan honda del tenacísimo y perseverante espíritu hebreo, de su constancia en la persecución y en el martirio, que verdaderamente maravilla en poeta de tan reconocido abolengo de cristianos viejos y de tan pura y ardiente fe cristiana como era la suya". ,B. A. E., CLVIII, p. 281).

andaluza. La heroína de Godínez encuentra literalmente una más insistente proyección hacia la figura de María que la de Lope [40]. Este papel prefigurador se hace ya patente en el primer acto, cuando Egeo le anuncia que será reina, parafraseando las palabras de la Anunciación:

dios te salbe hermosa ester
contigo es dios y seras
entre todas las demas
la mas dichosa muger
(RE, I, 14 v)

El sentido traslaticio de esta escena de auto sacramental es aclarado al público por Mardoqueo a su final:

seas gran dios glorificado
que aqui se a representado
una sonbra una figura
de quando bengan a dar
aquella alegre enbaxada
a la donsella sagrada
en quien dios a de encarnar
(RE, I, 15 r)

En esta proyección se reincide con las palabras que el ángel Gabriel dirige a Ester al término de su aparición en el tercer acto:

que tu as de librarle della
siendo figura de aquella
de quien dios a de naçer
(RE, III, 54 r)

Idea que la propia Ester vuelve a repetir acto seguido (RE, III, 54 v).

Por el contrario, en la obra de Lope esta prefiguración, como veíamos, sólo aparece netamente en el baile final.

Naturalmente, del espíritu de la letra de Lope, cristiano viejo y familiar del Santo Oficio, no vamos a dudar. En cambio, sí nos vemos inducidos a hacerlo del espíritu de la letra de Godínez, dada su condición de «judío de todos cuatro costados», aunque la corteza de esa letra nos remita a las cuestiones cristianas en mayor número de ocasiones que la de Lope. Ya la mera elección de esta historia bíblica por un autor que sabemos judío nos lleva a cuestionar sus últimas intenciones. El *Libro de Ester* es sumamente

40 Estamos de acuerdo con Edward Glaser (*Opus cit.*), en que esta proyección es uno de los sentidos últimos más importantes de la obra de Lope, pero también este sentido está en Godínez, y reflejado con mayor extensión y más alto grado de transparencia.

idóneo para tratar de la opresión de un grupo social, y de la esperanza de los oprimidos. Si nos fijamos en los recorridos que Menéndez Pelayo y Farinelli hacen por las distintas versiones del libro bíblico en la literatura europea, nos daremos cuenta de cómo es una constante esta aplicabilidad de los textos a los problemas coetáneos de segregación y opresión, por los que pasa el grupo social o político, en el que se inscribe el autor.

Por otra parte, la demostración de la presencia de rasgos que indiscutiblemente denoten un «ferviente mosaísmo» en el auor, no implicaría el que esta actitud religiosa tuviera que ser ubicada en unos años concretos. Los documentos conservados no permiten aquilatar tanto sobre la evolución espiritual de Godínez, como para establecer hitos cronológicos tan pretendidamente precisos, que permitan fechar *La Reyna Ester*.

Hay motivos para sospechar de las creencias de Godínez, pero no elementos firmes a los que asirse. Esta dificultad puede verse reflejada en los cargos inquisitoriales de los que tenemos noticia, y que se refieren a la obra que comentamos. Se lee en la *Relación* del auto de fe de la Biblioteca Colombina: «Y como tan aficionado a esta ley hizo algunas obras en verso de historias del Testamento Viejo como la comedia de *La Reyna Ester* y *La Harpa de David* [41], en las quales se habían notado algunas proposiciones, en particular que el ángel San Gabriel había aparecido a la Reyna Esther y le había dicho que del linage de Israel había de nacer el hijo de Dios y tener madre sin pecado original». En la primera parte del párrafo, se hace una afirmación en la línea de lo que hoy se dice sobre Godínez en gran número de manuales. Se procede en sentido deductivo y no inductivo: por el hecho de escribir sobre temas del Antiguo Testamento, no se puede concluir la condición herético-judaica de un autor, pues prácticamente todo el Parnaso áureo español luciría sambenito. Siguiendo el texto de la *Relación* y entrando ya en lo que se pueden considerar cargos, se nos dice que en las dos comedias aludidas hay una serie de «proposiciones», pero la única que se aduce, y es lógico suponer que es porque se la considera la más importante, no hace suponer una condición judaica en su sustentador. Se encuentra en

41 Antonio Mira de Amescua tiene una obra con este título. De Godínez se ha conservado una comedia sobre el episodio del Rey David y Bersabé en, al menos, cinco ediciones, donde recibe los nombres de *Las lágrimas de David* y *El rey más arrenpentido*. Quizá sea aventurado identificar esta comedia —como hacen Adolfo de Castro. Thomas C. Turner y otros— con la aludida en el proceso, ya que pudiera tratarse de un caso semejante al de *La Reyna Ester* y *Amán y Mardoqueo;* por otra parte, en las relaciones del auto de fe no se nos da ninguna pista en este sentido. También sobre la Casa de David, se le atribuye a Godínez, en una suelta del siglo XVIII, *La venganza de Tamar;* siendo, en realidad, la de Tirso de Molina del mismo título, con escasas variantes.

La Reyna Ester y se trata de la afirmación sobre la inmaculada concepción de María, puesta en boca del ángel Gabriel (RE, III, 53 r-53 v). Es en este punto en el que Thomas C. Turner se detiene más morosamente en su trabajo sobre Felipe Godínez, por parecerle de gran repercusión en la vida del autor [42]. Sin embargo, pensamos que no acierta ni en la consideración de su importancia ni en la interpretación correcta del cargo inquisitorial. En primer lugar, no creemos que este punto tenga una importancia por encima de la del resto de los cargos que aparecen en las relaciones y que, por otra parte, no pueden enmarcarse con exclusividad dentro de las desviaciones mosaicas. Menéndez Onrubia ha profundizado mucho más sobre la cuestión de las acusaciones del proceso [43], llegando a la conclusión de que los criterios religiosos de Godínez, tal como se reflejan en dichos cargos, son una amalgama de sus viejas creencias judaicas con determinadas concepciones reformistas cristianas. Es esta proposición inmaculista una más a añadir a otras que configuran un estado de desviación religiosa por parte del penitenciado. Pero, además, este cargo presenta unas características que deben ser tenidas en cuenta: creemos que lo más decisivo no está en el contenido en sí de la proposición, por más que Turner presuma la presencia de miembros dominicos en el tribunal, ya que no podría ser considerado herético, como tampoco podría serlo lo contrario [44]; ni siquiera sería de importancia su manifestación pública, aunque hubiese una prohibición expresa en este sentido de la jerarquía eclesiástica [45]. Pensamos que el factor de más peso

---

42 *Opus cit.*, pp. 14-15.

43 *Opus cit.*, pp. 89-99.

44 En 1482, Sixto IV prohibía, bajo pena de excomunión, a los dos bandos litigantes, el acusarse de herejía por causa de su opinión sobre la concepción de la Virgen. Postura que sigue vigente con posterioridad: tanto Trento, como los Papas Alejandro VI, Pío V (1567), Pablo V (1616 y 1617), Gregorio XV (1622), confirman las constituciones de Sixto IV y prohiben toda discusión pública, e incluso privada, sobre el tema, aunque permiten a cada cristiano disfrutar de su opinión propia (apud E. WALBERG, "L'Auto Sacramental de *Las Ordenes Militares* de D. Pedro Calderón de la Barca", *Bulletin Hispanique*, V, 1903, pp. 387-388).

45 Hay un amplio muestrario de afirmaciones inmaculistas en la literatura de la época, hechas por autores que nunca se vieron envueltos en un proceso inquisitorial; ver RODRÍGUEZ ZAPATA, *Cancionero de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María, Madre de Dios y Señora nuestra...*, Sevilla, 1875 (citado por MENÉNDEZ PELAYO, B. A. E., t. CLVII, p. XLII-XLIII). En esta recopilación se encuentran hasta 34 composiciones poéticas de Lope de Vega, que son sólo una muestra de su labor en este sentido. A la alabanza de la Inmaculada Concepción, escribió el Fénix dos coloquios pastoriles: *Coloquio pastoril en alabanza de la limpia y pura concepción de la Virgen Nuestra Señora sin mancha de pecado original* y *Segundo coloquio de Lope de Vega entre un portugués y un castellano, un vizcaíno, un estudiante y un mozo de mulas, en defensa y alabanza de la limpia concepción de Nuestra Señora...*; escritos y representados ambos por la época en que Godínez compuso *La Reyna Ester* (fueron reimpresos en Málaga, en 1615). La pieza más extensa de exaltación inmaculista del Fénix es su comedia *La limpieza no manchada* (1618), que ya citamos anteriormente.

estriba en el hecho de que sea el ángel San Gabriel al que se haga pronunciarse en defensa de una de las posturas de este controvertido tema. Se trataría, pues, de acusar el uso de una autoridad sagrada para sustentar una opinión no reconocida por la Iglesia.

Por eso, no debe extrañarnos demasiado que Godínez, cuando vuelva a dramatizar la historia de Ester en *Amán y Mardoqueo* [46], aproveche abundantes materiales e ideas de su primera comedia, y entre ellos no renuncie a la defensa de la Inmaculada Concepción. Eso sí, ahora no será el ángel Gabriel el que la haga. Poco peligroso le debió de parecer a Godínez hacer esta nueva afirmación, siendo tan frecuente en los escritos de la época, y cuando el mismo Lope, tan avenido con la Inquisición, la había presentado en términos parejos, también a propósito de Ester, en la comedia que para la exaltación de la Inmaculada Concepción le había encargado la Universidad de Salamanca en 1618: *La limpieza no manchada* [47].

---

46 Contance H. Rose (*Opus cit*), como ya hemos dicho, atribuye esta comedia a Antonio Enríquez Gómez. No cree que Godínez, que ya había sido penitenciado por la Inquisición, pudiera escribir esta obra en el otoño de su vida. Le parece extraño que la única escena conservada de la comedia de 1613 sea, precisamente, la paráfrasis de la Anunciación, que había sido condenada por el Santo Oficio; condena que no considera rara, dada la irreverencia que supone el que un eunuco al servicio de la lujuria de Asuero se transmute en el ángel Gabriel. Si bien, la profesora estadounidense agrega que Godínez le parece más ingenuo que blasfemo.

Nosotros pensamos que esta obra publicada en 1653, sin otras pruebas, debe seguir considerándose de Godínez (tendremos oportunidad de ocuparnos de ella en otra ocasión). Es cierto que presenta notables diferencias con la de 1613: ha ganado en concentración dramática, en calidad poética... y, también, en débitos lopistas, presentando una mayor afinidad con *La hermosa Ester;* sin embargo, en el desarrollo de la acción, así como en un nutrido grupo de elementos doctrinales y conceptuales, la huella de *La Reyna Ester* es patente: muchas de las desviaciones del texto bíblico en *Amán y Mardoqueo* tienen por base esta primera versión.

Por otra parte, la escena de la Anunciación, que efectivamente es el paralelismo más extenso y explícito entre las dos comedias, no figura censurada en las relaciones del proceso de que hoy disponemos; no se la menciona para nada, según hemos visto. Ester como prefiguradora de María cuenta con una larga tradición en la exégesis bíblica. En cuanto a que haya falta de respeto en que el ángel Gabriel sea simbolizado por un eunuco, hay que decir que en ningún momento Godínez nos da una imagen rebajada de Egeo, el cual aparece, en el reparto, calificado de "príncipe", y se nos muestra, en el texto, como un personaje de elevada categoría social y positiva calidad humana. La alegoría y el simbolismo de los autos sacramentales se levantan frecuentemente sobre escenas de este tipo. Es normal que las comedias "divinas" (bíblicas, marianas. de santos...) den entrada a elementos característicos, pero no exclusivos, del auto sacramental.

47 Tanto en *La limpieza no manchada* como en *Amán y Mardoqueo,* el momento de la historia de Ester que se propone como símbolo de la exención de la culpa original a la Virgen María, es el de su comparecencia ante Asuero. Ester es exceptuada de la ley general que castigaba con la muerte a quien llegara a su presencia. En esta ocasión, Lope aprovecha, como había hecho Godínez en 1613, la fuente deuterocanónica, que da un mayor dramatismo a la escena (véase la nota 2): Ester se desmaya, y es sostenida por el rey cuando va a caer. Poco más adelante, dice Asuero:

Hay otro punto que también analiza Menéndez Onrubia para abundar en una fecha temprana de composición de *La Reyna Ester*: el aspecto formal. Dice la autora que «cabría llamar la atención sobre el estado de lengua arcaizante propio de un sefardita, especialmente en ese acentuado seseo que no volverá a aparecer con tanta intensidad en otras obras manuscritas posteriores» [48]. Opinamos que esta confusión entre /s/ y /θ/ no tiene por qué ser considerada como una característica sefardita, bastaría explicarla como algo propio de algunas hablas del andaluz. Pero hay otra cuestión más importante: no pueden atribuirse al autor de la comedia rasgos lingüísticos que son del copista o, más bien en este caso, de los copistas. Quizá, en este punto, el error de la autora del importante estudio sobre Felipe Godínez arranca de la consideración del manuscrito como ológrafo [49], cuando se pueden distinguir siete letras distintas. Y lo que ratifica aún más esto que venimos diciendo sobre la responsabilidad de los copistas en cuanto a las confusiones de /s/ y /θ/ que presenta el texto conservado: el escriba que inicia la copia, y que intervendrá también en otras partes, sí es claramente distinguidor de los dos fonemas, al menos a nivel de grafía. Semejantes variaciones en la aparición del fenómeno según sea uno u otro el copista se pueden encontrar en el manuscrito de *Ludovico el Piadoso,* comedia para la que Menéndez Onrubia da la fecha de 1613, concordante con la que presenta la copia.

Ni siquiera la consideración de la calidad artística y de la técnica dramática permitiría aventurar una prioridad cronológica, y menos tan marcada, de *La Reyna Ester,* con respecto a otras obras del autor. Ya dedicamos anteriormente algunas palabras a las características globales de la comedia en

---

Las leyes, dulce esposa,
exceptan a las reinas;
ésta por ti no ha sido,
sino por todos puesta.

(Edición cit., p. 178b)

En *Amán y Mardoqueo,* el privado pide que se le aplique el castigo a Ester, puesto que cayó en la culpa. Contesta el rey:

Esso no,
siempre está en pie, que al caer
le di yo la mano a Ester,
y por eso no cayó.

Añadiendo más adelante:

Atendamos pues los dos,
que aunque es general la ley,
vos sois esposa del Rey,
y no se entiende con vos.

(Edición cit., pp. 67-68)

48 *Opus cit.,* pp. 94-95.

49 Ibídem, p. 93.

este sentido. Aunque *La Reyna Ester* denota diversos defectos e impericias en el autor, estas mismas tachas aparecen repetidas, e incluso aumentadas, en comedias posteriores. Godínez manifiesta en ella más arte y mejor conocimiento de los recursos dramáticos que, por ejemplo, en *El soldado del cielo, San Sebastián,* comedia que Menéndez Onrubia fecha en 1613.

10. En definitiva, *La Reyna Ester* debió de ser escrita con proximidad a la fecha que figura en la única copia que de ella se conserva: 1613. Al menos, no hay razones que lo contraindiquen, y sí, indicios para situarla con posterioridad al mes de junio de 1610, que es cuando Lope finalizó *La hermosa Ester.*

Tendríamos, pues, una muestra más del peso y del magisterio de Lope de Vega en el teatro y en la literatura, en general, de su tiempo. En *La Reyna Ester* la huella lopista se puede cifrar en tres aspectos: uno global, en cuanto que la dramatización del libro bíblico se adapta, en líneas generales, a las fórmulas y esquemas de la «comedia», tal como fueron promocionadas y consagradas por Lope. Otro más concreto, de comedia a comedia, se hace patente en una serie de ideas y soluciones que de *La hermosa Ester* pasan a *La Reyna Ester,* y que anotamos en su lugar. Por último, creemos que también está la comedia de Lope, detrás de las divergencias que con ella y con el texto bíblico presenta la de Godínez. La condición modélica de una obra literaria puede manifestarse propiciando el acercamiento a ella de otras obras, pero también provocando su alejamiento. Pensamos que esto debió de ocurrir con el planteamiento global de *La Reyna Ester.* Godínez intenta presentar de una forma nueva una historia bien conocida del público, separándose de ella en el tono y en muchos puntos del argumento, a la vez que la acomoda a sus propias intenciones doctrinales. Esto le lleva a soluciones de ingenio —demasiado ingenio, tal vez—, que hacen buenas las palabras que Cervantes le dedicó en su *Viaje del Parnaso* (1614):

> Este que tiene como mes de mayo
> florido ingenio, y que comienza aora
> a hacer de sus comedias nuevo ensayo,
> Godínez es...
>
> (vv. 31-34)