

La maraña del amor y de los celos
(Felipe Godínez en su producción dramática hagiográfica)

Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

Todo aquel que piense que hablar del tema de los 'celos' pudiera ser materia restringida, se equivoca. Su error radica en la falta de reflexión sobre la naturaleza de estos sentimientos y de análisis exhaustivo para reconocer de dónde emanan y cómo se deben atajar. Dado que el principio de todos los actos humanos es la *razón natural* y de ella se desprende un 'celo' naciente del amor que se tiene a la 'virtud' por su hermosura, ya me dirán ustedes cuántos de nosotros no siente «celo» por pequeña que sea la injusticia natural que cada día se nos ofrece a nuestro alrededor.

Pero centrémonos en el siglo objeto de las piezas teatrales que vamos a examinar. Y me pregunto: ¿cuántos hombres en aquella época no temieron perder la honra, siendo esto, ni más ni menos que lo que llamaron 'celo' de la honra? O ¿qué padre, por obligación natural, no está condenado a tener 'celo' de sus hijas? Éstos ejemplos pueden ser considerados como «celos divinos» pues emanan de la ley divina; pero nosotros no vamos a hablar de ese tipo de celo, sino del que sienten los hombres (hombre y mujer) a causa del amor, aun reconociendo que las fronteras entre ambos tipos son quebradizas y de fácil acceso hacia una u otra dirección.

Como por lo que se ve y se intuye, el campo es inmenso. Y este hecho nos obliga a limitar nuestro trabajo, fundamentalmente, por dos razones: primera, porque no tenemos los conocimientos suficientes para enjuiciar todas las situaciones de donde emerge esta pasión de los celos; y, segunda, porque aunque las conociera, no se reflejan todos y cada uno de los casos en el material que nos hemos propuesto examinar. Gracias a mis limitaciones, al acabar esta exposición, ustedes no estarán en disposición de hacer suyo el contenido de esta décima —escrita por Juan Pérez de Montalbán y dirigida al doctor Pedro Pérez de Saavedra, allá por los años de 1628-29—:

Tan dulcemente escribiste,
tan tiernamente cantaste

y de los celos pintaste
tan bien lo alegre y lo triste,
que a tenerlos persuadiste,
pues vienen tan desmentidos
que enamoran los sentidos,
porque sólo tus desvelos
pudieran hacer los celos
para dados y pedidos¹.

Antes de entrar en materia, debemos exponer qué se entendió en aquella época del Siglo de Oro por tener 'celos', o 'dar celos'. Para ello hemos buscado una autoridad en el asunto, de la época, como pudo ser Pérez de Saavedra, el cual escribió un tratado sobre los celos humanos y divinos en el siglo XVII, definiéndolos así:

Los celos son una sospecha temerosa del ánimo enamorado, de que la persona amada (que él no quiere que sea común a otro), le asiste con su amor y voluntad. Tres cosas tiene esta definición en que consiste la esencia de los celos:

- 1) *voluntad* de que la persona amada no sea común a otro.
- 2) *sospecha* de que la persona amada falta a su obligación.
- 3) *temor* de perder la unidad de este amor.

Si faltase cualquiera de ellas, no hay celos.

La primera parte se prueba, porque no puede haber celos sin amor [...]. No quiere el amante que la persona amada ponga su amor en otro; porque como el amor es indivisible, en poniéndole en otro, el primero dejará de ser amado [...]. Que si la persona amada pone el amor en otro, o no amaré al amante primero o le amaré lenta y flojamente. Esta última parte, de que le amaré lenta y flojamente, tiene dureza grande, porque contradice al principio natural de Aristóteles: que el amor es de uno solo e indivisible [...].

La segunda parte se prueba porque si un amante estuviese cierto de que se le guarda fe, no estaría celoso. Si estuviese cierto de que no se le guarda, no estaría celoso, estaría agraviado y ofendido [...].

La tercera parte, que es el temor de perder la unidad del amor, nace de la sospecha, porque en comenzando a dudar y sospechar, se comienza

¹ Pedro Pérez de Saavedra, *Zelos divinos y hvmanos*, en Madrid, por Iuan Gonçalez, Año MDCXXIX (Preliminares, s.f.). He modernizado la grafía y la acentuación de acuerdo con las normas de la Real Academia Española.

a temer, y es tan natural el temor que si el amante no temiese, no celaría; porque no temer o presupone desprecio, o falta de conocimiento de los indicios o sospechas, sin las cuales no hay celos, o presupone desprecio de la cosa amada, y en llegando a este desprecio se acabó la maraña del amor y de los celos².

Despejada la primera incógnita es conveniente que reflexionemos ahora, aunque brevemente, sobre algo tan comúnmente aceptado como es el hecho de que 'no puede haber amor sin celos'. Esta concepción ha sido acatada por una inmensa mayoría de escritores del Siglo de Oro, entendida como una máxima *sine qua non*, pero no por todos, pues, siguiendo a Cristóbal Suárez de Figueroa —uno de los disidentes— leemos: «sí puede haber amor sin celos [...] según los amores, por ser los amores de muchos géneros»³. Estos celos producen y engendran vileza de ánimo. En el fondo no son otra cosa que reconocerse el amante que tiene celos, inferior a otro; «y aquel estimarse en menos —sigue opinando Figueroa— hace dudar y temer ser excluido, causando esta duda y temor, poco crédito en la cosa amada»⁴. En definitiva viene a decir, y así lo entiendo yo, que no aparecerán los celos si el enamorado se siente seguro de sí mismo y de su elección. Otra cosa es el 'temor', esa especie de llama que engendra el amor «siendo propio de quien ama, temer»⁵. Por tanto, no sólo se puede hallar amor sin celos «sino que de necesidad deba carecer dellos el perfecto amor»⁶.

LOS «SANTOS» SIN CELOS

Una vez que conocemos qué se entendía por 'celos' en el siglo XVII y cómo hay autores que conciben el amor sin que existan obligatoriamente, debo dejar también claro en qué obras voy a trabajar: me propuse examinar la producción dramática hagiográfica que tradicionalmente se ha venido adjudicando a Felipe Godínez⁷, sin entrar en disquisiciones de autoría

² *Zelos divinos y hvmanos*, op. cit., fol. 4r-v.

³ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, II, ed. de M. Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, p. 361.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 362.

⁶ *Idem*, p. 363.

⁷ Piedad Bolaños Donoso, *Obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 1983. La bibliografía más actualizada sobre el dramaturgo puede verse en AA. VV., *Cuaderno de Teatro Andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Consejería de Cultura / Centro Andaluz de Teatro, 2006, pp. 73-76.

que nos llevarían por otros derroteros, pues, aun siendo este tema de vital importancia —la paternidad o no de la obra, pues tras ella se esconden las vivencias de cada autor y reflejan la concepción de los sentimientos de forma diferente a como lo haría otro individuo— en estos momentos me preocupa más cómo aparece reflejado el tema que nos ocupa.

Aunque en principio pueda parecer una paradoja querer estudiar un tema profano, como son los celos, en la producción de las comedias de santos de este autor o de cualquier otro, creo que no debo insistir —por ser de conocimiento general— en cómo nuestros dramaturgos impregnaron sus obras con argumentos secundarios o con personajes cercanos al propio santo relacionados con el amor profano; incluso al propio santo, a veces, se le hace participar de las peripecias terrenales como a cualquier ser humano, hasta llegar a la ‘conversión’ que suele actuar como bisagra entre un mundo y otro, entre una vida de pecado y otra de santidad.

Felipe Godínez, como buen sevillano y para hacer buena la afirmación de que «no quedó poeta / en Sevilla que no hiciese / de algún santo su comedia»⁸, no hizo una: escribió cinco, que son: *El soldado del cielo*, *San Sebastián*⁹, *De buen moro, buen cristiano*¹⁰, *San Mateo en Etiopía*¹¹, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*¹² y *Celos son bien y*

⁸ Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, ed. J. Pierre Ressay, Madrid, Castalia, 1972, p. 154.

⁹ BN de España, mss. 14.988, con fecha de 1613 y realizado por Justo de Porras. Manejo la edición de María R. Álvarez Gastón y Rosario F. Cartes (Moguer, Fundación Municipal de Cultura, 2006), limitándome a citar los números de los versos en ella establecidos.

¹⁰ BN de España, mss. 16.437. Copia manuscrita hecha en Granada, el año de 1648, por Luis López. La tercera jornada, en este manuscrito, ha sido refundida parcialmente. La copia está hecha por más de una mano. Al fin de la segunda Jornada se da una lista de los objetos necesarios para la representación. Se imprimió suelta (s.l.-s.a.), 16 ff.; en 4°. Conserva la BN de España un ejemplar (T-20.622), que es con el que trabajo. También se encuadernó en un volumen facticio que agrupa, bajo el título de *Comedias de los mejores ingenios de España*, veintiséis piezas. No tiene datos de impresión (BN de España: 11.269). Otras bibliotecas tienen ejemplares de la edición suelta, que, personalmente he confrontado con la de París: B. del Arsenal [4° B.L. 4079(1)]; British Library [11728.c.62]; y Biblioteca Nacional de Múnchen: [8/4° Pco.hisp.6; 4-D₄].

¹¹ BN de España, mss. 15.701. Fue impresa en *Parte veinte y ocho de comedias nvevas de los mejores ingenios desta corte*. Año 1667. En Madrid, por Joseph Fernández de Buendía. Nuestra obra en ff. 371-402. Con este ejemplar trabajo. Otros: BN de España: [Ti/16<28>], [Ti/119<28>] y [Ti/146<19>]; Biblioteca Pública de Boston: [D. 170^o.8]; Biblioteca Nacional de Múnchen: [7/4° P.O. hisp.6; A(1)-D(4)]. *San Mateo en Etiopía. Comedia famosa*. [s.l. s.a.]; 16 ff. En 4°. British Library: [11725.C.7].

¹² Fue atribuida falsamente a Calderón. No se conservan ejemplares manuscritos. Fue impresa en varias ocasiones, pudiendo decirse que fue una de las más conocidas de Godínez. Sólo mencionaré algunas de ellas: *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, en

*ventura*¹³. Elegí hacer este estudio de conjunto en sus obras hagiográficas por varias razones:

a) Por ser su compositor un hombre de ‘Iglesia’, con una formación religiosa superior a la que podría tener cualquier laico de su tiempo, hecho que le ayudaría a plasmar más fidedignamente la concepción del «celo» divino frente al humano.

b) Porque una de estas obras hagiográficas —*Celos son bien y ventura*— ya presentaba en el título el tema de este encuentro, razón por la que no podía dejar de considerarla.

c) Porque toda obra hagiográfica participa, en mayor o menor medida —como hemos anunciado—, de los caracteres de cualquier obra ‘profana’,

Libro nuevo extravagante de comedias escogidas de diferentes autores, Toledo, [s.n.], 1677. BN de España: [R-22690] y [R-11781]. *Comedia famosa. O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*. [s.l.-s.a.], 16 ff., en 4°. BN de España: T-2637 y T-14986; Biblioteca del Arsenal. París: [8° B.L. 4079(8)]; Biblioteca Nacional de Viena: [+38.T. 12(11)]. Fol.1. *Comedia famosa. O el frayle ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser frayle*. [s.l.-s.a.], 16 ff.; en 4°. Núm. 69. *Comedia famosa. O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*. [s.l. s.a.], 16 ff.; en 4°. Biblioteca Pública del Estado. Toledo: [1-859(4)]; Biblioteca Municipal. Lyon: [Rés 360212, CGA]; Biblioteca Nacional de Francia: [4-BL-4079(8)]. Núm. 47. *Comedia famosa. O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*. En Sevilla, en la Imprenta Real. Casa del Correo Viejo, [s.a.]; 12 ff.; en 4°. Biblioteca del Instituto del Teatro. Barcelona: [60569]; British Library: [11728.h.8(19)]. Núm. 200. *Comedia famosa. O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*. En Sevilla, en la Imprenta de Lucas Martín de Hermsilla, Impresor y Mercader de Libros, en Calle Génova, [s.a.], 16 ff.; en 4°. *O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*. [Comedias] [Valladolid, A. del Riego, [¿17.?.]. 13 ff.; 22 cm. Biblioteca Universitaria. Berkeley: [787 t C732]. *O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*, en *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos marizes son doze Comedias, escogidas de los mejores Ingenios de España*. Y las ofrece a los curiosos, vn aficionado. Parte XXIV. En Madrid. Año de 1704; 4°. Núm. 69. Biblioteca del Instituto del Teatro. Barcelona: [59320]. *Comedia famosa. O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*. En Madrid, en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz. Año de 1743. 14 ff.; en 4°. BN de España [U-9.281]. Con este ejemplar trabajo.

¹³ *Celos son bien y ventura*. No se han conservado manuscritos. *Celos son bien y ventura*, en *Parte treinta y cinco. Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*. A la Excelentísima Señora doña María, Condesa Dietrichstein [...]. En Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar. Año 1670. A costa de Antonio de la Fuente, Mercader de Libros. 230 pp. [por error, enumeran hasta la 450]; en 4°. Nuestra obra en pp. 236-274. *Celos son bien y ventura*, en *Parte treinta y cinco. Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*. A la Excelentísima Señora doña María, Condesa Dietrichstein [...]. En Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar. Año 1671. A costa de Antonio de la Fuente, Mercader de Libros. [Es exactamente igual que la anterior, salvo el año de edición].

entendido así tanto por los críticos contemporáneos¹⁴, como por los coetáneos —más o menos— al autor.

d) porque este tipo de núcleo argumental —el del amor/celos del protagonista que es o va a ser santo (siempre que exista)— fortalecerá la resistencia espiritual del santo y engrandecerá la dramatización de lo representado.

Decía el padre Ignacio de Camargo, en su *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, que «aunque la comedia sea de San Alexo o de San Bruno, ha de hazer lugar al galanteo y a los amores profanos; y, si no, le dirán [al autor] que es *Flos Sanctorum*, y no comedia»¹⁵. Si hay «amores profanos» no mucho más tarde se presentarán los celos; por eso José de Pellicer, en el «precepto» sexto de su discurso académico sobre las comedias toca el tema de los celos, «pues no hay comedia donde para la trama no sea forzoso tratar de entremeterlos»¹⁶. En algunas de estas obras se presenta una clara intensidad dramática y en otras, por el contrario, no aparece tan marcado ese dramatismo, siguiendo —más o menos— las indicaciones que Rosana Llanos expuso en su trabajo sobre el género de la comedia de santos¹⁷.

Paso a presentarles un breve resumen de cada una de las obras antes citadas de Godínez, no para ver si se acercó, más o menos, a las fuentes históricas y/o legendarias, sino para conocer la construcción del conflicto dramático y si predominan en ellas unas características u otras; es decir, si son más o menos narrativas, implícito este elemento en la vida del santo, o si, por el contrario, se centran en un 'conflicto' o tema esencial de la vida del santo, el cual dará lugar a la «transformación», aunque no por ello —y a partir de ese conflicto— dejemos de asistir a la evolución del mismo y, por ende, a la narración del resto de su vida. Sabremos si el componente enamoramiento-amor-celos se produce en el 'santo' o en otros personajes

¹⁴ Cfr. Javier Aparicio Maydeu, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en M. García, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 141-151.

¹⁵ Lucas Pérez, Salamanca, 1689, fol. 46.

¹⁶ Véase *Idea de la comedia de Castilla*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1972, pp. 263-272; cita en p. 268.

¹⁷ Rosana Llanos López, «Sobre el género de la comedia de Santos», en M. Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerrero. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 809-826; p. 812.

pertenecientes a la leyenda/ficción/historia que el autor recrea/crea/copia (respectivamente) para adentrarnos en la maraña de la pasión y los celos. Será la única forma de saber (hasta donde es posible y la literatura nos permite) cómo ese sentimiento pudo discurrir por la vida del penitenciado Felipe Godínez.

En *El soldado del cielo, San Sebastián*, será el antagonista —Fabricio— el que se presente, desde los primeros versos, inmerso en la pasión cegadora de los celos, pues la mujer que ama —Rosela— ha regalado una 'banda' a un desconocido recién llegado a Roma, la cual podría entenderse como «símbolo y prueba de la correspondencia amorosa», como bien dice Jesús Cañas Murillo¹⁸; el afortunado no es otro que Sebastián¹⁹. Sebastián acepta la banda por cortesía, pero no le corresponde en los sentimientos. Es verdad que Fabricio reúne en su persona todas las características para estar celoso: a) tiene *voluntad* de que la persona amada por él no sea de otro (en este caso de Sebastián); b) *sospecha* de que la persona amada (Rosela) pueda faltar a su «obligación»; c) *teme* que se pierda la unidad de ese amor (claro, el de él y Rosela). Además, ha existido un 'indicio' (la entrega de la banda) y, como él no desprecia a su amada, sino todo lo contrario, pues es natural que tenga celos. Si hubiera sido por Rosela la unidad del amor se habría roto, se habría multiplicado o, al menos, se habría inclinado en otra dirección. No puede existir un amor a tres bandas sin que se den los celos en alguno de los galanes. Por lo tanto, será Fabricio el personaje 'celoso' por indicios, pero sin razón, pues su oponente —Sebastián— no ha tenido nunca intención de corresponder a la dama. El relato de estos 'indicios' o sospechas que Fabricio transmite a su amigo César, nada más empezar la obra, ocupan una secuencia de 238 versos. En el resto de la misma no se producirá otra situación de esta naturaleza pues la solicitud de amor por parte de Rosela a Sebastián, no será nunca correspondida, aunque sí muy bellamente expresada por Godínez, en un hermoso soneto, pero

¹⁸ «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 28, 2003, pp. 329-353; p. 330.

¹⁹ La figura de este santo, patrón de los apestados, es muy conocida no solamente en nuestra época, sino durante el Siglo de Oro que lo representó con su cuerpo y figura masculina subida sobre una piedra marmórea, atada de pies y manos, semidesnuda, piernas y brazos delgados, musculatura abdominal marcada e hinchada la caja torácica, con los cabellos semirrizados, su rostro liso y de bella apariencia, convirtiéndolo en el prototipo de la anatomía perfecta e ideal representación de la belleza. Así lo concibió Andrea Mantenga y otros escultores de todas las épocas (Cf. Alberto Ribas Casasayas, «El San Sebastián de Viena en el conjunto de la obra pictórica de Andrea Mantenga», <http://www.xtec.es/rfchorda/renaixe/ribas/ribas>. Consultado el 27/06/2006).

que no arranca ni una palabra de respuesta al futuro mártir, dando la impresión de no ser un hombre de carne y hueso. Como si esa declaración amorosa no fuera con él. En esta obra se puede hablar de que estamos ante un conflicto del santo (defensa de Dino y Alejandro) que origina el cambio de vida de Sebastián, su martirio y, con él, su salvación. Esto es lo que le interesa transmitir el autor. Nada más.

En *De buen moro, buen cristiano*²⁰ el santo al que se quiere homenajear es San Bernardo de Alcira, canonizado en 1603 y trasladadas sus reliquias solemnemente a Poblet ese mismo año. Aquí, a diferencia de la obra anterior, discurren dos acciones: la que se centra en Hamete (futuro San Bernardo) y su enamorada Zaida y la que presenta a Jacinto, monje de hábito blanco de los Bernardos que acaba de salir del convento y ha 'colgado' literalmente sus hábitos. Cuando aparecen en escena Hamete y Zaida ya están separados, pues una tormenta ha espantado a sus caballos y no volverán a encontrarse hasta que Hamete pasa a ser Fray Bernardo. No tienen tiempo de requebrarse ni de darse celos, al haberse ya convertido al cristianismo y tomado el hábito. Cuando Hamete vuelve a encontrarse con su amada—que intentará seducirlo recordando viejos tiempos—, esos intentos no obtienen otra respuesta que una exhortación a Zaida para que abraza, como religiosa, la fe cristiana.

El bandolero Jacinto sí encuentra a Zaida que, aunque en un primer momento lo rechaza, después le corresponderá. No hay momento de celos pues el que había sido su primer enamorado ha dejado de serlo. Las dos acciones de la obra tienen un punto de encuentro: es la casa/choza de Bartola y Gil (los graciosos) que serán los que presenten los escasos momentos de 'celos' (por parte de Bartola) ya que Gil, su marido, se ha enamorado de Zaida. Estos celos, siempre presentados en vena cómica, divierten más que preocupan, por darse en los personajes de más ínfima categoría social, por su habla grosera y simple, y por no tener razón de ser pues Gil se encuentra requebrando a una señora (muy por encima de su categoría social) en vez de conformarse con su esposa campesina. Zaida no le da motivos para que se encuentre enamorado de ella (claramente no le corres-

²⁰ Cf. los trabajos de M^a Soledad Carrasco Urgoiti: «De buen moro, buen cristiano. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30, 1981, pp. 546-573 y «La comedia hagiográfica «Los tres hermanos del cielo» (Godínez refundido por el actor Francisco de la Calle)», en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, XLIII, 1988, pp. 95-103.

ponde), pudiendo ser utilizado otro término diferente al de 'celosa' para describir esta situación.

Como en esta ocasión indica el título, *San Mateo en Etiopía*, la obra presenta la vida de un evangelista, San Mateo, en un espacio geográfico que no es el suyo: Etiopía. Como ocurre con *El soldado del cielo...*, el primer acto poco tiene que ver con la vida del santo. Estamos ante una comedia pseudo-histórica, en la que los personajes principales son el rey Egipio que, aconsejado por el sacerdote Arfaxad, ordena sacrificar a su propia hija, Ifigenia, en honor del dios Bel para aplacar su ira. Pero Ifigenia está prometida con Hirtaco, hermano del rey y heredero del trono. Como el heredero no puede quedar sin esposa, pues deberá casar con la otra hija del rey, Leucipe, que tendrá que abandonar a Timocles, su eterno enamorado. Este último personaje se muestra 'loco' y ya sabemos que tiene razones suficientes para ello: no es que su amada le de celos, es que por imposición paterna y por razón de estado, tiene que compartir su vida con alguien a quien no ama. Se resigna una vez que ha recibido el bautismo de Mateo. También Ifigenia se ha convertido al cristianismo y marcha libremente al sacrificio como cualquier otro mártir. El tema de los 'celos' se planteará con todo su rigor cuando Timocles visita, la primera noche de bodas, a su antigua amante en sus propios aposentos. Ella, al estar sola, huye de Timocles, el cual se encontrará con el flamante esposo, por lo que entrará en el estado más puro de los 'celos', llegando a matar a su propia esposa. La pareja de Laurino y Filena, villanos / graciosos, llevarán adelante escenas de celos, salpicadas por toda la obra: Laurino se ha enamorado de Ifigenia, dama de superior categoría social (como ocurría en *De buen moro...*), y Filena no pierde ocasión de provocarle con otros hombres, en recíproca correspondencia. Como podemos ver, nuestro santo no participa en ninguna escena amorosa y, por tanto, no entra en ninguna situación de celos.

De forma sutil o liviana se narra parte de la vida de San Francisco de Asís en la obra *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*²¹. Sólo tangencialmente aparecerá Francisco al coincidir el personaje de Bruno en su mismo convento. Este último llega allá para averiguar qué se cuece en ese convento donde, bajo las órdenes de Francisco y sin disponer de bienes, aparentemente, salen adelante todos los frailes en tiempos difíciles como son aquéllos. También Luquesio, íntimo amigo de Bruno, está intriguado porque hacía tiempo que Francisco le había revelado un secreto y

²¹ Edward Glaser, «La comedia de Felipe Godínez *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*», *Revista de Literatura*, 12, 1975, pp. 91-107.

desea saber cómo podrá cumplirse tal pronóstico. Bruno (en la vida monástica, Fray Ángel) ha sido atraído por esta forma de vivir, así pues, lo que empezó siendo una apuesta se ha convertido en su *modus vivendi*. Por ello quiere arrastrar, también, a su amigo Luquesio, que no es más que un peligroso bandolero. Va en su búsqueda a las montañas para convencerlo, pero también lo está buscando el gobernador de Asís para ejecutarlo. Se truecan los vestidos Bruno y Luquesio, tratando Bruno de salvar la vida a su amigo. Y se la salva, pero quien pierde la vida es Bruno, a manos de sus antiguos compañeros (Floro y Roberto) al confundirlo con su jefe, que era a quien querían matar. Acude Fray Francisco en su ayuda y ambos, abrazados, comienzan el tránsito a la otra vida. En esta posición se los encuentra Luquesio, quien promete ir a visitar a su amigo allá donde se encuentre. Este lugar no puede ser otro que el cielo, por lo que tendrá que enmendar su vida para conseguirlo. Pero no sería una comedia barroca si no existieran las damas. Laura y Margarita, amantes de Luquesio y Bruno, respectivamente; llevan una acción secundaria, paralela, pues, a decir verdad, no encontramos a los enamorados juntos: al abandonar Bruno su alocado comportamiento para pasar a la vida contemplativa, hará que Margarita cambie de sentimientos, como si de un chaleco se tratara; ahora será Luquesio quien le atraiga. Esta actitud disoluta y pendiente más de las riquezas terrenales que de la vida espiritual, no correspondía nada más que a la historia de Margarita de Cortona, beatificada en 1627 y canonizada por Benedicto XIII en 1728. Ella es la que ha llevado una existencia escandalosa —convivió sin casarse, con un caballero muy rico, con el que tuvo un hijo— y, arrepentida, se dedicó al cuidado de las mujeres que más necesitaban cariño y protección.

Hacer coincidir, anacrónicamente en el tiempo, la vida de dos santos (San Francisco de Asís 1182-1226, y Margarita de Cortona 1247-1297), fue un acierto por parte de Godínez, pues conseguía la labor didáctica perfecta al presentar la conversión de una gran pecadora que fue capaz de arrepentirse («Mas, si escándalo de Italia / con mis liviandades fui, / ya mi penitencia al mundo / podrá de ejemplo servir» vv. 2308-2311). Concluyo diciendo que el tema elegido del arrepentimiento de la santa no es ni más ni menos que lo que buscaba Godínez, el cual supo exponerlo magistralmente en sus obras; sin embargo del conflicto de los ‘celos’ no encontramos ni una palabra.

He dejado para el final la única obra de Godínez cuyo título encierra el tema de este encuentro: *Celos son bien y ventura*. La vida de San Albano, que es el protagonista de la obra, fue recogida en la *Gesta Romanorum*, que la presenta ya un tanto moralizada. El incesto entre un padre y su

hija no nos podrá sorprender cuando los orígenes de la creación arranca con una sola pareja —Adán y Eva— que poblaron la tierra²². La legendaria historia de San Albano aparece, en el siglo XIII, muy emparentada con la vida de San Gregorio y en los últimos años ha sido muy bien estudiada por los colegas anglo-alemanes²³. Un cuento español, con tradición medieval, se podría señalar, además, como la fuente más cercana de la comedia hagiográfica de Godínez²⁴. Santiago Cortés Hernández²⁵ opina que no existe ninguna fuente histórica ni legendaria que fundamente la obra de Godínez, siendo la propia obra —*Celos son bien y ventura*— la fuente por excelencia de un pliego suelto, anónimo, del siglo XVIII, titulado *Historia del bienaventurado San Albano y sucesos de sus padres*²⁶. Es más que probable que de este texto surgiera el romance *La vida de San Albano. Primera y Segunda Parte*²⁷ del que hay tres versiones con escasas variantes, igualmente dieciochescas. Por lo tanto, es posible que la historia de San Albano fuera recreada literariamente, por primera vez, por Godínez, basándose en la leyenda medieval, del que pasara a la literatura popular (el cuento medieval), siendo esto muy distinto a decir que fuera inventada por Godínez, y desde aquí se trasladara a los pliegos sueltos por su alto contenido escabroso y situaciones sexuales impensables²⁸.

Estamos ante una versión del Edipo clásico²⁹, pero santo, a lo divino. La leyenda, en fin, viene a decir lo siguiente:

²² Cf. Otto Rank, *The Incest Theme in Literature and Legend*, trans. Gregory C. Richter, Baltimore, 1992.

²³ Karin Morvay, *Die Albuslegende: Deutsche Fassungen und ihre Beziehungen zur lateinischen Überlieferung*, München, 1977, y Elizabeth Archibald, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Clarendon, 2001, pp. 120-125.

²⁴ Cf. Piedad Bolaños, *La obra dramática de Felipe Godínez...*, op. cit., p. 378.

²⁵ «Vida de San Albano: Herencia del teatro del Siglo de Oro en los pliegos de cordel», *Revista de Literaturas Populares*, Año III, nº 2, 2003, pp. 73-91.

²⁶ Córdoba, por Rafael García Rodríguez, s.a.

²⁷ Córdoba, Rafael García Rodríguez, s.a. [Siglo XVIII].

²⁸ Por estas características o por otras, el caso es que este tipo de temas pasa a la literatura tradicional de múltiples formas y, entre ellas, el de las ‘relaciones’ de comedias. Por ejemplo, la obra de Calderón *El mayor monstruo, los celos* (1634) la encontramos en dos pliegos: ‘de mujer’ y ‘de hombre’, titulados: *Relación de mvger: El mayor monstruo, los celos, y tetra- rca de Jervsalen. De Don Pedro Calderón de la Barca*. Con licencia: En Sevilla, en la imprenta Real, Casa del Correo Viejo; y *Relacion sacada de la comedia El mayor monstruo los celos, y tetra rca de Jervsalén. De galan*. Con licencia: Sevilla, por la Viuda de Vázquez y Compañía, donde se hallará con otros varios títulos, respectivamente.

²⁹ Cf. L. Constans, *La Légende d'Oedipe*, Paris, 1881.

Un emperador viudo, de un país septentrional, seduce a su hija, que da a luz un hijo. El niño, Albanus, es abandonado en Hungría con un pertrecho de ricas vestiduras y joyas; es adoptado por el rey de Hungría, que no tenía descendencia. Al hacerse mayor se casa con la hija del emperador septentrional, ignorando que se trata de su desconocida madre. En su lecho de muerte el rey de Hungría relata a Albanus cómo fue hallado; la princesa reconoce las vestiduras y joyas que ella misma puso al niño y se descubre la naturaleza incestuosa de su relación.

Un ermitaño impone como penitencia al emperador, a la princesa y a Albanus pasar siete años vagando por separado. Pasado este tiempo, se encuentran de nuevo, y de camino hacia donde habitaba su consejero, el ermitaño, se les hace de noche. Ante la presencia de su hija, el emperador no puede contenerse y vuelve a caer en pecado. Albanus sorprende a sus padres en dicho acto y les da muerte.

Después de otros siete años de penitencia, Albanus vuelve a la ermita. Es asesinado por unos ladrones, que arrojan su cadáver a un río, donde desde entonces suceden curaciones milagrosas³⁰.

El argumento de la obra de Godínez es como sigue: El príncipe Albano abandona Hungría para casarse con la princesa Irene, hija del rey Biorno de Gocia, que siente una verdadera angustia a medida que se acerca la fecha de su enlace pues contraerá matrimonio con un futuro rey; ella que no tiene honor y además, por razón de estado, ha de guardar el secreto. Pero, antes de casarse, Albano recibe noticias de su padre, que le hace saber que no es hijo legítimo, sino adoptado. Por esta misma razón Biorno le rechaza como esposo de su hija y ha de marchar a los bosques de Maguncia para consolarse de su gran desgracia. Por allí aciertan a pasar, algún tiempo más tarde, Irene y su padre Biorno que, conversando entre ellos, descubren su gran secreto: son amantes. Esta conversación la escucha Albano el cual, lleno de celos, da muerte al padre y a la hija. Al instante, descienden dos ángeles llevando y poniéndole a Albano corona y cetro, como propios de su valor y condición social. Nada hasta aquí nos ha dado muestras de que esta comedia esté emparentada con el teatro hagiográfico (hay que exceptuar esta última escena de la bajada de los santos), hasta el acto III, cuando Albano es martirizado por unos bandoleros, haciendo que su cuerpo, una vez muerto, dé vida a su amada. En los últimos versos nos enteramos de que Albano es hijo de Irene y de su padre Biorno (claro tema de incesto) y de aquí la imposibilidad de que se casara con su propia madre. En opi-

³⁰ Elizabeth Archibald, *Incest and the Medieval*, pp. 120-121. Traducción de la doctora Mercedes Cobos Rincón, a la que agradezco sus aportaciones.

nión de Santiago Cortés «no se trata de una comedia de santos, sino de una reelaboración de la tragedia edípica para ser representada en un ámbito cristiano»³¹.

De todas formas, la caracterización de Albano (por lo que se dice de él, así como por sus acciones) está en consonancia con las cualidades de un príncipe virtuoso. Después pasa a ser asceta en los bosques de Maguncia, vida muy semejante a la de cualquier 'santo' que abandona este mundo infiel. Pero hay una gran diferencia entre ellos: en las comedias hagiográficas se exalta a un personaje virtuoso y aquí se expone la transformación de un personaje perseguido por los celos y, como causa de ellos, la muerte es la única liberación posible; muerte para ella y su amante (el padre) y muerte para él que le llegará por manos de los bandoleros.

EL AMOR Y LOS CELOS

«Aquel que celos no tiene / no tiene amor verdadero», escribió Cervantes en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*³². Como se aprecia, es condición *sine qua non* para Cervantes, no sintiéndolo de la misma forma otros escritores, como ya hemos comentado. A partir de este momento vamos a acercarnos a la vida de esos personajes de las comedias hagiográficas godinianas para saber de sus amores y conocer si sintieron celos y los demostraron, convirtiéndolos éstos en otras personas: dejarán de ser buenos, de obrar rectamente porque les mueven otros muchos sentimientos que van aparejados al amor:

¡Ansias que me consumís,
sospechas que me cansáis,
recelos que me acabáis,
celos que me pervertís!

dirá Reinaldos en la mencionada obra cervantina³³. Esta creciente graduación de inquietud anímica, cuando no pasa a mayores (que suele pasar, por desgracia), no puede sino hacer que el hombre viva en un estado anormal, como es la misma pasión amorosa desbocada («amor que corre con celos / es desbocado y no para» se dice en *De buen moro, buen cristiano* (vv. 1098-1099). Y no crean que me he olvidado de las mujeres; es que los

³¹ Santiago Cortés Hernández, «Vida de San Albano...», p. 79.

³² Miguel de Cervantes, *Obras completas*, II. Teatro. Madrid, Turner, 1993, p. 306.

³³ *Idem*, p. 283.

hombres—según probaron los autores clásicos (p.e., Aristóteles, *De anima*, lib. 9, cap. I: *circa principium*)— siempre son más celosos que las mujeres «por ser mayores sus obligaciones». Pero no todos los autores clásicos están de acuerdo en que los hombres responden movidos por sus responsabilidades, pues Homero, en su *Odisea* presenta a Ulises, por naturaleza, como animal celoso y sospechoso, que para serlo no ha menester causas que le induzcan a ello. De aquí a ‘recelar’ hasta de la propia sombra no hay más que un pequeño paso.

Enrico, enamorado de Porcia (en *Celos son bien y ventura*), al no ser correspondido, exclama:

En tan crecido tormento,
abatido y ultrajado,
no siento lo despreciado:
sólo lo celoso siento.

(vv. 294-297)

En las obras examinadas encontramos pocos enamorados que recapaciten sobre su situación; pero Enrico, como buena excepción, sí que apelará a la cordura con estas palabras:

Pero cese mi locura,
dése al sentimiento medio
y, discurriendo el remedio,
haya celos con cordura.

(vv. 329-332)

El personaje parece seguir al pie de la letra el prudente consejo de Pellicer, en su *Idea de la comedia*: «Debe atender el dueño de la acción que estos celos sean tan cuerdos [...] que tenga fácil disculpa la [mujer] que los satisface»³⁴. Esto no quita que, por imperativos sociales, Enrico esté «obligado» a maquinarse, con absoluta frialdad, una «civilizada» venganza:

Civilmente he de vengarme.
¿Y a quién culparé mi error?
Dele mis celos amor,
que él llegará a disculparme;
que, en la pena que en mí lidia,
me da ejemplar al baldón

³⁴ Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española...*, op. cit., p. 268.

que intento, pues celos son
traición, venganza y envidia.

(vv. 353-360)

La pasión amorosa desenfrenada no es buena, pues pronto veremos a qué estado nos arrastra. El estado idílico será ‘un sentimiento medio’ que permita controlar todo estado anímico, incluso el celoso. Si Enrico reconoce estar sumido en la ‘locura’ («pero cese mi locura»), Margarita (*O el fraile ha de ser ladrón...*) admite que Bruno puede llegar a este mismo estado —el de la locura— por sus celos sin límites; y así, como «es muy celoso», recomienda a Luquesio que proceda con cautela: «no le digas que me hablaste / porque hará extremos de loco» (vv. 670-672).

También Timocles (*San Mateo en Etiopía*), al saber que su enamorada Leucipe ha de casarse con Hirtaco por órdenes del rey Egipto, llega al mismo estado mental. Le dice Hirtaco: «Timocles, loco estás», a lo que responde Timocles: «Y aun esto es poco, / que sólo es cuerdo quien por ella es loco» (vv. 249-250). Timocles presencia la boda y, aun comprendiendo que es por razón de estado, no se resigna a perder a su enamorada. En su desesperación suplica a Clarín: «¡Déjame llegar!», a lo que sensatamente contesta el criado: «Advierte / que estás loco» (vv. 937-938).

Si recordamos lo que nos dice el *Diccionario de la Real Academia*, «loco» es todo aquel que «tiene poco juicio, disparatado e imprudente», razón por la que un sujeto puede desear situaciones tan disparatadas como la muerte, tanto para él mismo como para la persona que le provoca los celos. Margarita de Cortona (*O el fraile ha de ser ladrón...*) es uno de los pocos personajes femeninos que aparecen dentro del elenco global que estamos analizando. Al saber que no podrá gozar en los brazos de su amado (pues así se lo ha sido vaticinado por San Francisco), se expresa con estos versos bellísimos

Muera, Margarita, muera,
¿qué aguardáis? Pues yo no apelo
de la sentencia. Pesares,
no basta el mayor esfuerzo
de tantas desdichas juntas
contra una vida ¿Qué es esto?
Pero susténtame el gusto
de ver cómo las padezco,
por saber que ha de matarme,
y así, en este mal que siento,
obligándome suave,

y regalándome fiero
a un mismo tiempo me sirve
de dolor y de alimento.
Vivo por poder morir,
y con ser vivir muriendo,
me muero de haber vivido
igualmente en mi tormento;
me hacen guerra muerte y vida,
ni vivir ni morir puedo,
pues muero de lo que vivo
y vivo de lo que muero.

(vv. 1853-1868)

También el príncipe Albano (*Celos son bien y ventura*) desea la muerte, al mismo tiempo que se la desea a su amada y a su padre; todo ello, tras saber que no podrá casarse con Irene, pues ha sido expulsado por su padre, rey de Gocia, al saber que no es hijo del rey:

Mueran pues, y muera yo
a vista de la tragedia
que no importa morir, como
conmigo mis celos mueran.

(vv. 1710- 1713)

Enrico, amigo de Albano, viéndose rechazado por Porcia (dama que sólo tiene ojos para Albano, de quien está enamorada) desea igualmente morir, pero sobre todo «morir matando»:

No temo la muerte;
y, pues llegando a sentir
los tormentos de celoso,
morir ha de ser forzoso:
matando quiero morir.

(vv. 364-368)

Bien conocía Cervantes estos fatales desenlaces; recordemos lo que escribe cuando hace desfilar a los celos en *La casa de los celos*:

Mas veslos; salen. Advierte
que cuanto con ellos miras,
amenazan triste suerte,
ciertos y luengos pesares,
y, al fin, desdichada muerte.

(ed. cit., p. 303)

Todos estos celos nos pueden llevar a la muerte, como hemos visto. Pero ¿por qué tienen tanto poder? ¿Cómo son? Si alguien los hubiera visto tendríamos la ocasión de describirlos exactamente. Como no ha sido así, sólo podemos asemejarlos a otros tantos males que padece el hombre: son «tormento»³⁵, «un mal cruel»³⁶, producen «desvelos»³⁷, «penas, dolor, injurias»³⁸, es una enfermedad semejante a la peste —según Suárez de Figueroa³⁹— y son tantas cosas juntas que, antes de asimilarlos a una en particular, lo mejor que podemos hacer es compararlos con «todas las penas juntas», como hace Albano en *Celos son bien y ventura* (vv. 1825-1828). ¿Habrá algo más enojoso que padecer la sarna? Pues semejantes son los celos, porque también pican por dentro al que los sufre⁴⁰.

Todas las variantes que hasta este momento hemos visto como propias de los 'celos', no se acercan, ni por asomo, a las características que tiene que cumplir 'el mal de celos', aplicadas a un ánimo enamorado; son pequeños detalles de los celos, señales externas que inducen o pueden inducir a tenerlos. Pero esa 'sospecha' temerosa de que la amada puede traicionar, sin tener una sola prueba de que haya sido infiel, sólo la hemos encontrado en la obra *San Mateo en Etiopía*. Timocles, noble y emparentado con el rey Egipto, sigue amando a Leucipe, hija del rey, pero no la consiguió en matrimonio —como hemos dicho— por tener que casarse ésta con Hirtaco, hermano del rey. No obstante, Timocles aprovecha una ocasión y penetra en las habitaciones de Leucipe, estando ya casada, para entablar una conversación. En ese encuentro le hace ver cómo aún la sigue queriendo, pero ella le rechaza y huye. En ese momento, aparece Hirtaco, su marido:

³⁵ Margarita: «Sin duda has perdido el seso / o quieres más a otra dama / que quizás te quiere menos; / pues antes de haberte dicho / la pasión con que te quiero, / pude pasar sin finezas, / que aún no me costaban riesgos; / mas ya, ya tan declarada / se le rinde al grave paso / la cerviz de la paciencia, / el tormento de los celos» (*O el frayle ha de ser ladrón...*, vv. 1828-1838).

³⁶ Fabricio: «Y porque el mal con que lucho / es tan cruel que me obliga / a que la causa te diga / de mi daño, escucha» (*El soldado del cielo, San Sebastián*, vv. 113-116).

³⁷ César: «Deja esos vanos desvelos / que nuevo Orlando te hacen, / porque si de celos nacen / ya ves que mienten los celos; / que, si son de amor las flechas, / esta afición no me dieron» (*Idem*, vv. 89-94).

³⁸ Albano: «Pues, ¿cómo pueden los celos / que penas, dolor y injurias / traen, en un mismo lance / ser ventura y bien?» (*Celos son bien y ventura*, vv. 1862-1865).

³⁹ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasagero*, p. 362.

⁴⁰ Porcia: «¿Qué tan parecidos somos? / Fermín: Más que la sarna a los celos, / más que un médico a la muerte» (*Celos son bien y ventura*, vv. 181-183).

HIRTACO Qué es esto? ¿Quién está aquí,
que estos lugares profana?

TIMOCLES

Timocles soy, tu pariente.
Leucipe está recogida.

HIRTACO Pues, ¿a qué fue tu venida?

TIMOCLES

Supé que estabas ausente
y ella triste, y finalmente
la venía a consolar.

Y esta es la ocasión perfecta para que un hombre honrado, guardián del honor de su mujer y, a través de ella, del suyo propio, pueda mostrarse 'celoso' con todos sus parabenos o características: tiene voluntad de que la persona amada no sea de otro; sospecha de que la persona amada falte a su obligación; y teme perder la unidad de este amor. Ellas tres se dan en este personaje de Hirtaco que, tras los versos anteriores, dice:

HIRTACO [aparte]

¿Qué más puedo desear
para que así pueda ser
Ifigenia mi mujer?
A Leucipe he de matar,
en tal deudo era forzoso.

Sólo la presunción de que su mujer ha podido ser poseída por otro amante le concede vía libre para ejecutar en ella el castigo más cruel que existe: la muerte. Pero no ha de matar al *amante*; no, ha de matar a la mujer, pues ella es la que provoca y ha puesto en riesgo el honor de toda la familia. Timocles, que presume el final trágico de esta situación, se queda al acecho, aguardando el resultado final:

TIMOCLES

A esperarle me resuelvo,
aunque está de mi celoso [...]

LEUCIPE Dentro

¡Ay de mí, triste, que muero
sin bautismo! En Cristo espero.

(vv. 1517-1537)⁴¹

⁴¹ Estos versos corresponden a las tres últimas citas que he hecho de la misma obra.

La paz y la concordia son elementos esenciales en el matrimonio. Los 'celos' no son más que turbadores de esta paz, razón por la que pueden destruir tantas uniones de parejas. Buen ejemplo de cómo se rompe la paz de una pareja lo encontramos en el matrimonio de villanos Laurino y Filena (en *San Mateo en Etiopía*) y en el de Bartola y Gil (en *De buen moro, buen cristiano*), que de forma muy semejante provocan los 'celos' en sus esposas, al quedar prendados de otra mujer de un *status* social más elevado que el suyo. Laurino alabará la belleza de Ifigenia, hija del rey:

FILENA Vos, ¿qué nuevas nos truxistes
del cielo?

LAURINO Que si cotejan
a Ifigenia con el sol,
es más hermosa Ifigenia.

FILENA Por el sigro de mi padre,
que os ponga barba y cabeza
como perro de la China,
¿celos a mí?

LAURINO Haceos a fuera.

FILENA ¿Qué es esto? ¿por qué reñís?

FILENA ¿Por qué? Porque vos requiebra.

IFIGENIA Tiene Filena razón:

No quiero yo que me quieras
sin licencia de tu esposa.

LAURINO ¿Pídeme ella a mí licencia
cuando quiere bien a otros?

(vv. 297-311).

El reproche es cierto, porque Filena ama a Clarín y son amores más pecaminosos pues, mientras Laurino no se esconde de su mujer para galantear a Ifigenia, su dueña, Filena se esconde de su marido para entenderse con el otro criado, Clarín:

CLARÍN Filena...

FILENA Clarín, ya sé
que está Laurino de espaldas
y que abrazarme queréis.

CLARÍN Tuyo soy [...]

LAURINO Pues adiós, que olvidé
de ir a llorar a Ifigenia.

FILENA ¿A Ifigenia? ¿Y sofriré
esos celos yo, marido?

LAURINO Celos de mi diz que tien:

cuando quemen a Clarín
como a Ifigenia, os creeré,
pero yo a Ifigenia quiero.

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

LAURINO ¿Sabéis qué pienso, mujer?
que primero lo cumplís
y luego lo prometéis.

(vv. 1036-1088)

Muy semejante es la escena de celos que sostienen los villanos/graciosos en *De buen moro, buen cristiano*. A la cabaña de Bartola y Gil llega la mora Zayda, mujer muy hermosa, y solicita pasar allá la noche. Bartola reconoce ser «celosa un poco» y explica que su marido es «tierno un mucho» (vv. 469-470), por lo que prefiere no arriesgar. Zayda insiste:

No temas que a la luz llegue,
que él es cristiano, yo mora.

BARTOLA Sí, mas por un cuarto de hora
no hay amor que no reniegue.

(vv. 481-484)

Ante la oposición de su mujer Gil parece desistir: «si el diablo me tienta, / buen remedio: querré yo / la mujer, la mora no» (vv. 489-491). Bartola no está muy convencida y Gil cambia de táctica, alabando a su mujer: «¿Que en vos estos celos haya / siendo a mis ojos tan bella? / ¿Qué tiene otra más que vos?», a lo que responde Bartola: «Ser otra».

Al igual que hizo Filena en *San Mateo en Etiopía*, en la comedia que ahora nos ocupa Bartola pretende a Celio. Pero en esta ocasión Gil acecha a su mujer que ve constantemente interrumpidos sus escarceos amorosos. Gil está cansado de esta situación y decide darle un escarmiento; partiendo de la doctrina clásica que hace del matrimonio «una sola carne», Gil castiga cínicamente la de su mujer, pues es lo mismo que si se castigara la suya; así, con esta mortificación, podrá ir al cielo. Además, con tal castigo, la mujer «aprende la lección» y Godínez, hombre, se atreve a dar un consejo a los maridos por boca de Gil: «Todo marido se acuerde / que no hay para mujer verde / virtud, como palo seco» (vv. 2289-2291). Esta unión del matrimonio por la cual, según San Mateo, los dos se convierten en una sola carne, es lugar común en la doctrina erótica del Renacimiento, aunque con amplia trayectoria antigua y medieval, y se repite en otra obra de Felipe Godínez, *San Mateo en Etiopía*, siempre en boca de graciosos/villanos que reniegan del hecho:

LAURINO Oís, Filena...

FILENA Marido, una carne somos.

LAURINO Sí mujer, de que me pesa
bien y verdaderamente.

(vv. 2253-2256)

Es muy posible que Godínez, no ajeno al didactismo que toda obra de teatro transmitía, pusiera este final «aleccionador», advirtiendo a todas las mujeres sobre lo que puede pasar si hacen lo que intentó hacer Bartola. Había que contrarrestar el desenfado con el que Filena engañaba a su marido, ratificando su comportamiento las palabras de Tertuliano que dijo que «el teatro propiamente es sagrario de Venus» ¿Quién ignora que esta diosa es patrona de mujeres ruines y livianas? ¿Qué será, entonces, lo que se represente en el teatro sino doctrina de vicios y enseñanza de torpezas?

Y en este mismo tono de preguntas con respuestas muy diversas según las épocas, los tiempos —más o menos permisivos para el festejo de Talía— ¿es posible que Godínez no quisiera conscientemente poner a ninguno de sus santos en esta tesitura del ‘mal de los celos’ pues, como había manifestado Suárez de Figueroa, el verdadero amor (el de un santo) debía de carecer de ellos? Los casos de hombres verdaderamente celosos en estas obras son escasísimos: los más son meras referencias a un estado pasajero, sin mayor profundidad en el análisis de esta pasión y utilizando el vocablo ‘celo’ o ‘estar celoso’ como sinónimo de ‘envidia’ o ‘envidioso’⁴²; y, sobre todo, que el hombre que dice tener ‘celos’ es un hombre soltero, sin compromiso, el cual no tiene razón para estar celoso, pues puede conseguir su objetivo amoroso plenamente, sin forzar ninguna voluntad, ya que, si una mujer no le corresponde, con buscar otra todo se remedia y acaba.

CONCLUSIONES

1) Como primero elegí el corpus de obras con el que iba a trabajar y no a la inversa (primero veo las obras y después decido lo que en ellas hay más importante para realizar el estudio), el resultado es el que es: Felipe Godínez no escribió ni una palabra sobre el celo divino (al menos en estas obras), teniéndonos que conformar con el examen de los celos humanos, los cuales aparecen en otros personajes que no son los propios santos; a éstos los conoceremos como hombres, antes de llegar a ser santos, en esos

⁴² Luquesio: «Bruno, si eres pecador / ¿para qué te finjes santo? / (Aparte): Celoso de Bruno estoy» (*O el frayle ha de ser ladrón...*, vv. 1623-1625).

momentos en que todavía sienten como cualquier otro ser humano, pero desposeídos de las tentaciones, y su comportamiento es semejante. En todas nuestras obras el 'santo' llega al momento del martirio; después hemos de imaginar que consiguió la santidad.

2) Las cinco obras que hemos estudiado parten de una existencia real o legendaria en cuanto su argumento. La ficción de esa fuente se inclina por diluir la base histórico-legendaria para alcanzar el mayor grado de recreación poética por parte del autor, aunque no tanto que le permita inventarse situaciones amorosas comprometidas que desprestigiaran al santo y a la institución que le hubiera encargado la obra; por eso en cada una de ellas —explícitamente en *Celos son bien y ventura*— Godínez subraya el carácter histórico o «verdadero» de su obra:

Y aquí la historia fenece,
ilustre y docto senado,
del santo que a un tiempo fue
hijo, marido y hermano.

(vv. 2964-2967)

El final de las otras cuatro obras, también con base histórico-legendaria, es muy diverso: desde la que utiliza el autor para reivindicar su vecindad de Madrid («Perdonad, senado ilustre, / y los defectos suplido / del poeta que, en su afecto, / es muy hijo de Madrid» *O el fraile ha de ser ladrón...*, vv. 2356-2359), como para prometer una segunda parte («*San Mateo en Etiopía* / dé fin aquí; lo que resta / dirá la segunda parte / si os agrada la primera» vv. 2308-2311), o la que aprovecha el autor para recordar que la historia narrada es verídica y así reforzar el carácter didáctico-moral que encierra cualquier obra de esta naturaleza —donde poco o nada entra en juego el sentimiento deleznable de los 'celos'— («Pues, si dais fin a la historia, / pedir perdón al senado» *De buen moro, buen cristiano*, vv. 2542-2543), y por último, la que cierra con el elemento básico de la ficción del que ha partido su historia dramatizada («Y es bien que acabe esta guerra / quien es soldado del cielo» *El soldado del cielo...*, vv. 3136-3137).

3) En todas las obras, en mayor o menor medida, se han incluido escenas de amor-celos para dar a la obra hagiográfica ese carácter de 'entretenimiento' que debía procurar cualquier obra dramática. Es uno de los objetos de mayor crítica entre los teóricos de la época, pero también es una exigencia de las leyes del género. Sin embargo, ya hemos visto cómo Felipe Godínez no expone a sus santos por estos trances; prefiere incorporarlos a la trama secundaria que le ayudará a la dramatización de la obra.

4) La comicidad es otro de los rasgos impuestos por la Comedia Nueva. Y también está presente en este tipo de obras por ser indispensable para la construcción del género. Y son ellos, los graciosos (casi siempre emparejados en matrimonio) los que se presentan celosos por semejanza a sus amos, o por oposición al carácter serio y sobrio del santo y que se extiende a toda la obra. No hay más que recordar al español Guzmán, lacayo de Sebastián (y trasunto de Felipe Godínez, según yo lo veo), quien se convierte en el contrapunto del futuro santo en todos los aspectos (su glotonería, opuesta a los ayunos del santo; su cobardía frente a la valentía soldadesca; el materialismo del criado...): en definitiva, la conversión de Sebastián frente a la confesión abierta de Guzmán diciendo que no le interesa esa materia, sino que lo que quiere es salvarse. ¿Ustedes creen, en fin, que está Guzmán en disposición de dar o de pedir 'celos'?

El tema de los celos en Cervantes es frecuentísimo, quizá hasta obsesivo. La insistencia con que el autor, observador atento de los problemas psicológicos del ser humano, recoge este tema en sus obras es signo —como ha evidenciado Castro¹— de su profunda preocupación por el asunto. Desde los juveniles años de *La Galatea*, en que ya condensa preciosas reflexiones de fondo-cariño sobre esta pasión, hasta la madurez del *Quijote*, donde, en su copioso ideario íntimo que allora², dedica una parte muy relevante a la "enfermedad" de los celos, pasando por el *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, las *Ocho comedias*, los entremeses y la poesía, toda su producción literaria está punteada de meditaciones, sentencias, descripciones y definiciones de esta violenta pasión de procedencia amorosa. Y si bien observamos con Batillon que idealmente Cervantes acreció siempre «la idea de un amor lo bastante elevado como para ser inaccesible a los celos», un

¹ E. Castro, *Orlando Arias*, ed. M. Turró, presentación crítica E. Sanguinetti, Madrid, Castalia, 1982, 2 vols.

² E. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1972, pp. 187-188.

³ A. González de Azaola, *Cervantes creador de la novela corta española*, introducción a la edición crítica y comentada de las *Novelas ejemplares*, Madrid, C.A.I.C., 1956, t. p. 233.

⁴ M. Batillon, *Orlando y Elvira*, Madrid, 1966, p. 713.