

**Un acercamiento a la puesta en escena de la dramaturgia godiniana:
San Mateo en Etiopia en el Corral de la Montería de Sevilla¹**

Piedad Bolaños Donoso
(Universidad de Sevilla)

Presentación

De los Reyes y Palacios abrían uno de sus últimos trabajos con estas palabras:

La aplicación de las técnicas informáticas a la reconstrucción de la historia del teatro áureo español como espectáculo, línea prioritaria del grupo de investigación «Teatro del Siglo de Oro»,² ha conducido en esta ocasión a dos de sus miembros a continuar en el tema concreto de la puesta en escena virtual. El uso y funcionamiento de la maquinaria escénica, muy del gusto de los espectadores barrocos, y su visión desde las distintas dependencias del corral de comedias –espacio teatral elegido–, serán los principales objetivos del presente trabajo. (2015, 44)

Tras el examen de esa puesta en escena —virtual en ese caso³— ratifican sus autores lo que repitió Díez Borque no hace tanto tiempo: “Los dramaturgos del siglo XVII escribían, fundamentalmente, para que sus obras se representaran, en los espacios profesionales de corrales y coliseos, en España y en el Nuevo Mundo” (167). Palabras que nos llevan, una vez más, a recapitular sobre su “condición de espectáculo concebido para ser representado en un escenario y ante un público” (González Cañal, 169). Teniendo en cuenta las posibles fechas de redacción/representación de las obras elegidas, en principio, para este trabajo, podremos aventurar —o no— si la producción del judeo-converso Felipe Godínez mostraba signos diferenciables del resto de los dramaturgos contemporáneos en cuanto a su puesta en escena —o en palabras de Juan Ruesga (89), si tuvo presente una ‘dramaturgia’⁴— que fuera capaz de identificar al autor como ‘excepcional’, con suficientes características como para poder adscribirlo a su ideología.⁵ Es muy posible que se cumpla lo expresado por José María Regueiro

¹ Este trabajo se incluye en el subproyecto de investigación *Edición y estudio de la obra dramática de Felipe Godínez*, financiado por el Plan Nacional I+D (FFI2014-54376-C3-3-P) del Ministerio de Economía y Competitividad, y los Fondos Feder.

² Grupo de investigación integrado por Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Vicente Palacios (Escenógrafo) y Juan Ruesga (Arquitecto y Escenógrafo). Los resultados hasta ahora obtenidos podrán consultarse en nuestra página web: <http://investigacionteatrosiglodeoro.com/>. Este trabajo se sitúa en la línea de los citados compañeros. Los levantamientos virtuales presentes en el artículo pertenecen al escenógrafo Vicente Palacios.

³ Otros trabajos: Mercedes de los Reyes Peña (2014) y Piedad Bolaños Donoso (2014).

⁴ Asumo, en parte, el término ‘dramaturgia’ tal como lo definió Juan Ruesga: como concepción escénica para la representación de un texto o idea dramática, y no como escritura dramática. La diferencia entre la de Ruesga y la mía se funda, esencialmente, en el número de participantes necesarios para la puesta en escena: para un teatro contemporáneo son necesarias varias profesiones; para la puesta en escena de un texto teatral del Siglo de Oro, precisaba poco más del ‘autor’ teatral que recogía las escuetas indicaciones del creador que, normalmente, no presenciaba su representación.

⁵ Este tipo de estudio se ha de llevar a cabo con la máxima prudencia dado que en la mayoría de los casos nos hemos de valer de textos impresos (tanto del siglo XVII como del XVIII) y que no siempre pueden

cuando nos advirtió que “Todo hecho teatral siempre aparece inscrito en un contexto cultural [...]. Más aún; la concepción de ese espacio está inscrito desde un comienzo en el texto dramático, donde el autor ha transpuesto los rasgos que definen la orientación cultural de uno u otro sector de la sociedad” (13). Hipótesis que ya hemos visto reflejada y ratificada en más de una de sus obras; sin embargo, hasta el día de hoy nadie se había preocupado por ver si también podríamos encontrar algunos rasgos de su orientación cultural en la propia concepción del espacio escénico que ha de reconstruir el lector/actor/director actual con las marcas presentes en el texto literario (acotaciones o didascalías), aunque sea este elemento —el espectacular— el que no es posible apreciar en su totalidad si no es en la representación, como bien ha repetido Dassbach (33).

Además, nos interesa hacer este examen en obras creadas/representadas en los últimos años de creación de Lope de Vega (a partir de los años 30) o en contemporáneos al propio Calderón, época en la que ha de admitirse un segundo momento o forma de representación específica que defendió Sentaurens y así podremos comparar nuestros resultados con los que otros investigadores han puesto de manifiesto cuando se han acercado al examen de la producción del ‘maestro’ o sus coetáneos en los últimos años de su vida:

La primera, que es la más antigua y tradicional, se basa en el poder creador de la palabra [...]. La segunda, que se afianza en los años 1610-1620, se basa en los efectos espectaculares de la maquinaria. Su resultado es una ilustración visual del texto dramático, mediante un decorado complicado que trastorna completamente el espacio escénico. (1997-1998, 302)

Estamos, pues, ante lo que se llamó ‘comedia de apariencias’, de escenificación realista, opuesta a la comedia tradicional, de escenificación poética. Es más que evidente y así nos lo recuerda Larson (89) que Lope casi siempre se apoyó en imágenes visuales para modificar o reforzar el enunciado de las palabras que transcurrían por el texto poético. Prueba del buen conocimiento que tenía de su público no solo el ‘popular’ sino el más culto. Teresa Ferrer (1993, 19) apunta que, junto a las piezas dramáticas más desarrolladas, “la nobleza gustaba de consumir entretenimientos en que la dimensión visual, la elaboración material del espectáculo se convertía en lo fundamental”. Y estas imágenes están en estrecha relación con la interpretación de lo que el espectador deduce de la puesta en escena. Pero hemos de apresurarnos a decir que no es tan relevante la época como el género: la tramoya (como parte fundamental de la puesta en escena) está bastante más presente en comedias de tipo religioso (‘santos’)⁶ que en las simples de ‘capa y espada’, que estarían más cercanas a la escenificación poética.⁷ Y, en esta ocasión, hemos elegido (o nos ha ofrecido el azar) un grupo de obras factibles de ser

responder a los manuscritos de los creadores. Sólo en estos encontraríamos las verdaderas marcas de la representación, como es el caso que nos ocupa.

⁶ Así lo pone en evidencia Aurora Biedma al hacer el estudio de la escenografía en las obras de Lope de Vega (79).

⁷ Para esta era suficiente las puertas o ‘cortinas’, el propio tablado, la vestimenta de los personajes y unos pocos accesorios escénicos, además del ‘decorado verbal’. Y precisamente Lope de Vega, en sus últimos años de producción, se especializa más en obras de ‘galanteo’ dejando a un lado la complejidad escenográfica, acercándose a las de ‘capa y espada’.

analizadas pertenecientes al grupo más necesitado de maquinaria escénica: no solo al grupo de comedias hagiográficas, sino al grupo histórico-bíblico que por las referencias no-ficcionales de su contenido —dado que la temática no era novedosa por estar los espectadores familiarizados con ella (sabido es que no fue lo más importante para los dramaturgos del siglo XVII)—, sí hubo de preocuparse por “buscar la isotopía semántica” —en palabras de Hermenegildo (1996, 24)— es decir, la coherencia de la escena dramatizada y representada con el mundo del espectador: ha de transmitir la fidelidad a la “ortodoxia” del texto referencial⁸ que nos podrá relacionar —o no— más abiertamente con la adscripción judeo-conversa de su autor, por el compromiso ideológico que representan. Este contacto entre la teatralización del texto bíblico y el espectador es condición *sine qua non* “para que el objetivo de la instrucción religiosa se alcance” (Hermenegildo, 2009, 182). Y añado que, como cada creador podía concebir de forma diversa la ‘instrucción’ religiosa que quería transmitir y bien sabido es que el teatro era la fórmula por excelencia para el adiestramiento (frente a cualquier tipo de libro impreso) pues, como dijo el padre Ferrer en 1613, “nadie puede igualar la distancia que hay de un libro muerto a un libro vivo que es el teatro” (citado por Ferrer Valls 1993, 76), era muy posible que Godínez, con su ‘peculiar’ (o no) puesta en escena, quisiera transmitirnos algún mensaje específico. Coincidimos con Isaac Benabú (141) cuando apunta que el texto teatral de cualquier “obra no es más que un manual para la representación”.

Es bien sabido que para conseguir unos buenos resultados del análisis de su puesta en escena deberán combinarse las marcas que el texto presenta relacionadas con el arte de los carpinteros (elementos espaciales), de los pintores (elementos plásticos) y, en tantas ocasiones, de la pirotecnia (elementos visuales-auditivos), así como de la música, con una perfecta coherencia y simbiosis entre todas ellas, no tanto para subsanar limitaciones escenográficas —como apuntan algunos críticos— sino como suma de complementos enriquecedores de su teatralidad: la escenografía funciona para subrayar y reforzar el impacto de las imágenes y de los símbolos. Todas estas referencias necesarias, imprescindibles para el estudio de su puesta en escena (dado que no pudimos presenciar el hecho irreplicable de su representación), por desgracia, no siempre están presentes en los testimonios, pues, como bien dijo Arellano, tropezamos con el gran obstáculo de este tipo de trabajo: el de “la escasez de datos [...]: los textos teatrales del siglo XVII tienen pocas acotaciones” (10). Este no pequeño inconveniente podría alterar el conocimiento del mensaje último del autor judeo-converso que tan finamente tenía que hilar a la hora de sus composiciones. Pero también es cierto que, al disponer de un texto manuscrito, fidedigno y libre de las mutilaciones o adulteraciones que sufrieron los textos impresos, el resultado del trabajo se hace más creíble, más cercano a la voluntad del autor. De todas formas, en el trabajo presente, dejaremos a un lado el estudio de todas estas otras marcas para centrarnos en la ‘tramoya’, entendiendo por ello el conjunto de la maquinaria escénica (tramoya, apariencias, canales, vuelos).

Las obras de las que tenemos constancia de su puesta en escena en el corral de La Montería (Sevilla) son: *Las lágrimas de David*,⁹ *El primer condenado*,¹⁰ *San Mateo*

⁸ En el análisis de cada una de ellas se especificará el texto referencial y si la fuente está dentro de los cánones del cristianismo o del judaísmo.

⁹ Se representó en el corral de La Montería el 17 de enero de 1641, por Lorenzo Hurtado. Antes ya se había representado y después se continuó representando, pues se trata de una de las más afamadas obras de Felipe Godínez: *Las lágrimas de David. El rey más arrepentido*. Antes de la nuestra la hizo Juan

en *Etiopia*¹¹ y *San Sebastián*:¹² todas ellas representadas en un corto *lapsus* de tiempo (1640-1642) en este corral sevillano, un lugar teatral ‘aristocrático’ (como lo califica Jean Sentaurens), que hubo de conocer bien Felipe de Godínez, razón por la que pudo haberlo tenido muy presente cuando acometió su escritura dramática,¹³ sabiendo que los espectadores gustaban de un efectismo teatral.

Obtenemos los datos —para no quedarnos en el ámbito de la hipótesis de su puesta en escena— de la “Relación jurada que yo, Antonio Correa Muñiz, como arrendador que soy del corral de la Montería de los aposentos que se han dado del teatro de los Reales Alcázares [a] Bartolomé Rodríguez [...] desde veinte y nueve de octubre del año pasado de seiscientos y cuarenta, según consta por el libro donde se toma la razón de los dichos aposentos”. La relación está firmada en papel sellado de 1644 y la última anotación tiene fecha del 2 de febrero de 1644. “La cual relación es cierta y

Martínez de los Ríos, ante el Rey, en Madrid, el 14 de noviembre, 1635, y Sebastián González en Valencia, noviembre de 1635/mayo de 1636. Tras nuestra representación en Sevilla la llevaron a las tablas la actriz Mariana de los Reyes, que se comprometió a representar esta obra en Cifuentes (Guadalajara) el 6 o 7 de octubre de 1641. El 2 de febrero de 1653 la compañía de Adrián López hizo ante Su Majestad una representación particular de la pieza bien en el palacio de El Pardo o en El Buen Retiro. El 19 de noviembre de 1684 la compañía de Manuel Vallejo hizo en Palacio (Madrid) una función particular. La compañía de Manuel Ángel y Fabiana Laura la exhibió en el patio de comedias de Valladolid el 24 y el 25 de noviembre de 1691. El 5 de enero de 1695 repuso la obra en ese mismo espacio la compañía de Miguel de Castro; y el 7 de octubre de 1698 la de José de la Rosa y Aldara [sic, por "Ardara"] (en Vega García-Luengos).

¹⁰ Se representó el 12 de febrero de 1641 en la Montería, por Lorenzo Hurtado. Este autor, efectivamente, pasó la segunda parte de la temporada de 1640-1641 en Sevilla (Bolaños Donoso, 1997-1998). En general, para todos los ‘autores’ o actores, ver Ferrer (2008). El paso del tiempo nos facilita nuevas investigaciones y los resultados nos ofrecen nuevos datos: por una carta de pago sabemos que Lorenzo Hurtado estuvo representando, exactamente desde el 23 de diciembre de 1640 hasta el martes de Carnestolendas de 1641, y aunque se había obligado a hacer 50 representaciones, según la escritura de obligación que firmó en Carmona, confiesa no haber hecho nada más que 40 (Archivo Histórico Provincial, Archivo de Protocolos de Sevilla (en adelante AHPS), Oficio XXIV, 1641, leg. 16981, [...] marzo, f. 516r).

¹¹ Se representó el 6 de mayo de 1642 en la Montería, por Bartolomé Romero. La presencia de este autor en la primera parte de la temporada de 1642-1643 en la Montería, compartiendo temporada dramática con Manuel Vallejo (2ª parte), está bien documentada por Sánchez Arjona y por Sentaurens (1984), datos que han sido sintetizados en Ferrer (2008). Ver: <http://catcom.uv.es/browserecord.php?-recid=4669&-mode=indice&-fromLetter=20>.

¹² Se representó el 16 de diciembre de 1642 en la Montería, por Vallejo “cuando vino de Granada”. No siempre la información que ofrece Ferrer (2008) es exhaustiva por culpa de la mala lectura que hicieron los autores de las fuentes en que se basa: por ejemplo, Manuel Vallejo, si se consulta el año de 1642 y las comedias que representó en la Montería, la relación es mucho más extensa y entre las que se omiten está la de *San Sebastián*, que no puede ser otra que la de *El soldado del cielo*, *San Sebastián*.

¹³ Es preciso recordar que el otro corral sevillano, el del Coliseo, en esta misma época por la que se representan las obras objeto de este estudio, se mantuvo sin actividad por desavenencias entre el arrendador y el Municipio, hecho que provocaría, suponemos, una mayor afluencia de público para presenciar estas obras de Godínez. Así nos lo confirma Alonso de Vergara Cataño, administrador de El Coliseo, cuando se dirige al Cabildo Municipal, una vez más, el 8 de abril de 1642, aludiendo a una antigua resolución del 29 de diciembre del año anterior, en la que confiesa que ya llevan dos años y medio sin poder representar en el Coliseo (parece ser que el último que lo hizo fue Lorenzo Hurtado) y solicita poder traer a Luis López, con el que ya tiene hecho contrato (en ese momento se encontraba en Alcalá de Henares pero terminaría el martes de Carnestolendas). El Ayuntamiento le recuerda que no tiene competencias para traer a nadie pero si lo hace será el único responsable y deberá atenerse a las consecuencia (AHPS, Oficio IX, 1642, leg. 18289, fecha: 8 de abril, ff. 1026v-1030r).

verdadera y así la juro en forma de derecho [firma y rúbrica] Antonio Correa Muñiz”.¹⁴ En este documento no se hace mención nada más que del autor de comedias que la puso en escena, el nombre de la obra y el día y el año que se representó, sin que conste el creador de la pieza. Como se ha puesto en evidencia, no trabajamos sobre hipótesis de su representación en un corral de comedias; tenemos constancia fehaciente de su puesta en escena por autores tan afamados como fueron Lorenzo Hurtado, Bartolomé Romero y Manuel Vallejo.

El espacio limitado de este trabajo nos obliga a elegir, entre las cuatro obras representadas que en un principio iban a ser objeto de mi estudio, una sola para llevar adelante el mismo, siendo *San Mateo en Etiopía* la elegida, por varias razones:

1) Por disponer de varios testimonios de la obra, manuscritos e impresos, que paso a presentar:

a) Manuscrito:

● *San Mateo en Etiopía*, comedia en tres jornadas. [Inic.]: *Aparezcanse san Matheo y el Angel con recado de / escribir en un nicho que después pase de huna / parte a otra del teatro*. Ang.: Evangelista y apóstol / que tienes siempre a tu lado (h. 2) [...] [final]: *dira la segunda parte / si os agrada la primera* (h. 42). L. Det, d.v. [rúbrica] 1635 Años. Madrid, Biblioteca Nacional de España: Ms. 15701.

b) Impresos:

● *San Mateo en Etiopia* / del Doctor Felipe Godínez. En Madrid: por Ioseph Fernandez de Buendia: acosta de la Viuda de Francisco de Robles ..., 1667. [inic.]: *Aparezcanse en lo alto San Mateo, y a / su lado un Angel con un tintero / en la mano*. / Ang. Euangelista y Apostol, / que tienes siempre a tu lado [...] [final]: *dira la segunda parte, / si os agrada la primera*. [Cesto con flores].

Sign.: Y3-Aa2^v; pp. 371-402. Madrid, Biblioteca Nacional de España: R/22681

● *San Mateo en Etiopia* / del doctor Felipe Godínez, [s.l., s.n., s.a.], [Inic.]: *Aparezcanse en lo alto San Mateo, y / a su lado vn Angel con vn tintero / en la mano*. / Ang. Evangelista y Apostol, / que tienes siempre a tu lado [...]. [final]: *dirà la segunda parte, / si os agrada la primera*.

Sign.: A-D4. Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo: 34124.

● *San Matheo en Etiopia*: comedia famosa / del doctor Felipe Godínez, [s.l., s.n., s.a.], [Inic.]: *Aparezcanse en lo alto San Mateo, y a / su lado vn Angel con vn tintero / en la mano*. / Ang. Euangelista, y Apostol, / que tienes siempre a tu lado [...]. [final]: *dirà la segunda parte, / si os agrada la primera*. FIN. [Jarrón chinesco con ramo de flores].

Sign.: A-D4^v. Munich, Bayerischen Staatsbibliothek: 4 P.o.hisp. 6#Beibd.7.

2) Por ofrecernos el testimonio manuscrito ciertas incógnitas valiosas para el mejor conocimiento del autor. Así, en la última página de la tercera jornada hay escrita una fecha: 1635. Dos interrogantes se nos abren desde este momento a las que tendremos que lanzar ciertas hipótesis para darles unas posibles respuestas. Respecto a la fecha que aparece, podemos preguntarnos si se refiere a la fecha de creación o a la de

¹⁴ Archivo de los Reales Alcázares, Caja 643, exp. 3, ff. 12r-13v. Se ha modernizado la transcripción del texto.

la copia, limpia,¹⁵ del testimonio que se conserva. ¿Se trata de un manuscrito autógrafo del autor? Es cierto que, por el estudio de su métrica, se había datado la obra entorno a los años de 1630-1635 (Bolaños Donoso 1983, 116), muy cercana a la fecha de representación, 1642, razón por la que, sin poder responder a si fue el año propiamente de su creación o de una copia en limpio, lo que sí nos permite es apostar por la gran ‘integridad’ del texto con respecto a la voluntad de su creador, Felipe Godínez, debido al breve *lapsus* de tiempo transcurrido entre una y otra. A la pregunta de si trata de un manuscrito autógrafo, es posible que estemos en condiciones de responder afirmativamente gracias al documento que me ha proporcionado el doctor Javier Sánchez-Cid —al que agradezco su generosidad—. Con él podemos comparar su caligrafía. Se trata de un recibo autógrafo en el que Godínez da cuenta de haber recibido un dinero por el rezo de unas misas.¹⁶ Si este texto a su vez lo cotejamos con otro de los manuscritos firmados por el autor, *El sacrificio de Isaac* —como texto intermedio temporalmente— podremos hacer la comparación. A pesar de los años transcurridos entre una escritura (1620) y otra (1635), son muchos los trazos, el *ductus*, semejantes de un testimonio y el otro, además de la caligrafía de muchas de sus letras. No es el momento de realizar de forma pormenorizada ninguna descripción caligráfica, pero ofrezco la reproducción fragmentaria de los tres textos y para poder opinar al respecto.¹⁷

¹⁵ Son contadísimos los ‘tachones’ que aparecen en el testimonio, fruto de una persona que está copiando de un texto mucho más sucio. Las correcciones son hechas por la misma mano. Muy probablemente se trate de la copia dispuesta para la imprenta, aunque este hecho no se llevara a cabo hasta años más tarde. Lo que sí es cierto es que no se trata de la obra presentada a la censura por carecer de ellas.

¹⁶ 1620. Sevilla. Enero, 24. Recibe del Dr. Juan de Salinas, administrador del hospital de san Cosme y san Damián, 16 rls por la limosna de ocho misas en la igli^a del hospital por la intención en capellanía de Luis Vaca y d^a Isabel de Ayala, a cuenta del tercio de agosto de 1619 (Archivo Diputación Provincial Sevilla. Hospital san Cosme y san Damián. Libros de gastos. Leg. 35. Fol. 176 r^o).

¹⁷ El manuscrito de la obra ha sido estudiado e incluido en la base de datos de Manos Teatrales: <https://www.manos.net/manuscripts/bne/15-701-san-mateo-en-etiofia>. En ella no se localiza al amanuense ni se dice si es autógrafo el texto. Es interesante saber que en esa temporada Bartolomé Romero se comprometió, por contrato, con Alonso Martínez para que hiciera el trabajo de ‘sacar’ las comedias que necesitara, a escribir los carteles que anunciaran las comedias que representarían en cada ciudad y a hacer el oficio de ‘apuntador’ (AHPS, Of. XVII, 1642, leg. 11018, fecha: 28 de marzo, ff. 567v-568r).

Recibi del Sr. J. Juan de salinas administrador del fusini
 sal de san Cosme y san Damian diez y seis reales por la limo
 na de ocho misas que edicho por mi persona en la iglesia
 del Sr. Hospital por la intencion de la capellanía, a quenta
 del Sr. de Arto de suscientos y diez y nueve. en Sevilla
 a 24 de Enero de 1720 añ.

0544
 211)6

D. Felipe Godínez

Fig. I. Autógrafo de Felipe Godínez. Hospital san Cosme y san Damián. Libros de gastos.(Archivo Diputación Provincial, Sevilla)

isa. Cantad y conerto a ca be
 su carro el Isaac Divino.

Cantando la primera copla del villancico se
 entran todos. Fin

Laus Deo et Virgine Virgini Maris — Sub correctione
 Sancte Matris Ecclesie catholice Apostolice Romane.

D. Philippe Godínez




Fig. II. Auto sacramental El divino Isaac. Biblioteca Nacional de España: Res/137



Fig. III. *San Mateo en Etiopía*. Mss. Biblioteca Nacional de España: Ms. 15701

3) Por ofrecernos más y mejores acotaciones cualquier manuscrito frente a los textos impresos, en general. Estas ‘señales’ son las que nos proporcionan el mayor grado indicativo del uso del espacio escénico (la escenografía), aunque no se cumplan al cien por cien nuestros deseos.

Hemos comentado que la primera noticia de la que tenemos constancia de su representación es la del 6 de mayo de 1642, en la Montería, por Bartolomé Romero. Ello no quiere decir que no se hubiera podido estrenar anteriormente —aunque lo dudamos— sabiendo de la necesidad imperiosa que tienen los autores de poner en escena, por contrato, al menos, dos comedias nuevas todas las semanas.¹⁸ Si la hubiera adquirido el autor mucho antes de esa fecha, la hubiera estrenado, tal y como ocurrió con obras como *El amor al uso*, *Las fiestas de Toledo*, *El gusto y el disgusto*, *Abrir el ojo...* (por mencionar unas cuantas), todas ellas presentes en el repertorio de Bartolomé Romero que puso en escena en Toledo en 1640. Prácticamente se repiten los mismos títulos en 1642, cuando representa en La Montería, en Sevilla, aunque incluyendo algunas ‘nuevas’, como la de *San Mateo d’Etiopía* (así la llama), que no había sido mencionada en anteriores repertorios. La fortuna escénica de la obra la desconocemos, no porque no se representara —que sí que hubo de explotarla su autor, primero como ‘comedia nueva’ cada vez que llegara a una ciudad distinta; más tarde como ‘vieja’, hasta que pasara a la imprenta (1667), hecho que ocurrió en fecha muy cercana al cese de actividad del propio autor (1665), pudiéndose suponer que fuera el mismo dramaturgo el que se deshiciera de ella vendiéndola para la imprenta— sino porque nuestras noticias, para esos años, en materia de repertorio teatral de esta compañía son nulas. Sospechamos, de todas formas, que Bartolomé Romero no era la primera vez ni la última que adquiriría ni representaba una obra de Felipe Godínez, dado que con

¹⁸ Un ejemplo de esta fecha: Diego Robledo se concierta con Alonso de Vergara Cataño, arrendador de *El Coliseo* para hacer treinta comedias “desde el segundo día de Pascua Florida de este presente año de la fecha —excepto los sábados si no fueren días de fiesta— [...] he de hacer cada semana dos comedias nuevas con sus bailes y entremeses, nunca vistas ni representadas, pena de cincuenta ducados por cada vez que así no lo hiziere...” (AHPs, Oficio IX, 1642, leg. 18289, fecha: 16 de abril, ff. 1132v-1134v).

anterioridad —el 17 de diciembre de 1637— había puesto en escena *Amán y Mardoqueo*.



Fig. IV. El Corral de La Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual llevada a cabo por el Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro

Puesta en escena

Una vez que conocemos la obra en la que centraremos nuestro trabajo y el testimonio manuscrito que nos servirá de base fundamental para obtener la información pertinente¹⁹ (los textos impresos los utilizaremos solo cuando aporten novedades o modificaciones respecto al texto base, lo que ocurrirá en contadísimas ocasiones como pueden apreciar en el Cuadro I), debemos aclarar que la fórmula aceptada por la mayor parte de los críticos para llevar a cabo este examen de la práctica escénica es la de dividir el texto en cuadros o macrosecuencias, como lo puso de manifiesto una vez más el profesor Rubiera Fernández diciendo “que la segmentación en cuadros es la más útil en la mayoría de los casos, sobre todo cuando se trata de establecer la articulación entre los lugares de la acción de una comedia y su materialización en los espacios escénicos” (104), asumida por Reyes y Palacios (2015, 63) y por mí misma cuando me acerqué a ver las posibilidades escénicas que ofrecía una obra como la de Feliciano Enríquez de Guzmán —que no hubo de llevarse a los escenarios— (Bolaños Donoso, 2014), y en otros trabajos que pronto aparecerán publicados.

La pieza escenifica la llegada de Mateo, apóstol, a Etiopía (según la fuente del *Flos Sanctorum*, a la ciudad de Vedabel), país donde ha sido destinado para ejercer la evangelización. Su rey, Egipo, como todos sus súbditos, adoran al dios Bel,²⁰ servido por un mentiroso sacerdote, Arfajad [Alfaxar], que trata de obtener los mayores

¹⁹ Hay que tener en cuenta que en numerosas ocasiones los efectos visuales de la representación serían más importantes que los propios textos poéticos en este tipo de obras. Por eso las acotaciones se vuelven más explícitas y extensas

²⁰ Bel, también conocido como Bal o Baal, es uno de los falsos dioses que recoge la Biblia (*Isaías* 46:1). En el libro de Isaías también hay varias profecías sobre el destino de Etiopía (*Isaías* 17:12; *Isaías* 20:1).

beneficios de su posición intocable, a costa de la felicidad de las propias hijas del rey —Ifigenia y Leucipe—. San Mateo tiene una tarea difícil: convencer a los entregados súbditos de que el dios Bel no es más que una estatua de cartón, que no ‘come’ los manjares que le ofrecen y que esos pronósticos que el sumo sacerdote dice haber leído en las estrellas no son más que artimañas para hacer creer a todo el pueblo lo imprescindible de su persona y lo que representa en el bienestar del mismo. Pero san Mateo, para empezar a hacerse creer, en parte, también tiene que hacer ‘trabajos’ prodigiosos, tal como hacer desaparecer los dragones que vagaban por todo el reino. Su tarea más importante es la de que no se lleve a cabo el sacrificio de Ifigenia, hija mayor del rey, y, dado que no lo puede evitar, consigue su conversión al cristianismo antes del sacrificio, con lo que su muerte (que no se producirá) no se entendería nada más que como la muerte de una mártir que pronto sería venerada como santa.²¹ Las peripecias de la comedia, hasta el final en el que quedan reinando felizmente Timocles, hermano del rey, y su hija Leucipe en Etiopía (porque Ifigenia se había consagrado a Dios y quedó enclaustrada en un convento), no parecen dar fin a los sinsabores de San Mateo (no conocemos el final de sus días), razón por la que el poeta promete:

San Mateo en Etiopia
dan fin aquí. Lo que resta
dirá la segunda parte,
si os agrada la primera. (Mss. fol. 42r)

Toda la trama está en función del tema principal: poner en valor la verdadera doctrina de Cristo (predicada por san Mateo) que es la única que conlleva la salvación. La unidad temática se manifiesta a través de la conjunción de recursos puestos a disposición del espectador para captar el gran mensaje que quiso trasladar Felipe Godínez: los hombres pecadores —una vez arrepentidos— también pueden salvarse:

[...] el rezo más ordinario
habrá de ser tu evangelio
las epístolas de Pablo
y los salmos de David,
porque todos tres sois santos
y antes fuisteis pecadores.

Palabras que le han sido dirigidas por el ángel a Mateo, aquel que le ha situado en el espacio vital de su trabajo, a lo que responderá el propio Mateo:

Luego anímense los malos
y hagan penitencia: apóstol
es ya quien fue publicano. (Mss. fol. 2v)²²

²¹ Felipe Godínez fusiona, como pronto hará ver Esther Márquez, las fuentes que utiliza, tanto hagiográficas como mitológicas, contaminando la historia de santa Efigenia y el mito de Ifigenia, la hija del Agamenón. Agradezco el que Esther me haya confiado la lectura de su trabajo y deseo que pronto vea la imprenta (Ver Pereira de Santa Anna y Repetto Betes).

²² Posiblemente esta idea la toma Godínez de su fuente más directa, el *Flos Sanctorum* (Cortés Guadarrama, 597), que al final de los datos biográficos del autor, dice: “E devedes saber que bien así

En perfecta consonancia con lo que el propio Mateo recoge en su Evangelio: “No tienen los sanos necesidad de médico, sino los enfermos. Id y aprended qué significa ‘Misericordia quiero y no sacrificio’. Porque no he venido yo a llamar a los justos, sino a los pecadores” (*San Mateo*, 9, 12-13). La elección de biografiar a san Mateo y no a otro apóstol es más que significativa en manos de un judeo-converso; es la primera reflexión importante que debemos hacernos ante el hecho de la elección por parte de Godínez: su vida podría asemejarse a la de este pecador que terminó salvándose.

La diversidad de situaciones vitales en las que se encuentra el apóstol se corresponde con los espacios dramáticos y escénicos que se nos presentan en la obra, siendo los espacios exteriores los más utilizados: el exterior del templo será en el que más cómodo se encontrará recordando la misma acción de Cristo cuando expulsó a los fariseos indignos de permanecer en él: lo mismo hará san Mateo; también se elegirá la playa en perfecto emulación del paso de Moisés por el mar Rojo o los primeros pasos que dio el mismo Jesucristo junto al mar de Galilea, donde reclutó a los hermanos Simón y Pedro, pescadores; ambientes que se complementan (en escasas ocasiones) con las estancias del rey Egipto (interior) y sus alrededores: bien salimos al aire libre, bien en otras dependencias palaciegas que presentaremos a media que avance el análisis que nos disponemos a comenzar.

Acto I. Cuadro A.

Al inicio de la obra, como apuntan Mercedes de los Reyes y Vicente Palacios (2015), los nueve ‘huecos’ o espacios del teatro estarían cubiertos por sus cortinas o ‘tafetanes’ que así serán llamados en tantas obras (65, Imagen 16).²³ Cuando se recorran dos de los huecos necesarios para la aparición primera, se hará en el nivel superior (la galería superior) al tratarse de personajes ‘divinos’. La comedia se inicia con un diálogo entre san Mateo y el Ángel en un espacio indeterminado, celestial, como corresponde a dos personajes ‘sobrenaturales’. El Ángel elabora un panegírico en el que ensalza la figura de san Mateo “Evangelista y Apóstol” así como su Evangelio. Seguidamente, san Mateo narra lo sucedido tras la muerte de Jesús, concretamente, la bajada del Espíritu Santo y lo que supuso: la difusión del Evangelio por todo el mundo. La zona de Etiopía fue encomendada a Mateo, causa y justificación del título de la obra. Comprobamos cómo esta conversación sirve de marco para situar al espectador en la realidad actual: ni el uno (el ángel) ni el otro (san Mateo) pertenecen ya a este mundo, aunque este haya sido una figura relevante para el cristianismo. Es, lo que podemos calificar como un ‘prólogo’ encubierto (como lo llamará Luzán en el siglo siguiente) o el inicio / resumen ‘in media res’ de toda comedia áurea. La acotación del manuscrito y de las ediciones no son exactamente iguales:

como leen en la Iglesia el salterio de David, e las epistulas de Sant Pablo, que otra escriptura ninguna, así leen más el Evangelio de san Mathe que otro ninguno [...] Ninguno, por pecador que sea, si se quiere arrepentir, non desespere de la misericordia de Dios pues que tales como éstos ovieron tales gracias”.

²³ Estas referencias hacen alusión al trabajo de De los Reyes y Palacios (2015), que, al tratar las mismas situaciones, ayudan a visualizar la puesta en escena.

*Aparézcanse San Mateo y el ángel, con recado de escribir, en un nicho, que después pase de una parte a otra del teatro. (Ms.)*²⁴

Aparézcanse en lo alto san Mateo y a su lado un ángel con un tintero en la mano. (Princeps y sueltas)

El posicionamiento de los dos personajes pertenecientes al mundo de lo maravilloso en la galería alta no será una suposición totalmente nuestra pues, si en la acotación primera no se especifica, en la segunda versión (textos impresos) bien se aclara que esta aparición tendrá que ser “en lo alto” pero en uno de los “nichos”²⁵ o huecos que presenta la división del ‘teatro’ gracias a las vigas que sostienen el tejadillo, por lo que se nos presenta como ‘apariencia’ sin necesidad de ninguna maquinaria. Es evidente que el galicismo (Varela Merino) “con recado de escribir” se ha simplificado en la acotación del texto impreso:²⁶ de todos los utensilios que encerraba el significado de esta expresión,²⁷ se reduce —en el texto impreso— a “un tintero en la mano”. En el primer caso debería de aparecer algún mueble donde estuvieran todos esos accesorios, acompañando a los dos personajes. Las didascalias internas no hacen alusión a este accesorio. Más enigmática es la última frase de la acotación manuscrita: “después pase de una parte a otra del teatro”. ¿Se refiere a que las ‘apariencias’ no se muestren nunca en el mismo nicho o hueco del teatro en donde ha tenido lugar esa? Una vez que termina la intervención del ángel y finaliza así el cuadro A, vuelve a utilizarse el verbo ‘pasar’ para indicar el cierre de la apariencia: “Pasan con la apariencia y vanse”, expresión que ratifica mi suposición. Se produce el vacío de personajes.

Acto I. Cuadro B.

Cambia el escenario y hace su entrada el sacerdote Arfaxad junto al Rey Egipo. Ambos conversan sobre lo augurado por el Oráculo de Apolo en relación a una grave problemática que atenta contra la población: la presencia de dos dragones. Para solventar el problema, el Oráculo traslada a Arfaxad la necesidad de sacrificar al dios Bel a una de las hijas del Rey, Ifigenia. Al principio, el rey manifiesta una clara oposición pero finalmente acepta lo propuesto por Arfaxad. De esta manera, el casamiento de Ifigenia-Hirtaco y Timocles-Leucipe queda alterado pasando a formar pareja Hirtaco, hermano del Rey, con Leucipe para que este herede el trono. Esta noticia es recibida con agrado por Hirtaco aunque no del mismo modo por Timocles, que ve en eso una ofensa.

Desde el punto de vista del espacio dramático nada se nos dice sobre dónde se inicia y desarrolla este nuevo cuadro. ¿Sala del trono? Pudiera ser, dada la prestancia social de los interlocutores. Pero no, están en el campo, cercanos al templo del dios Bel, desde donde se está viendo su fachada. Y al mismo espacio se incorporan Hirtaco y Timocles, donde se enteran de la decisión del rey: sacrificar a Ifigenia para calmar las

²⁴ En las citas se han modernizado la grafía, acentuación y puntuación de acuerdo con los criterios de la Real Academia Española de la Lengua. Mientras no se diga lo contrario, provienen del texto manuscrito.

²⁵ Este es el término que ya recogió Ruano de la Haza (1988, 82) para designar los huecos o espacios que quedaban en el ‘teatro’ gracias a las vigas que sostenían el tejadillo.

²⁶ Esta expresión fue muy frecuente en el teatro del Siglo de Oro y en obras como *La cisma de Inglaterra*, *El mayor monstruo del mundo*, *La dama duende*, *El esclavo en grillos de oro*, y un largo etc., que podríamos traer a colación, está presente.

²⁷ Según Ruiz Ramón, en su edición de *La cisma de Inglaterra*, se entendía por ello “la tinta, pluma, papel, polvos, oblea, lacre y sello” (Calderón, 75).

apetencias de los dragones que acompañan al dios pagano. Aparecen, según dice la acotación,

Aquí salen por dos puertas Hirtaco y Timocles, al son de cajas y con acompañamiento, y, con Timocles viene Clarín, su criado. (Ms.)

Las “dos puertas” se han transformado, en los textos impresos, en “por una parte” y “por otra” que nos vienen a decir que se han de utilizar dos de los tres huecos, a nivel del escenario, que deberían de estar cubiertos, en principio, por esas cortinas. Si estamos en el ‘campo’ y “a vista del dios Bel y de su templo” (fol. 5r) algunos accesorios decorativos podían estar presentes: algunos arbustos, ¿un monte? Y poco más de una remota decoración, de cartón piedra, que figurara la entrada de un templo pagano.

Acto I. Cuadro C.

A pesar del vacío del escenario —razón por la que debemos marcar otro cuadro—, este tercero no cambiará el espacio con respecto al anterior: seguimos en el campo más o menos cercano a palacio, espacio donde se incorporarán poco a poco prácticamente el elenco de los personajes. El hecho de que Mateo tenga que mostrar a sus interlocutores que lo que dice es la ‘verdad’ le exige hacer acciones casi sobrenaturales, maravillosas: nada más ni nada menos que ha de expulsar del reino de Etiopía los dos dragones que asolaban sus campos que otorgarán a la puesta en escena mayor espectacularidad. Este acontecimiento sí se recoge en el *Flos Sanctorum*, donde indudablemente hubo de inspirarse Godínez. Pero nunca sabremos hasta qué punto esta acción se correspondió con hechos biográficos del apóstol, pues, como dice Spang (48), ni los diálogos de estos personajes históricos los conocemos ni el detallado acontecer de sus días:

En realidad no puede haber nada, históricamente hablando, menos auténtico, nada más ficticio que el diálogo en el drama histórico, precisamente porque, por norma general, no se conservan documentalmente los parlamentos de los personajes históricos. Ello constituye ineludiblemente un factor de inverosimilitud (asimilado fácilmente por el público familiarizado con las convenciones teatrales, dicho sea de paso), pero para el dramaturgo constituye una de las posibilidades destacadas de interpretación de las circunstancias históricas y de análisis psicológico de las figuras, incluso una posibilidad eficaz de atribuirles rasgos que no poseían en realidad.

Aunque sí interesa que se le puedan reconocer poderes sobrenaturales frente a su rival, Arfajad, que ha de perder credibilidad a medida que transcurre la acción. Con la incorporación de este elemento sobrenatural y su visualización se legitima la superior realidad espiritual a la que pertenece Mateo. Y dice la acotación:

Salen huyendo dos dragones con artificio de fuego. (Ms. 16r)

Ninguna referencia en los textos impresos. A pesar de ser tan parca en detalles esta visión ‘maravillosa’ es muy probable que por la primera galería se recorrieran las cortinas y, a modo de apariencia, dos actores se desplazaran, huyendo, disfrazados de

dragón y acompañados de ‘artificio de fuego’, como indica la acotación, al estar tan presente la pirotecnia en toda la obra. Es más que sabido el riesgo de incendio a que estos corrales de comedia estuvieron expuestos durante su existencia y más de uno sufrió, en varias ocasiones, incendios.

Acto II. Cuadro A.

El acto segundo se inicia con la presencia de Timocles —ya convertido al cristianismo— y su escudero Clarín. Ambos observan cómo Hirtaco y Leucipe ya son esposos, provocando un profundo pesar en Timocles este hecho, al que se le une el del propio Hirtaco pues éste sigue amando a Ifigenia, no a Leucipe. Nos encontramos dentro del templo del dios Bel. No nos lo dice ninguna acotación, pero se nos comunica gracias a la didascalía interna:

TIMOCLES. Aquí, al templo del dios Bel
venga casada con él
Leucipe y no muera yo... (Ms. 17r)

Y este espacio escénico suponemos que tendrá que presentarse de acuerdo con los requisitos que exige el texto dramático: deberá haber un altar donde se ofrezca a Ifigenia en sacrificio y donde ‘arderá’ su cuerpo. Pero este sacrificio no se hará delante de los ojos de todos los presentes en el templo: dice la acotación “vanse con ella” (Ms. fol. 19r). No se sabe exactamente quienes se van con ella (Ifigenia) —al menos Filena y Clarín— pero lo cierto es que será Filena quien volverá para relatar típicamente lo que está sucediendo en el interior:

[...] ya le quitaron las ropas
y en el hoyo que está al pie
del altar, en vivas llamas
volcán de fuego vi arder,
esperando por momentos
que la arrojen viva en él; (Ms. fol. 20r)

Escena de dolor que no se representa, aunque se puede oír hablar a los actantes del suceso. Dice “dentro” ARFAJAD: “¿Qué aguardamos...? Vaya al fuego/ IFIGENIA. Padre impío, injusto rey/ ¿por qué me quitas la vida?”. Cuando pensábamos que todo iba a suceder dentro, sin que lo pudieran presenciar los espectadores, Godínez nos recupera a todos los personajes principales y los vuelve al exterior, para que no solo el ‘oído’ sino también la ‘vista’ de este suceso atroz muevan los ánimos:

Salen Arfajad, Egipo, Hirtaco y Leucipe y pónense junto a un altar y Ifigenia de rodillas, está un hoyo debajo por donde saldrán llamas de fuego y ella se pondrá de modo que vuele por la tramoya. (Ms. 21v) [Fig. V]

Es evidente la utilización del escotillón por donde saldrán esas ‘llamas de fuego’, que muy bien podría tratarse de ese ‘tercer’ escotillón central-posterior, próximo al hueco central del tablado y desde allí pudiera ser elevada ‘por tramoya’ Ifigenia.



Fig. V

Antes de iniciarse el ‘vuelo’ de Ifigenia, se presenta una nueva acotación que completa la anterior: “*Vuela Ifigenia por tramoya, muy arrebatada*” (Ms. 23r). Será el cuadro apoteósico de la obra donde se presenta una escenografía compleja, donde el texto lírico está acompañado de unas realidades escenográficas que pudieran ser tenidas por hechos maravillosos, que serán realzados aún más por la presencia de la música: “*Tocan cajas, trompetas, cajas*” (Ms. fol. 22r).

Una vez que ha ido desapareciendo la mayoría de los personajes que se encontraban en el templo, queda Mateo solo, que, con esfuerzo para sobreponerse a lo que está viendo, relata su visión:

Mas ¿qué es esto? Con su esposa
baja el Niño Dios al suelo
y él mismo le ha dado el velo
y hábito de religiosa... (Ms. fol. 24r)

Texto poético y acotación se complementan:

Bajan por una tramoya el Niño Jesús y Ifigenia, vestida de monja. (Ms. fol.24v)

Si nos hemos preguntado cuántas ‘tramoyas’ aéreas habían utilizado para hacer descender a dos personas, pronto tenemos la respuesta desde el propio texto en la siguiente acotación:

Quítese de la tramoya Ifigenia y suba el Niño con música. Base Mateo y Ifignia y sale Clarín. (Ms. fol. 25r)

Por lo que, de esta forma, sabemos que una sola tramoya fue capaz de hacer descender dos personas al mismo tiempo. Como pudo ocurrir en *El condenado por desconfiado*, en la apoteosis de la salvación de Enrico, debía descender del ‘cielo’ el Niño acompañado de un personaje ‘mortal’, significando el futuro de Ifigenia como esposa casta de Cristo. Este descenso, técnicamente, era factible con todas las poleas y contrapesos situados en el desván al que llegarían los actores (en la Montería como en los corrales madrileños) para desaparecer ante los ojos de los espectadores (Varey, 294-295). Todo acompañado de música que, aunque no se especifica si era ‘armoniosa’ o no, todo hace suponer que así fuera. Esa música ayudaría a disimular el crujido o ruido de la maquinaria.

Como movimiento antitético al anterior ahora nos toca descender al subsuelo, para mostrar los lugares más rastreros de donde proceden personajes sin apenas categoría moral. El querer descubrir el engaño que el sacerdote Arfajad mantenía con sus feligreses, haciéndoles creer que el Dios Bel comía y bebía más que nadie, mueve a algunos personajes a entrar y salir, por escotillones, al interior del templo, simulando provenir de pasadizos secretos que comunican el exterior con el interior del mismo:

Sale como por debajo del tablado Filena, hacia el paño. (Ms. fol. 25r)
Sale por la misma parte Laurino, con un arnero. (Ms. fol. 25v)

‘Arnero’ que será utilizado para cerner la ceniza que les había ordenado Mateo verter ya que quería hacer ver a los lugareños que el sacerdote mentía: ni comía ni bebía sino que había alguien que retiraba la comida. Y vuelve a ser, una vez más, utilizado el mismo escotillón, en esta ocasión por el mismísimo sacerdote:

Sale Arfajad por la misma parte que los dos. (Ms. fol. 26r)

Acto II. Cuadro B.

El cambio de espacio escénico nos lo proporciona el propio Mateo que, en diálogo sobre el futuro de Ifigenia con el rey, le hace ver que tiene que desplazarse urgentemente a palacio porque “...en el cuarto de Leucipe / alguna desdicha temo”, llevándose consigo a Arfajad, al que considera su prisionero, “hasta que a un muerto des vida”, le dice (Ms. fols. 27v-28r). Se encuentran charlando Timocles y Leucipe en el recinto de palacio, en lo que se sobreentiende que es la estancia de Leucipe, que, en un momento de pánico, sale huyendo de su antiguo prometido dejándolo solo en su habitación. De aquí que, cuando llega su esposo, Hirtaco, a una estancia privada como es la habitación de su esposa y se encuentre con su antiguo prometido, busque a su mujer para matarla, pues sospecha que le ha traicionado. Así lo hace y desde dentro se oye: “Ay de mí, triste, que muero / sin bautismo: en Cristo espero” (Ms. fol 28v). Palabras que nos abocan a lo sucedido a continuación, que explicita la acotación siguiente:

Salen Mateo, Egipo, Ifigenia, Arfajad, Laurino y sale Hirtaco, tira una cortina, aparece en el suelo muerta Leucipe. (Ms.fol. 28v)

Por lo tanto, la estancia real permite abrir esa ‘cortina’ que cubre uno de los tres huecos existentes a nivel del escenario y, tras ella, en lo que llamamos el ‘escenario interior’ (utilizado para escenas casi siempre cruentas que se desarrollan en habitaciones interiores de palacio), se encuentra muerta Leucipe. Una nueva ‘apariencia’ que con rapidez y comodidad ha escondido y mostrado una acción indigna de ser representada, pero que sí puede ser mostrada para conseguir un mayor impacto en los espectadores. Es la ocasión perfecta para que cada uno de los representantes de sus creencias, pagana —Arfajad— y cristiana —Mateo—, pueda dar vida al ser que la ha perdido. Fue la apuesta a la que le retó el sacerdote servidor del dios Bel y que aceptó Mateo. Pero Arfajad, ante la imposibilidad de llevarla a cabo, se rinde dando a entender que le ha convencido Mateo, quien con su orden —“en nombre de Dios levanta” (Ms. fol. 29v)— devuelve la vida a Leucipe.

La acotación que nos despista es la siguiente:

Apártanse Mateo y Arfajad cada uno a su esquina del tablado, como en un alto o monte.

¿Qué necesidad había de destacarlos de esa manera frente al resto de los personajes en una situación en que Mateo es comparado con Cristo cuando resucitó a Lázaro? Retirarse a cada esquina del tablado sí era posible —aunque no entendamos la finalidad— pero ¿cómo se les hace subir a un ‘alto’ o ‘monte’? El ‘monte’ como pieza escenográfica o tramoya (aunque no sea maquinaria) no ha sido utilizado con anterioridad. Tras la conversión del rey Egipto al cristianismo y declarar su reino como seguidor ferviente de Mateo, da fin a la segunda jornada.

Acto III. Cuadro A.

Los hechos ocurridos en la segunda jornada parecen agotar la trama. La presencia de Mateo en Etiopía ha llegado a un feliz término: al producirse la resurrección de Leucipe, Egipto queda convencido de la verdad del cristianismo: "que adoren todos a Cristo" —dice— y ambos, padre e hija, se bautizan. Por su parte, Ifigenia está entregada a la vida conventual. En este tercer acto se van a desarrollar varios momentos puntuales de unos protagonistas a los que todos conocemos. El gran peligro ahora procede de Hirtaco, pues, muerto el rey Egipto y engañado por Arfaxad bajo la promesa de vida eterna, se ha apoderado de Etiopía y reina como un tirano. Al morir Leucipe, su matrimonio ya no es válido y le interesa a Hirtaco legalizar su presencia en el trono. Por lo tanto, su aspiración es casarse con Ifigenia, la hermana mayor, y así legitimar su persona al frente del reino.

Da inicio el acto con la presencia de Mateo, que se encuentra en una playa para visitar a un ‘santo’, amigo suyo

a quien dan oculto albergue
 las entrañas de un peñasco
 que por esta playa arriba
 dista de aquí dos mil pasos... (Ms. fol. 31r)

Son las únicas referencias que tenemos para la ubicación del cuadro. En esas ‘entrañas del peñasco’ es donde se ha refugiado un ‘santo’, ‘un serafín humano’, para estar retirado de los peligros mundanos. Se trata del “famoso privado / de la gran reina Candaces / a quien Felipe, diácono, / bautizó en Jerusalem” (Ms. fol. 31). Mateo le conoció en Palestina y cuando llegó a Etiopía le recibió en la ciudad de Nadaber (Nadabah), que será, por cierto, la ciudad donde fue martirizado san Mateo en el año 62 después de Cristo. Pero también Ifigenia había profesado en un convento cercano a esa playa, donde se encuentra Mateo en ese momento. Por tanto, espacio abierto, con algún ruido de las olas del mar y en el hueco central, a nivel del escenario, habrá de estar preparada una embocadura de gruta o cueva, escenografía muy utilizada en este tipo de obras²⁸ y que, por el momento, se encuentra cubierta por la cortina. Será en el hueco central porque los dos laterales funcionarán como puertas, por donde sale y entra la comitiva cuando Mateo da vueltas en el escenario. Y tiene que ser en el nivel inferior pues será por donde se encuentra la entrada al convento, lugar donde quiere retener Hirtaco a Ifigenia. Será necesario para uno de los cuadros posteriores.

Acto III. Cuadro B.

El vacío de personajes no implica cambio total de lugar. Ahora charlan Arfajad e Hirtaco; están delante del convento donde mora Ifigenia y con la desaparición del ruido de las ‘olas’ nos podemos centrar en el espacio conventual, que está, ahora, más cercano. Y se desarrolla la acción en las puertas del convento:

Sale Leucipe y ábrense unas puertas por donde sale Ifigenia y éntrase por ellas Leucipe, como diga, e Hirtaco detiene a Ifigenia. (Ms. fol. 34v)

La presencia de Mateo no hace nada más que fundir, de nuevo, los dos espacios (playa y puertas del convento) razón por lo que se mezclan todos los personajes:

Aquí se entran por una puerta y salen por otra y prosig[ue] San Mateo como que anda dando vuelta al tablado como que es a la orilla de la mar, hasta que se entra e Ifigenia detrás de él e Hirtaco, como encantado, queda el postrero. (Ms. fol. 35r)

La música le otorga a la escena ese toque de oscurantismo, misticismo, mundo maravilloso o irreal que necesitaría esta convención escénica. Y será Hirtaco quien provoque la siguiente situación:

Hace como que la va [a] abrazar [a Ifigenia] por donde entró y sale al encuentro, como de una cueva, Seleuco, con barba cana y cabellera larga, vestido de pieles y detiene a Hirtaco. (Ms. fol. 35v)

Es el momento de descubrir ‘la cueva’, a nivel del escenario —como ya dijimos— para que de ella salga Seleuco, el amigo de Mateo. Nos damos cuenta de que la puerta del monasterio y la cueva no podían estar tan cerca —ya había dicho Mateo que era distante

²⁸ En el trabajo de Reyes y Palacios (2015) -como en tantas obras- hay varios cuadros que necesitan estos dos mismos recursos (ver Imagen 21.2: Cuadro I. 2.): monte y gruta.

“dos mil pasos”, distancia que vuelve a repetir el santo— pero no estamos ante una representación realista y la presencia del mismo era necesaria para convencer al personaje de la vanidad de las cosas terrenales. Pronto el texto poético funcionará como una didascalia interna, en boca de Hirtaco, que nos advertirá de esta anomalía:

Mano oculta, voz sensible
me trujo desde los brazos
de Ifigenia a tus brazos,
de un ángel a un monstruo horrible
que ya ha juzgado imposible
en mí la inmortalidad. (Ms. fol. 36r)

El vacío de personajes da lugar a un nuevo cuadro.

Acto III. Cuadro C.

Con el cierre de las cortinas de la cueva recuperamos el primitivo espacio escénico: puertas del convento (que funcionan como sinécdoque con respecto al espacio interior al que dan acceso) que están cercanas a la playa. Timocles insiste en ver a Leucipe y la espera conjuntamente con Laurino y Filene. Sale Leucipe y da esperanzas a Timocles de que volverá a ser suya. Sorprendidos por el rey Hirtaco, pretenden que se pongan de su parte y quiere defender su legitimidad real casándose con Ifigenia, a la que pretende raptar, profanando el lugar sacro. No lo hace. Confían tanto Hirtaco como Timocles en que la decisión última de quién será esposa de quién la ha de tomar Mateo, que, sin embargo, deja la resolución al propio cielo. Y de allí desciende, en tramoya, un ángel:

Baje en una nube un ángel y trae una g[u]irnalda de flores y una palma para Ifigenia y se la da. (Ms. fol. 41v) [Fig. VI]



Fig. VI

Será la maquinaria última que se utilice antes de dar término la comedia: por tramoya descende un ángel, envuelto en una nube. Le aguardan en el escenario Mateo, Arfajad, Hirtaco, Leucipe, Ifigenia y Timocles: son todos los personajes principales de la obra. Y la justicia poética hace el resto: Arfajad sigue opinando que “toda es mágica apariencia / todo es ilusión y encanto” (Ms. fol. 41v), pues no está dispuesto a reconocer la superioridad divina de Mateo; Leucipe y Timocles serán los futuros reyes, admitidos y deseados por el pueblo; Hirtaco piensa en vengarse prendiendo fuego al convento. Ifigenia pronostica su martirio y a Mateo le aguarda un final trágico para sus días: será mártir además de ser apóstol. Pero todo ello queda para la segunda parte “si os agrada la primera”, anuncia el creador de la obra.

Conclusión

Con las propuestas escenográficas que se acaban de analizar nuestro autor debió de impactar sobre sus espectadores, que, si en su mayor parte son anónimos, alguno puede señalarse con nombre y apellido como el bibliófilo Nicolás Antonio,²⁹ y hacerles llegar el mensaje elegido, que es lo verdaderamente novedoso de Felipe Godínez. El uso de esta escenografía potencia y refuerza el texto poético y nos hace ver que su escritura, desde el punto de vista escenográfico, ha sido pensada para la puesta en escena en un

²⁹ El 9 de febrero de 1641 el erudito e iniciador de la bibliografía española moderna y, por aquellos años, el licenciado Nicolás Antonio (Sevilla, 28 de julio de 1617-Madrid, 13 de abril de 1684) alquiló a Antonio Correa Muñiz y a Juan Batanes un aposento del corral de la Montería, del piso bajo, a la izquierda, según se entra, que tenía el nº 7. Lo alquiló para ver las comedias ‘nuevas’ durante la temporada de 1641-1642. (AHPS, Oficio V, 1641, leg. 3660, fol. 142r-v).

corral convencional: en este caso la Montería, pero estamos seguros de que podría haberse llevado a cualquier otro de la Península Ibérica. Y desde el punto de vista representacional, refleja la cosmovisión de la época, reflejo de las creencias religiosas del momento. Como aseguró González Cañal para el grupo de obras de ‘capa y espada’ de los años 30, “resulta [difícil] encontrar características distintivas en obras pertenecientes a un género que a estas alturas del siglo estaba perfectamente formalizado y codificado” (173), haciendo extensiva estas palabras para la puesta en escena de obras ‘de santos’, que es por la que nos hemos preocupado en este trabajo. Esta puesta en escena no presenta novedad alguna con la estudiada por Mercedes de los Reyes y Vicente Palacios (2015).

Estoy convencida de que las diferencias de Felipe Godínez con respecto a sus coetáneos hay que buscarlas en el texto lingüístico, en el poético, en los mensajes que se deslizan en sus lecturas interlineales, en la utilización de un recurso u otro en boca de uno u otro personaje. Pondré un solo ejemplo presente en esta obra: ¿cómo debemos interpretar la presentación del Padre Nuestro (*Pater Noster*), que, parcialmente, medio-glosa,³⁰ medio-parodia, siendo la plegaria más universal que legó Cristo a sus discípulos? ¿Cómo hemos de interpretar la mezcla que hace entre la seriedad y la burla de un tema religioso? Lean su uso: Timocles insiste en ver a Leucipe y para ello ha industriado escribirle ‘un papel’ que le trasladará Laurino, un criado/gracioso convertido ya al cristianismo. Duda este del ‘mensaje’ que ha de llevar, pues se pregunta si ello será pecado. Finalmente es convencido y acepta el encargo por haberle dicho Timocles que era la oración del Padre Nuestro. Interceptado por Arfaxad e Hirtaco, le sacan el ‘papel’ que transporta. Le preguntan por el contenido del mismo, a lo que responde:

LAURINO	Una oración muy devota.	
ARFAXAD	¿A quién es?	
LAURINO	No la he rezado pero es a santa Leucipe, compuesta en griego o troyano por san Timocles.	
HIRTACO	¿Qué es esto?	
LAURINO	Ambos a dos la han mamado: es el Padre Nuestro escrito de buena mano.	
HIRTACO	Veamos...	
	<i>Dale el papel.</i>	
LAURINO	(Mientras él lo va leyendo lo iré entre mí rezando).	[Aparte]
HIRTACO	“Bien mío:...	Lee.
LAURINO	(No hay tal palabra en el Padre Nuestro, vamos que Dios es el bi[e]n de todos).	[Aparte]

³⁰ Como ejemplo de otras glosas del *Pater Noster*, vean a Castaño, 2007.

- HIRTACO ...también podrá dispensarnos
Mateo sin recurrir
a Pedro, obispo romano...
- LAURINO (Si no fue de ‘padre nuestro’ [Aparte]
fue, al menos, de padre santo).
- HIRTACO ...el cielo piadoso ordene
que juntos gocemos ambos
tu reino...
- LAURINO (¿”Tu reino” dijo? [Aparte]
el “vénganos” ha faltado).
- HIRTACO ...disponlo, pues, porque logre,
Leucipe mía, en tus brazos,
santificado su afecto...
- LAURINO (¿No dijo “santificado”? [Aparte]
A trancos es Padre Nuestro
y Leucipe suya a trancos).
- HIRTACO ...dame licencia esta noche
para verte...
- LAURINO (Ello fue, al cabo, [Aparte]
“caer en la tentación” [...] (Ms. fol. 33v-34r)

Aunque no fue una verdadera glosa de la oración como tal, pues no la completa, el presentarlo tal como se ha transmitido desde el evangelio de san Mateo (6, 9-10),³¹ iniciándola con los términos “Padre nuestro” y el resto de la oración, refleja un modelo de plegaria judía en boga antes de la destrucción del templo (Levine, 208). La presencia o ausencia del adjetivo ‘nuestro’ indica mucho: si sigue presentando Godínez esta oración con este ‘cliché’ viene a darnos a entender su apuesta por una tradición judía frente a una versión —la de Lucas— mucho más moderna, en donde había desaparecido este último término. Por lo tanto, la adición del posesivo ‘nuestro’ corresponde exclusivamente a una práctica judía. Y para más escarnio, el criado/gracioso juega con “padre nuestro” / “padre santo” pues entiende que sus interlocutores se están refiriendo a Pedro, otro de los apóstoles preferidos de Jesucristo, restándole respeto al interlocutor que no era otro que Dios —“que está en los cielos”— y es al que se le concede la paternidad divina presente en todo el Antiguo Testamento para diferenciarlo de Abraham, que siempre fue el padre terrenal. La mezcla de plegaria verdadera, sentida, frente a la comicidad del personaje que la va interpretando, supone un buen obstáculo para creer en la correcta utilización, por parte de Godínez, de la oración, pues está más cercano a la presentación de los vicios humanos desencajando el sentido ‘recto’ de ciertas palabras/frases para encajarlas en la sintaxis de su discurso paródico.

³¹ Podía haberla planteado desde la versión del evangelista Lucas (11, 2-4).

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. “La escenificación de la comedia burlesca”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra eds. *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004). Granada: Universidad de Granada, 2005. 7-56.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid: 1969.
- Benabú, Isaac. “Leer lo ‘ilegible’: apuntes para una lectura teatral de la comedia.” En Bárbara Mújica y Anita K. Stoll eds. *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor de E. W. Hesse*. London: Tamesis, 2000. 141-150.
- Biedma Torrecillas, Aurora. “La escenografía aérea y fuera del tablado en algunas comedias de Lope de Vega.” En Roberto Castilla y Miguel González eds. *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 de noviembre, 2004)*. Granada: Universidad de Granada, 2005. 73-102.
- Bolaños Donoso, Piedad. “Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1641.” *Diablotexto* 4-5 (1997-1998): 43-60.
- . “Espacio dramático en la ‘tragedia’ *Los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez de Guzmán.” En *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014. 115-138.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La Cisma de Inglaterra*. Ed., int. y notas de Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Castalia, 1981.
- Castaño, Ana. “El Padrenuestro” y los siete pecados capitales: Glosas paródicas a ambos lados del Atlántico.” En Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”. Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004. México: Fondo de Cultura Ecuménica, 2007. I, 479-489.
- Cortés Guadarrama, Marcos Ángel. *El ‘Flos sanctorum con sus ethimologias’. Edición y estudio*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Baños Vallejo. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010. La vida de San Mateo: 594-597. [Digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta 12/III/2017].
- Dassbach, Elma. “Representación de lo sobrenatural en las comedias hagiográficas.” En Bárbara Mújica y Anita K. Stoll eds. *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor de E.W. Hesse*. London: Tamesis, 2000. 33-46.
- Diez Borque, José María. “Libros de teatro en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español: de la representación a la lectura.” *Bulletin of Spanish Studies* 92. 8-10 (2015): 167-188.
- Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Madrid-Sevilla-Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.
- Coord. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (Dicat). Kassel: Ed. Reichenberger, 2008 (DVD).

- González Cañal, Rafael. "El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla." En Roberto Castilla y Miguel González eds. *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 de noviembre, 2004)*. Granada: Universidad de Granada, 2005. 169-199.
- Hermenegildo, Alfredo. "Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo." En *Teatro, historia y sociedad*. Murcia-Ciudad Juárez: Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996. 9-25.
- . "Búsqueda de la verosimilitud escénica y teatro catequístico: *El aucto del destierro de Agar*." En Joaquín Álvarez Barrientos et als. eds. *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 2009. 355-364.
- Larson, Donald R. "Leyendo la casa: imágenes escénicas en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*." En Bárbara Mújica y Anita K. Stoll eds. *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor de E.W. Hesse*. London: Tamesis, 2000. 88-103.
- Levine, Étan. *Un judío lee el Nuevo Testamento*. Madrid: Ed. Cristiandad, 1980.
- Paz y Melia, A.. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Tomo I. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- Pereira de Santa Anna, Fray Joseph. *Os Dous Atlantes da Ethiopia. Segundo Atllante da Ethiopia Santa Ifigenia, Princeza do Reyno da Nubia, religiosa carmelita, adrogada contra os incendios. Tomo segundo, que trata da Historia do Atlante Segundo [...]*. Lisboa: Antonio Pedrozo Galram-Antonio Nunes Correa, 1738.
- Regueiro, José M. *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Ed. Reichenberger, 1996.
- Repetto Betes, José Luis. *Todos los santos: santos y beatos del martirologio romano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Reyes Peña, Mercedes de los. "Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva." En Francisco Sáez Raposo ed. *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014. 25-82.
- y Vicente Palacios. "Los dos amantes del cielo, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica." *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 11 (2015): 44-123.
- Ruano de la Haza, José María. "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII." *Criticón* 42 (1988): 81-102.
- y John J. Allen. *Teatros comerciales en el siglo XVII y La escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- Rubiera Fernández, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros, 2005.
- Ruesga Navarro, Juan. "Metodología de la Plástica Escénica. La producción artística." *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 4 (2011): 88-109.

- Sánchez Arjona, José, *Anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Ed. fác. con Prólogo de P. Bolaños y M. de los Reye. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento, 1994.
- Sentaurens, Jean. *Séville et le théâtre de la fin du moyen age à la fin de XVIIe siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires, 1984.
- . "El público de los corrales de comedias y la Comedia Nueva" *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria* 4-5 (1997-1998): 289-309.
- Simón Díaz, José. *Bibliografía de las Literaturas Hispánicas*. Madrid: CSIC, 1950.
- Spang, Kurt. "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico." En Kurt Spang ed. *El drama histórico*. Pamplona: EUNSA, 1998. 11-50.
- Varela Merino, Elena. *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC, 2009.
- Varey, John E. "El empleo de distintos niveles escénicos en *El condenado por desconfiado*." En *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987. 291-301.
- Vega García-Luengos, Germán. "Una edición crítica para *Las lágrimas de David*, la comedia más difundida de Felipe Godínez." En Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey eds. *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (Madrid, 1987)*. London: Tamesis Books, 1990. 483-491.