

San Mateo visto por Felipe Godínez: “A fuerza de oculto poder se rinden”¹

Gema Cienfuegos Antelo
(Universidad de Valladolid)

I. Estado de la cuestión: *SANCTE MATHEO EN ETIOPIA* / del doctor phelipe godinez

Sancte Matheo en Etiopia es el título arcaizante que figura al frente del testimonio más antiguo que se conoce de esta comedia de Felipe Godínez;² también al comienzo de cada una de las jornadas, el copista se encomendó al santo evangelista con la fórmula habitual en latín: “Sancte Mathee, ora pro me”; y un solo dato encontramos en el último folio: 1635 (sin rúbrica); ninguna pista más, ningún hilo del que tirar para mayor averiguación sobre la pieza o sobre las circunstancias de la copia: no hay reparto junto a la nómina de “figuras de la comedia”, ni una marca, ni un atajo, ni una enmienda, ni ningún otro tipo de intervención. El silencio del testimonio es en sí mismo una declaración de su propia naturaleza: se trata de una copia en limpio por una sola mano (las escasas tachaduras van seguidas de autocorrecciones), tal vez destinada a la propia colección del duque de Osuna, de cuya biblioteca procede. Tampoco el reciente examen de Manos Teatrales nos devuelve ninguna hipótesis sobre el autor de la copia, al menos, por el momento;³ sin embargo, un aspecto ecdótico nos permite apuntalar la proximidad de esta copia al original: el hecho de la oscilación vocálica (e/i) en el nombre de la primera dama de esta comedia, que no se llama Ifigenia (hija del rey Agamenón y la reina Clitemnestra en la mitología griega, también con un sacrificio por medio),⁴ sino Efigenia, primogénita del rey Egipto de Etiopía, consagrada a Dios por la acción apostólica de san Mateo y responsable inicial de la propagación del cristianismo en aquella región. El copista se confunde en ocasiones, pero se decanta por trasladar Efigenia en el texto como, a buen seguro, dictaba el ejemplar que estaba copiando, si este era de mano del propio autor (o un hilo directo del original), conocedor de las fuentes hagiográficas.⁵

La comedia cuenta con un testimonio impreso en la *Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios de esta Corte* (Madrid, 1667), de la que se desgaja una suelta sin lugar ni fecha de impresión; de ella se conservan varios ejemplares

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 Custodiado en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 15.701). El testimonio nos sirve de texto base en la edición crítica de la obra que estamos preparando en el marco del proyecto *Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez* (II). Nuestra aportación se inscribe dentro del subproyecto *Edición y estudio de la obra dramática de Felipe Godínez* (FFI2014-54376-C3-3-P), que dirige Germán Vega García-Luengos. En este trabajo se cita el texto transcrito según nuestros criterios de edición, y la referencia para localización de los versos es la propia foliación del manuscrito, a falta de concluir la fijación textual.

³ El análisis de datos lleva fecha de 26 de junio de 2016. Pueden consultarse los detalles en: <https://manos.net/manuscripts/bne/15-701-san-mateo-en-etiofia>

⁴ El personaje tiene en su haber varios clásicos de distinto género dedicados a su historia: dos obras de Eurípides (*Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*, de esta última también una homónima de Goethe), la *Ifigenia* de Jean Racine y varias óperas. También el dramaturgo español José de Cañizares le dedicó una tragedia en 1716 titulada *El sacrificio de Ifigenia*, que se estrenó en 1721 (Urzáiz, 223).

⁵ Bolaños ofrece una aproximación a las fuentes seguidas aquí por el dramaturgo: “Felipe Godínez debió de conocer unas fuentes literarias sobre la biografía de San Mateo, como *La Leyenda Aurea* tan difundida en aquella época, u otros textos semejantes, ya que se apoya y sigue con bastante exactitud esta fuente. Es obvio que la parte de creación literaria está presente en la obra, pero, según mi opinión, no ha conseguido una buena obra. También pudo haber conocido, el libro de *Fructus Sanctorum*, en donde se habla de la historia de San Mateo y su influencia sobre Ifigenia (*sic*)” (1983, 358).

dispersos por distintas bibliotecas con fondo teatral español (Profeti, 54-55). Uno de esos ejemplares es un apunte procedente del Teatro del Príncipe que guarda la Biblioteca Histórica de Madrid (en adelante, BHM);⁶ muy probablemente este ejemplar perteneció a la compañía de Manuel Mosquera, al menos, así lo indica la anotación de su apellido en la hoja que sirve de guarda, pero tampoco presenta indicios que lo sitúen en el contexto de una representación tardía.⁷ Lo habitual en estos apuntes de la BHM, procedentes de los coliseos del Príncipe y de la Cruz, es que cada título cuente con más de un ejemplar, pues servían de libreto a las compañías, razón por la cual suelen contener todo tipo de indicaciones escénicas y arreglos al texto. En el caso de Felipe Godínez, la BHM custodia apuntes de teatro de otras tres obras suyas: *Los trabajos de Job* (cinco apuntes), *Amán y Mardoqueo* (tres) y *Aun de noche alumbra el sol* (cuatro); todos ellos presentan intervenciones anotadas para su representación en los corrales madrileños por compañías que trabajaron en Madrid desde finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII. Hay constancia de representaciones de estos y otros títulos de Felipe Godínez en aquel tiempo (Andioc y Coulon 1996), pero ninguna noticia sobre *San Mateo en Etiopía*, de modo que el apunte de teatro de la BHM constaría en el repertorio de Mosquera, pero es posible que no llegase a subir al tablado.

La única y más temprana representación de *San Mateo en Etiopía* de la que hay noticia documentada es de la que hizo la compañía de Bartolomé Romero en el Corral de la Montería de Sevilla en 1642,⁸ pero por el momento tampoco podemos relacionar directamente esta representación con el testimonio manuscrito conservado, si bien, es muy posible que se trate del traslado en limpio de algún manuscrito de representante, puesto que aporta bastantes acotaciones al detalle de la puesta en escena (con especial atención a la tramoya).

No ha lugar aquí para mayor abundamiento ecdótico, pero el cotejo de los testimonios no deja lugar a dudas: el manuscrito constituye la versión más fiable y, hoy por hoy, la más próxima al original que escribiría Godínez, ya que ofrece, en general, mejores lecturas y está a salvo de los cortes, empalmes truncados y pérdida de versos que entre el final de la segunda jornada y el comienzo de la tercera, principalmente, presentan tanto el impreso de 1667, como cada uno de los ejemplares de la suelta que hemos manejado; por cierto, que todos estos testimonios impresos le truecan el nombre a la santa etíope por el de la griega Ifigenia.

II. La acción dramática de *San Mateo en Etiopía*

El primer acercamiento crítico global a esta comedia se incluye en un trabajo pionero dedicado a la vida y la obra del dramaturgo moguerense, que constituyó la tesis doctoral de su autora, Piedad Bolaños (1983). Desde entonces, la comedia ha sido atendida de manera puntual en varios estudios de Germán Vega (1986; 1993) al abordar aspectos concretos de la dramaturgia de Godínez, encaminados a vislumbrar la autenticidad de las atribuciones o a establecer los ejes temáticos de su obra.

⁶ El testimonio lleva la signatura Tea 1-66-10.

⁷ Según el *Diccionario de actores* (DICAT), Manuel Mosquera aparece activo en el último tercio del XVII: como actor en diferentes compañías (entre ellas la de Jerónimo Vallejo y la de Manuel Vallejo, hasta 1674, o en la de Antonio de Escamilla en 1678); a partir de 1684 los documentos hablan de él como autor de comedias junto a su mujer María de Cisneros, muy reclamados en Palacio por esa época, debido a lo cual en numerosas ocasiones hubo de cancelar representaciones en el coliseo madrileño (Ferrer *et al.*, 2008).

⁸ Información extraída de: *CATCOM: Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral* (1540-1700). Publicación en web: <http://catcom.uv.es>. Consulta: 12/02/2017

Desde aquellas primeras investigaciones sobre Godínez se ha avanzado enormemente,⁹ pero hasta hoy solo aquel trabajo de Bolaños (1983) ofrecía una valoración de los méritos de *San Mateo en Etiopía*. Tras abordar aspectos generales de la obra (bibliografía, argumento, métrica, etc.), considera “inferior” la comedia desde la perspectiva de la organización técnica de su acción dramática; sin embargo, desde nuestro punto de vista, no le hace justicia a la pieza, al menos, en términos absolutos:

Hay que considerar la obra *San Mateo en Etiopía* como una de las más inferiores hablando de la técnica. Su acción es única: la evangelización de Etiopía por el apóstol Mateo, que da comienzo en la última parte de la primera jornada (495 v.) para terminar felizmente, en la primera escena de la tercera jornada (1644 v.) con el bautismo del Rey y su segunda hija, Leucipe. Para mí esto es lo que abarca la acción principal. [...] Godínez no ha acertado ni en la estructura ni en la acción de esta comedia. Quiere salvar la falta de esta última con la presencia de muchos personajes en escena, pero no lo conseguirá, convirtiéndolo en distintos diálogos, sin mezclarse, de acuerdo con sus categorías. Esto hace aumentar más el confusionismo ya que no se separan las escenas, ni físicamente por entradas o salidas del escenario, ni estróficamente [...]. (352 y 354)

Es probable que este juicio tan poco favorable esté influido por la mala calidad del testimonio impreso que en su día siguió la investigadora para su análisis, pues aunque una lectura llana del texto puede dar la impresión de cierto caos, no hay tal si tratamos de visualizar las escenas y los espacios dramáticos diferenciados; es más, en algunos pasajes el dramaturgo pone a disposición de los intérpretes un verdadero alarde de juego escénico colocando sobre el escenario a todos los personajes en distintos planos, en cuadros de acción simultánea y entretejidas las intervenciones cómicas del triángulo amoroso de los criados. La clarificación de la estructura de la obra no siempre proviene de las acotaciones que contiene el manuscrito, que son más abundantes y elocuentes que en los impresos, sino que del propio texto se pueden inferir indicaciones para *levantar* las escenas. Hecho este ejercicio, la secuenciación y la coherencia aparecen bien resueltas (también a la vista de la métrica) y solo podemos achacarle algún defecto cohesivo, más que por omisión, por reiteración. Exponemos a continuación la estructura de la acción dramática tratando de resaltar dichos elementos de cohesión y poniendo algunos ejemplos de la variación estrófica:

Jornada I

Cuadro I.i) Espacio dramático: Jerusalén (romance *á-o*). San Mateo, acompañado de un ángel, está culminando la escritura de su Evangelio. El cielo celebra el fin de la sacra obra con una tormenta prodigiosa, anuncio de que se extenderá la Iglesia católica en todo el orbe como única y verdadera “esposa del rey Cristo”. San Mateo parte de “Jerusalén rebelde” hacia el destino encomendado: la región de Etiopía. La conexión entre los dos espacios dramáticos distantes se traba en los últimos versos de la escena pronunciados por Mateo, anunciando lo que veremos al inicio del cuadro siguiente: “Lleguen hasta allá los truenos / de Dios ahora que al falso / Apolo consulta el rey” (fols. 4r-4v).

Cuadro I.ii) Espacio dramático: Etiopía (octavas reales). Se presenta el doble conflicto que mueve la acción: el rey Egipto consulta el oráculo de Apolo a través de

⁹ Véase el portal de nuestro autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/) donde se da cuenta de la marcha de los dos proyectos de investigación dedicados a la edición crítica de la obra completa del dramaturgo, así como de la bibliografía crítica creciente sobre su figura y su obra.

Arfajad, sacerdote del dios Bel, según el cual es obligado el sacrificio de la heredera del reino, su hija Efigenia, para acabar con los dos fieros dragones que atemorizan al pueblo. Pero Efigenia está prometida al hermano del rey, Hirtaco, lo que hace dudar al soberano, que propone como alternativa doblar la ración de las ofrendas diarias. Finalmente es convencido por el sacerdote, aunque anticipa el conflicto: si aplaca al dios sacrificando a Efigenia, se desatará la ira de Hirtaco. Salen a escena las dos parejas de pretendientes (Hirtaco e Efigenia, Timocles y Leucipe) y el rey les anuncia su terrible decisión: Efigenia será sacrificada e Hirtaco, hermano del rey, será el sucesor al desposarse con Leucipe, la segundogénita. Timocles se rebela y se enfrenta a Hirtaco, que se impone a su rival y amenaza: “Yo seré espanto / del cielo que me mira con capote / de nubes pardas hoy, / pues truena tanto” (fol. 5v); la escena termina con la imploración de Timocles: “¡Justicia al cielo o las armas pido!” (fol. 6v).

Cuadro I.iii) Mismo espacio dramático (se alternan tiradas en romance y en redondillas, diferenciando así los pasos de la acción que protagonizan unos personajes frente a otros). Sale Efigenia acompañada de la pareja de villanos Laurino y Filena. La dama se presenta al espectador mostrando su fe en un dios creador de todas las cosas; Laurino es quien advierte ahora de la tormenta que anuncia la llegada de San Mateo. Salen el rey Egipo, Hirtaco y Arfajad para darle cuenta de su sentencia; con todos los personajes ya en escena y la tensión dramática en un punto álgido, aparece el evangelista envuelto en una música celestial y anunciando su misión apostólica; como prueba del poder divino, hace desaparecer a los dragones, prodigio que causa admiración en todos y convierte al cristianismo, de inmediato, a Efigenia y a Timocles.

Jornada II

Cuadro II.i) Espacio dramático: ante el templo del dios Bel. Timocles y Clarín relatan lo sucedido entre jornada y jornada: Timocles es ya cristiano bautizado, como Efigenia, que ha decidido consagrar su vida a Dios fundando un convento. Pero el sacerdote Arfajad ha engañado al rey y a los criados, “que tenían voluntad / de bautizarse” (fol. 18v), tachando de hechicero al apóstol. Así pues, Egipo persiste en el sacrificio de Efigenia; llegan todos al templo y parte del cuadro se desarrolla en escenas simultáneas:

| Escena I | Escena II | Escena III | Escena IV | Escena V |
|--|--|---|--|--|
| Timocles y Clarín aguardan la llegada del resto de personajes. | Escena del sacrificio: Efigenia, Leucipe, Hirtaco, Egipo, Arfajad, Laurino y Filena. En un segundo en paralelo Timocles y Clarín observan. | La pareja de villanos, Laurino y Filena pasan al plano de Timocles y Clarín. Dos apartes: Timocles urde un plan con Laurino, mientras Filena trama un encuentro con el criado Clarín. | Dispuesto ya el sacrificio, suenan cajas y trompetas y aparece San Mateo, que de nuevo obra un prodigio y libra a Efigenia de las llamas elevándola por los aires. | Van saliendo de la escena, quedando solo San Mateo tras planear el ardid de la ceniza con Laurino. Aparición de Dios con Efigenia, convertida ya en su esposa. |

De nuevo aparece un elemento de coherencia que, además, será clave en la conversión del rey: se trata de la hiperbólica relación de ofrendas al dios Bel. Por segunda vez en boca del propio Egipo, que empieza a dudar, pues las viandas que alimentan al insaciable Bel son ahora objeto de chiste: “¿No es vivo Bel? Seis carneros / se come en una asentada, / y panes ciento y cincuenta, / con diez arrobas de vino; / estómago, en fin, divino, / pues con tanto no revienta. / ¡Grande dios tiene Etiopía, / pues vientre tan grande tiene!” (fols. 21r-21v). Mateo urde un plan con Laurino para que Egipo descubra por sí mismo el engaño y la corrupción de Arfajad: Laurino echará ceniza en el suelo del templo para que se registren la huellas de quien realmente se beneficia de tales ofrendas.

Cuadro II.ii) Espacio dramático: interior del templo de Bel. Clarín y Filena salen por un escotillón y se apartan para su encuentro amoroso. A continuación, Laurino aparece por el mismo sitio y esparce la ceniza con un harnero, siguiendo las instrucciones del apóstol. La escena a oscuras resulta muy cómica porque los tres sienten una presencia ajena: “¿No es uno Bel? Pues dos *habran*. / Mas fácil está el misterio, / ¡qué mucho que *habre* como dos / quien come como *docientos*?” (fol. 25v). Enseguida descubre Laurino que su mujer y Clarín están regocijándose en el templo; Laurino la va a emprender a golpes con él cuando sale Arfajad por el escotillón; este les hace cómplices del engaño con la partición de las ofrendas; salen justo antes de que el rey Egipo y San Mateo entren en la escena y quede demostrado que son de mortales esas pisadas en las cenizas y que conducen a las “minas” secretas que allí dan entrada (y salida a las viandas). Arfajad, aun descubierto, no se rinde y quiere medirse con San Mateo: “El que diere vida a un muerto / ese dice al rey verdad” (fol. 27v).

Cuadro II.iii) Espacio dramático: interior de palacio. Timocles, aprovechando la ausencia de Hirtaco (al acecho continuo de Efigenia), ha ido a palacio para forzar un encuentro amoroso con Leucipe; pero Hirtaco los descubre y la cuestión del honor manchado es la excusa de este para matar a la esposa que le ha sido impuesta y a la cual aborrece. Irrumpen en la escena Mateo, Arfajad y Egipo; el apóstol prueba su verdad resucitando a Leucipe y Egipo decreta en Etiopía ley por la “que adoren todos a Cristo” (fol. 30r).

Jornada III

Cuadro III.i) Espacio escénico: “Orilla del mar”, a las puertas del convento fundado por Efigenia. Timocles y Clarín despiden a San Mateo, que se marcha a visitar a un santo (Seleuco), antes “famoso privado / de la reina Candaces” (fol. 31r). Una vez ausente el evangelista, Timocles relata lo acontecido entre jornada y jornada: bautismo y muerte del rey Egipo y reinado de Hirtaco como tirano, pues muerta (aunque resucitada después) Leucipe, ya no es su esposa. Timocles aguarda paciente su oportunidad: le dio un papel a Laurino para ella, reclamando su mano y la ocasión de reinar juntos. Pero al gracioso lo ha interceptado Hirtaco, que aparece también a las puertas del convento para hablar a Efigenia. Vistos los planes de su rival, Hirtaco aprovecha la visita de Leucipe al convento para asaltarla y tratar de forzar a Efigenia. El apóstol de nuevo aparece envuelto en música celestial, libera a Efigenia de los brazos de Hirtaco, que queda como encantado, y cuando la música cesa e intenta seguir a Efigenia se interpone Seleuco, que sale de la cueva donde lo había ido a visitar San Mateo. Es decir, la música y la tramoya logran el efecto mágico del traslado de Hirtaco al espacio de Seleuco (“Mano oculta, voz sensible / me trujo desde los brazos / de Efigenia a tus abrazos / de un ángel a un monstruo horrible” –fol. 36r–). Hirtaco le obliga a seguirle con la intención de que interceda ante San Mateo para poder casarse con Efigenia.

Cuadro III.ii) Espacio escénico: portería del convento. Encuentro entre Timocles y Leucipe que se ve interrumpido por Hirtaco y su comitiva (Arfajad, guardas y Seleuco). Ante el apoyo que muestran los etíopes a la heredera, el pertinaz Hirtaco conmina a

una función cohesiva, como hemos dicho. Se trata de un chiste de tintes ridículos que recorre la comedia en boca de diversos personajes (incluso en instantes de gran tensión dramática, como cuando Egipo ha de decidir si sacrifica a su propia hija; Arfajad entonces le argumenta: “No es mucho, rey, que la costrumbre altere, / que de carnero solo está cansado, / comer un plato extraordinario quiere, / es dios y tiene el gusto sazonado” (fol. 4v).

Menos justificada parece la insistencia en las señas de identidad de Seleuco y en la distancia que separa su cueva del convento de Efigenia, primero al comienzo de la tercera jornada, a la partida de San Mateo: “Dame, Timocles, licencia: / voy a visitar a un santo / a quien dan oculto albergue / las entrañas de un peñasco / que por esta playa arriba / dista de aquí dos mil pasos / poco más o menos [...]” –fol. 31r–, y más adelante, al aparecer el propio Seleuco ante Hirtaco: “Estás escasos / de la ciudad dos mil pasos. / Aquel gran valido soy / de Candaces, gran señora / de Etiopía; soy a quien / bautizó en Jerusalén / Felipe [...]”.

Lo que sí se podría considerar un defecto de la estructura dramática es, precisamente, la intromisión de este personaje, Seleuco, puesto que viene a dilatar el desenlace de la comedia; técnicamente es una figura de la que pudiera haber prescindido el autor, ya que nada aporta a la resolución del conflicto amoroso-sucesorio ni a la conversión de ningún personaje más; sin embargo, Seleuco sí tiene un papel en la materia doctrinal del texto: da voz al soneto “Hombre, empréstito breve de la vida”¹¹ con el que intercepta a Hirtaco, que se convierte así en el destinatario de esos catorce versos y en el espejo en el que se vería reflejado el respetable asistente a la representación. Seleuco también es un apoyo para la autoridad sagrada de San Mateo y su presencia dará pie a que el santo esponga doctrina sacramental, pues Hirtaco declara su propia falacia y le pide que interceda: “Que con Mateo argumentes / y en público lo convezas: / Cristo aprueba el matrimonio / y él lo niega, pues me niega / a Efigenia por esposa” (fol. 38v).

Se ha reconocido que la producción dramática de Godínez adolece de un “exceso de materia sermonaria [...], al perjudicar el componente dramático de bastantes de sus obras” (Vega García-Luengos 2009, 20). Teniendo en cuenta que el corpus de atribución seguro de nuestro autor es mayoritariamente a lo divino, se trata de un defecto relativo si, además, no perdemos de vista la singular trayectoria vital del moguerense, cuyas comedias le daban la ocasión para manifestar la sinceridad de su vocación neocristiana. Por otro lado, como señala el propio Germán Vega y tratamos de demostrar aquí, *San Mateo en Etiopía* es otro buen ejemplo de las constantes de su dramaturgia:

Las [comedias] conservadas muestran cómo supo aprovechar esos púlpitos de enormes resonancias en que se habían convertido los tablados madrileños para deslizar sus enseñanzas doctrinales y morales sobre temas en los que estaba vitalmente implicado, en los que le iba bastante más que el mero cumplimiento de una vocación de pedagogía sagrada. (2009, 20)

III. *San Mateo* visto por Felipe Godínez

En las proximidades de la plaza Navona de Roma, la iglesia de San Luigi dei Francesi acoge tres de las pinturas más importantes de Michelangelo Merisi, Caravaggio. La historia de su concepción no está exenta de anécdotas: el cardenal francés Mathieu Cointrel (después, Matteo Contarelli), que había adquirido una de las capillas de la iglesia, encargó para su decoración un ciclo pictórico en honor a su santo patrón, el evangelista

¹¹ Sobre la fortuna de este soneto, véase Vega García-Luengos (2009b, 22).

san Mateo. Transcurrieron treinta y cuatro años hasta que Caravaggio recibió el encargo de los ya albaceas de Contarelli: corría 1599 y se trataba del primer encargo de enjundia al milanés para ser exhibido en un espacio público. El joven pintor recibió instrucciones precisas sobre los temas a tratar: la vocación de San Mateo, el martirio del apóstol y la inspiración divina que guio al santo en la escritura de su Evangelio.

En primer lugar, Caravaggio ejecutó los dos grandes lienzos que ocupan las paredes laterales de la capilla: *La vocación de San Mateo* y *El martirio*. En ambos se observa ese realismo extremo que caracteriza su pintura, así como la intensidad en los contrastes y el efectismo lumínico que dotan a sus composiciones de una gran expresividad dramática. La tercera de las obras que albergaría la capilla Contarelli –con la inspiración divina como tema– fue un encargo a posteriori y se vio envuelta en una significativa polémica que obligó al artista a realizar una segunda versión tras el rechazo de la primera: en ella aparecía san Mateo como si de un campesino vulgar se tratase, mostrando al espectador sus piernas desnudas y sus pies descalzos, ni tan siquiera limpios, sentado junto al ángel que llevaba su mano al escribir.



Fig. 1. *San Mateo y el ángel*, 1602 (primera versión).
Óleo sobre lienzo

La licencia artística del milanés, que presentaba al santo como un aprendiz de la escritura de humildísima condición, no fue entendida y Caravaggio se vio obligado a realizar la versión que hoy allí se exhibe (la única conservada)¹² y que lleva por título *San Mateo y el ángel* (o *La inspiración*). En esta obra, que ocupa el altar de la capilla Contarelli, san Mateo aparece como un venerable anciano cargado de sabiduría, que escribe de su puño y letra mientras el ángel, que baja del cielo, le inspira el dictado divino mientras enumera los versículos con un sutil gesto de sus manos.

¹² Del primer *San Mateo y el ángel* solo se conservan fotografías: se encontraba en el Kaiser-Friedrich Museum de Berlín y fue destruido en la Segunda Guerra Mundial. Para mayor detalle y análisis de este grupo pictórico de Caravaggio, véase Graham-Dixon, 2011.



Fig. 2. *San Mateo y el ángel*, 1602 (segunda versión).
Óleo sobre lienzo

En *La vocación de San Mateo*, Caravaggio ofrece una escena de simbólicos contrastes subrayados por la luz que se proyecta sobre el grupo de hombres vestidos a la moda del XVII que reaccionan sorprendidos ante la irrupción de Jesús y San Pedro, descalzos y ataviados con unas sencillas túnicas. El ambiente que Caravaggio evoca en esta obra contiene un mensaje indudable: “El telonio del publicano, con su penumbra y sus personajes rufianescos, es una convincente guarida de la iniquidad. Cristo lleva la luz a esta oscuridad, lo mismo que lleva la iluminación y un propósito divino a la existencia monótona y mezquina de Mateo” (Graham-Dixon, 222).

No debió de pasar por Roma Felipe Godínez en toda su vida, por lo que no habría tenido la dicha de admirar y contagiarse de las pinturas encargadas a Caravaggio para la capilla Contarelli y, sin embargo, los versos con que el dramaturgo cincela al apóstol en su comedia *San Mateo en Etiopía* resultan al lector una evocadora síntesis de la iconografía legada por el artista milanés, toda vez tamizada por las convenciones de la comedia barroca. El expresivo rostro de incredulidad que muestra la figura de Mateo ante su elección por Jesús para el apostolado en *La vocación* ofrece al espectador lo que el escueto relato bíblico sustrae (“Pasando Jesús de allí, vio a un hombre sentado al telonio, de nombre Mateo, y le dijo: ‘Sígueme’. Y él, levantándose, le siguió” –San Mateo, 9:9-).



Fig. 3. *La vocación de San Mateo*, 1599-1602.
Óleo sobre tabla

La sorpresa del publicano Leví, llamado por Jesús para el apostolado, es una representación casi naturalista de la dimensión humana de las figuras bíblicas (muy lejos de la idealización que ostentan las concebidas por otros artistas de la época). Un ilustrado admirador contemporáneo de la obra de Caravaggio, el escritor Antonio Muñoz Molina, subraya la sutil intención del artista milanés:

Por primera vez, un pintor se atreve a incluir en el relato de un pasaje evangélico una escena de la misma vida real que verían a diario sus ojos: los tahúres, los espadachines y rufianes de las tabernas, el paisaje humano que Caravaggio debió de conocer tan bien [...] A Caravaggio le encargaron que representara los personajes evangélicos, y lo que vio no fue las caras ideales y las actitudes nobles, las escenografías abstractas de la tradición: vio seres humanos con las caras gastadas por la intemperie y el trabajo, con los pies grandes y sucios de los campesinos, moviéndose en el mismo mundo desgarrado y convulso en el que él tan expertamente se movía [...].

En la primera escena de *San Mateo en Etiopía*, el ángel que acompaña a san Mateo “con recado de escribir”, evoca las imágenes de contraste de Caravaggio: si hoy Mateo es “Evangelista y apóstol, / que tienes siempre a tu lado / un ángel que te ministra / con pluma y tinta en la mano”, ayer era Leví, el judío que recaudaba impuestos, oficio de dudosas connotaciones. Referir su origen es una advertencia al receptor: “Luego, anímense los malos / y hagan penitencia: apóstol / es ya quien fue publicano” (fol. 2r). Las escrituras de Mateo que en ese preciso instante dramático se concluyen, al igual que los salmos de David y las epístolas de san Pablo (furibundo perseguidor de cristianos antes de su propia conversión), habrán de ser “el rezo más ordinario” de la Iglesia católica,

porque “todos tres sois santos / que antes fuisteis pecadores” (fols. 2r-2v);¹³ el apóstol ha respondido proponiéndose como ejemplo y enunciando el asunto mismo de la comedia: es posible la conversión y redención a través de la gracia divina, porque “la misericordia de Dios es capaz de trastocar al pecador, al infiel en un buen cristiano, y hasta en un santo” (Vega García-Luengos 1993, 585).

La caracterización realista de san Mateo en la iconografía de Caravaggio encuentra su correlato *de tejas abajo* en la comedia de Godínez; la aparición del santo en Etiopía produce también incredulidad y su aspecto sorpresa en los personajes que le reciben, provocando un vituperio cómico en boca del gracioso Laurino:

| | |
|------------|---|
| SAN MATEO. | Soy un hombre que vengo a Etiopía en nombre de un dios que es el verdadero. Él me ha enviado y es ley que me deis audiencia a mí como embajador. |
| EGIPO. | ¿A ti? ¿Tú embajador? ¿De qué rey? ¿De qué provincia? |
| LAURINO. | Ya dicen sus trapos sin que él responda que es nuncio de Trapisonda. (fol. 11r) |

Cómo no establecer conexiones entre el pintor milanés y nuestro dramaturgo: más allá de sus respectivas vivencias, que les llevan a ambos a extremar la prudencia en el modo de representar la materia sensible que tocan, y más allá del asunto común de estas obras suyas –salvadas todas las distancias posibles entre escritura dramática y pintura barrocas–, en los dos creadores salta a la vista su afinidad con la idea franciscana de que la nobleza no se adquiere ni se ostenta, puesto que habita en lo más hondo del espíritu; no se halla pues ni en las prendas que viste el cuerpo, ni tampoco en el árbol genealógico, planteará Godínez en algunas otras obras de asunto común, como en *Ha de ser lo que Dios quiere* “que consiste en una apología en verso dramático de la Inmaculada Concepción, del poder salvífico de la gracia y del franciscanismo, cuyo sistema de vida es contrario a establecer diferencias sociales o raciales” (Vega García-Luengos 2009, 21). De nuevo es el gracioso Laurino de nuestra comedia quien espeta un sutil chiste fácilmente aplicable en materia de ascendencia:

Aquí entra
de molde lo de los hoyos:
subid por la parentela
iréis los hoyos haciendo
hasta que los echéis fuera
de nuestra *joridición*. (fols. 8r-8v)

¹³ Godínez ilustra el tema de la redención de los pecadores mediante un *exemplum* extremo: la figura de David, elegido de Dios para ser rey de Israel; su flaqueza ante la belleza de Bersabé le llevó a cometer adulterio y a matar al esposo para lograr su objetivo. Germán Vega, editor de su comedia titulada *Las lágrimas de David* (escrita también hacia 1635), subraya: “Ningún otro personaje le ha obsesionado tanto. Sus acciones y sus palabras están siempre prestas a aparecer en los pasajes más inesperados de su teatro” (1990, 483).

El Evangelio de san Mateo era un foco de polémica entre la Iglesia católica y la herejía protestante; Erasmo de Rotterdam había cuestionado que la versión sancionada por la Iglesia fuese la traducción del auténtico manuscrito hebreo del apóstol, tal y como san Jerónimo dejó asentado en el siglo IV. Erasmo promovió el retorno a las fuentes primarias del cristianismo y en 1516 publicó una edición del Nuevo Testamento basándose en el análisis de una serie de manuscritos antiguos e incorporando traducciones al latín que pretendían mejorar las de la Vulgata de san Jerónimo; pero su traducción incorporaba lecturas alternativas que cuestionaban la interpretación medieval de los Evangelios en que se sustentaban ciertos aspectos doctrinales. Burke y Po-Chia Hsia (2010) ilustran esos aspectos con algunos ejemplos:

En la traducción del versículo 4,17 del evangelio de san Mateo, que en la Vulgata decía “Haced penitencia, porque el reino de los cielos está cerca” (*Poenitentiam agite*). Este fragmento se había interpretado durante siglos como la prueba de que el sacramento de la penitencia había sido instituido por el propio Jesucristo; sin embargo, en su edición de 1516, Erasmo afirmaba que la traducción correcta del griego no era “Haced penitencia”, sino “Arrepentíos” (*poeniteat vos*) y, más adelante aún –en 1519–, insistió en que, en realidad, el pasaje debía traducirse por “Recapacidad” (*resipiscite*). Dos variaciones muy sutiles y, sin embargo, fundamentales para la doctrina, ya que mientras *Poenitentiam agite* reafirmaba la legitimidad del acto de la confesión de los propios pecados ante un sacerdote [...], *poeniteat* y *resipiscite* hacían referencia a una acción interna e incluso, quizá, únicamente a una predisposición personal del fiel. (103)

Respecto a este asunto sacramental concreto, el San Mateo de Godínez también se pronuncia: “Pues esta es la Penitencia / de los pecados mortales: / se cura quien los confiesa” (fol. 40v). La duda sembrada por Erasmo se vio reforzada por el hebraísta Sebastian Münster, que en 1537 publicó una traducción del –según él– auténtico manuscrito de san Mateo, versión que difería sensiblemente de la canonizada por la Iglesia. En *La inspiración*, Caravaggio se posiciona de forma manifiesta y sin lugar a dudas: “Las palabras en el libro que san Mateo tiene en el regazo están escritas en hebreo y se aseguró de que reflejaran exactamente el sentido de la versión aprobada por la Iglesia católica.” (Graham-Nixon, 261).

Una de las primeras estudiosas del comediógrafo muguereño, Piedad Bolaños, se preguntaba por las razones últimas de la elección de san Mateo como asunto de una de sus comedias:

Es difícil dar respuesta exacta, pero sí podemos pensar en una posible hipótesis: simpatía personal hacia este santo en particular, con el que podía compararse en su forma de vida. En un principio es publicano, pertenece al mundo de los gentiles; le llega después una llamada y se convierte para dedicarse al aposotolado y morir mártir, incomprendido y fuera de su patria. Además está considerado como el patrón de los “Changeurs”, recaudadores de impuestos, de los contables, de los aduaneros..., profesiones liberales y relacionadas directamente con los quehaceres del mundo judío, y ¿por qué no simpatizar con su patrón? (Bolaños 1983, 358)

Todos estos son motivos posibles y ninguno de ellos incompatibles con una razón que tiene una mayor carga de fondo; siempre resulta arriesgado ofrecer hipótesis acerca de las razones últimas o la intencionalidad de un dramaturgo al escoger tal o cual asunto

para sus obras, pero en este caso no parece osado proponer que Godínez eligió el apostolado de san Mateo precisamente por la preeminencia de su Evangelio (el primero de los escritos, destinado para la conversión de los judíos de Israel) y, tal vez, con la intención de posicionarse acerca de su “autenticidad” hebraica, tal y como lo hizo Caravaggio.¹⁴ Algo a lo que bien podría referirse el mismísimo santo evangelista en este pasaje:

Público, pues, como el trueno
 el cielo irá pregonando
 este Evangelio en el mundo,
 por que en todo el dilatado
 se extienda en el universo
 la Iglesia que ya fundamos,
 que por eso universal
 o católica la llamo:
 es la esposa del rey Cristo,
 que con vestido dorado
 al lado del rey asiste.
 Todo el mundo es su palacio,
 y así, como esposa y reina,
 va en toda su casa dando
 —esto es en todo el orbe—
 públicamente sus pasos.
La herejía, que es ramera,
veréis que se anda ocultando
siempre por rincones; luego
 la Iglesia de los sectarios
 es concubina, no esposa,
 pues no está en público al lado
 del rey, como el real profeta
 lo pinta en su epitalamio. (fols. 3r-3v)

Los estudiosos de la obra de Godínez coinciden en señalar el celo añadido que se observa en las obras del dramaturgo escritas tras el episodio del auto de fe sevillano.¹⁵ Y

¹⁴ Se trata de un asunto de una gran complejidad, objeto de controversia durante siglos y que cuenta con una enorme abundancia de bibliografía crítica de orden filológico, exegético y teológico. No tiene sentido ni cabida aquí, pero una síntesis rigurosamente planteada la ofrece Juan Chapa Pardo, el profesor de Sagrada Escritura de la Universidad de Navarra: “Todos los libros del Nuevo Testamento fueron escritos en lengua griega, que era el idioma común de los países cercanos al Mediterráneo en el mundo antiguo, desde los tiempos de Alejandro Magno (siglos IV-III a.C.). Según Papías de Hierápolis existió únicamente una redacción original aramea o hebrea de parte del Evangelio de San Mateo, que no ha llegado hasta nosotros. Algunos piensan que Papías se está refiriendo a la fuente Q, un hipotético texto del que se sirvieron algunos evangelistas.” Consulta en línea: <http://www4.tecnun.es/asignaturas/Human1/Antropologia/doc15.htm>. También puede consultarse en línea el volumen cuarto de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo, donde el polígrafo se hace eco de la controversia: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/html/fee78e52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_72.html.

¹⁵ Solo a modo de brevísimo recordatorio, puesto que el acontecimiento ha sido referido y analizado en otros lugares (Menéndez Onrubia, 1977; Bolaños, 1983 y 1991; Vega García-Luengos, 1993 y 2001, etc.): el 30 de noviembre de 1624 Godínez hubo de comparecer penitenciado en un auto de fe que se ofició en Sevilla, acusado de “hereje” y “judaizante”; se le condenó a un año de prisión, se le confiscaron sus bienes

no solo se trata de una prudencia encaminada a no apartarse ni un milímetro de los dictámenes católicos, cuánto más, dada la circunstancia de que “la pública e inequívoca existencia de una «mancha» como la suya –a menudo basta la sospecha– supone una posición en precario para quien la padece” (Vega García-Luengos 1993, 580), sino que yendo un poco o un mucho más lejos, Godínez, “se siente lector privilegiado de la Sagrada Escritura y la utiliza como cantera para renovar la simbología católica. Actitud que mantiene con prudencia pero de modo persistente aun después de pasar por el duro trance de un proceso inquisitorial” (Carrasco Urgoiti, 547).¹⁶ El dramaturgo, bachiller, o tal vez, doctor en Teología, se manifiesta en numerosas ocasiones “más papista que el Papa”, y de manera muy ostensible precisamente en la comedia que nos ocupa, como ya advirtió Germán Vega (1993):

Hay en ella, por cierto, versos y más versos dedicados a la exposición de una exhaustiva lista de puntos de la doctrina cristiana. El lector tiene la sensación de asistir a un espectacular “credo”, con el que el sospechoso de pertinacia judaica – para la mentalidad colectiva lo es cualquier converso–, quiere manifestar públicamente su ortodoxia. En todo caso, pocas comedias del autor ofrecen tanto material para analizar las condiciones de su incardinación cristiana. (586)

No vamos a ofrecer aquí una relación exhaustiva de cada una de las ocasiones en que Godínez instrumentaliza a los personajes de *San Mateo en Etiopía* y convierte la escena en una prédica dramatizada, pero sí hay que destacar, al menos, tres pasajes donde la doctrina prima sobre lo teatral: la presentación de San Mateo en la primera jornada concluyendo la escritura de su Evangelio; su alocución a los etíopes (también en la primera jornada), que ocupa casi trescientos versos, y su debate con Hirtaco sobre los siete sacramentos en la jornada tercera.

Pero junto a la materia religiosa, en *San Mateo en Etiopía* también hay cabida para alusiones a los pliegues más íntimos del autor. El siguiente chiste malicioso en boca de Laurino es frecuente en toda la literatura áurea, pero resulta inevitable vincularlo a los negocios familiares de los Godínez afincados en Moguer cuando se ha demostrado recientemente que “las actividades de Duarte Méndez Godínez son las ya conocidas, fundamentalmente la producción agraria y el comercio. El mercadeo de telas parece ir ocupando un lugar relevante entre sus negocios” (Sánchez-Cid, 257).

LAURINO. Gentil pieza
de raso azul es el cielo;
mas ¿qué nubes son aquellas?
Pero si es pieza de raso,
sin duda para escondella
levantó algún mercader
estas nubes tan apriesa. (fol. 7r)

y se le desterró de la ciudad por seis años. A Godínez se le atribuía, entre otras faltas, haber hecho afirmaciones heréticas, como que “no podía entender bien la escritura quien no supiese hebreo, y que él había entendido un lugar que no entendió San Jerónimo” (Menéndez Onrubia, 547).

¹⁶ Como es bien sabido, la sátira antisemita no es exclusiva del escritor que se precia de cristiano viejo; gran parte de los autores judeoconvertos diseminan en sus obras motivos antisemitas y Godínez tampoco escapa a ese modo manifiesto de autodefensa; el papel de los judíos en la muerte de Cristo es uno de esos motivos recurrentes que también aparece en *San Mateo en Etiopía*.

Otra alusión autobiográfica es acerca de su bien conocida faceta de predicador; Godínez no desperdiciará la ocasión de vestirse la misma piel del santo, eso sí, habrá de ser en boca de Clarín, el tercer criado de la comedia, para no levantar suspicacias: “Pasión común, sea quien fuere: / en comenzando a ser santo / luego da en predicador.” (fol. 31v)

Y no deja de sorprender que en medio de la indubitable ortodoxia que presenta esta comedia haya lugar también para un pasaje, cuando menos, ambiguo sobre la sinceridad de su fe: la voz del mismo autor podría estar proyectándose desde la del converso Timocles cuando confiesa este su fidelidad a Leucipe, pese a ser ahora esposa de Hirtaco. Claro que no haríamos esta lectura en clave autobiográfica si no conociéramos su naturaleza judeoconversa y su infancia en el seno de una familia criptojudía, pero resulta inevitable reconocer en el parlamento de Timocles un símil evocador de la personalidad del dramaturgo moguereno:

Diome el bautismo Mateo,
mas en él no piense el rey
que perdí la buena ley
si corregí el mal deseo.
Porque si a la vida inmortal
reengendrado en el bautismo
salí otro hombre, quedé el mismo
en cuanto a lo natural.
*Que el que a profesar empieza
virtud con más eficacia,
no porque adquirió la gracia
perdió la naturaleza.* (fols. 17r-17v)

Entre los estudiosos que se han acercado a los escritos de Godínez existe una corriente dedicada a desentrañar de ciertas lecturas la inclinación mosaica del dramaturgo; creemos que es una opinión superada y en absoluto es nuestra intención poner en tela de juicio la autenticidad de su conversión, más bien convenimos en que, en cualquier caso, no se podría demostrar a través de sus obras literarias. Como señala Bolaños: “Para seguir apreciando a Godínez no tenemos más remedio que aceptarlo con sus planteamientos a medio camino entre una y otra cultura y, sobre todo, reconociéndolo como un hombre que tomó partido por posturas teológicas vivas en su época” (2014, 182), lo cual no significa que el personaje Godínez no asome en sus propias obras, eso sí, impostando la voz tras alguna de sus máscaras.

Obras citadas

- Andioc, René y Mireille-Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996. 2 vols.
- Bolaños Donoso, Piedad. *La obra dramática de Felipe Godínez. Trayectoria de un dramaturgo marginado*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- . "Revisión al proceso inquisitorial de Felipe Godínez." *Montemayor. Revista de la Cultura* 2 (1991): 38-48.
- . "La maraña del amor y de los celos: Felipe Godínez en su producción dramática hagiográfica." En Remedios Morales y Miguel González eds. *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*. Granada: Universidad de Granada, 2007. 25-48.
- . "¿Pervivencia judaica en las comedias de Felipe Godínez?" En Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena E. Marcello eds. *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2014. 165-168.
- Bolaños Donoso, Piedad y Pedro Piñero Ramírez. *Felipe Godínez. Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*. Kassel-Sevilla: Edition Reichenberger-Universidad de Sevilla, 1991.
- Burke, Peter y R. Po-Chia Hsia eds. *La traducción cultural en la Europa moderna*. Trad. de Jesús Izquierdo y Patricia Arroyo. Madrid: Akal, 2010.
- Carrasco Urgoiti, M^a Soledad. "De buen moro, buen cristiano. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30 (1981), 546-573.
- Ferrer, Teresa et al. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT*. Edición digital. Kassel: Reichenberger, 2008.
- . *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>
- Graham-Dixon, Andrew. *Caravaggio. Una vida sagrada y profana*. Trad. Belén Urrutia. Madrid: Taurus, 2011.
- Goldberg, Alice. *Felipe Godínez, dos comedias. Edición anotada de "La reina Ester" y "Amán y Mardoqueo"*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1986.
- Menéndez Onrubia, Carmen. "Hacia una biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez." *Segismundo* 25-26 (1977): 89-130.
- . "Aspectos narrativos en la obra dramática de Felipe Godínez." *Criticón* 30 (1985): 201-223.
- Profeti, Maria Grazia: *Per una bibliografia di Felipe Godínez*. Verona: Università degli studi di Padova / Istituto di Lingua e Letterature straniere di Verona, 1982.
- Sánchez-Cid, Francisco Javier. *La familia del dramaturgo Felipe Godínez: un clan judeoconverso en la época de la Contrarreforma*. Huelva: Universidad de Huelva, 2016.
- Vega García-Luengos, German. *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1986.
- . "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.
- . "Experiencia personal y constantes temáticas de un escritor judeoconverso: Felipe Godínez (1585-1659)." En Eufemio Lorenzo Sanz coord. *Proyección histórica de*

España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo. II, Lengua y Literatura española e hispanoamericana. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1993. II, 579-587.

- . “Felipe Godínez a la luz de tres nuevas comedias recientemente recuperadas.” En Irene Pardo y Antonio Serrano eds. *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro.* Almería: Diputación de Almería-Instituto de Estudios Almerienses, 2001. 53-70.
 - . “Sobre la singularidad vital y dramática de Felipe Godínez.” *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez* (septiembre-2009). Moguer: Fundación Municipal de Cultura de Moguer, 2009. 17-25.
 - . “Un balance de la recuperación del legado vital y literario de Felipe Godínez”. En *Finis Vitae. Testamento y codicilo de Felipe Godínez.* Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. 13-33.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.