

El estigma de la refundición: Martínez Sierra y su adaptación de la comedia hagiográfica *La adúltera penitente*¹

Fernando Rodríguez-Gallego*

Recibido: 4 de febrero de 2020 / Aceptado: 4 de marzo de 2020

Resumen. Una de las primeras obras que Gregorio Martínez Sierra puso en escena en el teatro Eslava fue *La adúltera penitente*, comedia hagiográfica escrita en colaboración por Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto. La obra, que dramatiza la leyenda de santa Teodora de Alejandría, tal vez atrajese la atención de María Martínez Sierra por su ambiente conventual y la abnegación de la santa. Antes de su estreno, Gregorio pronunció una conferencia en la que exalta los valores de libertad del teatro áureo frente a la tiranía de la verosimilitud del contemporáneo. Por ello, en su adaptación se propone respetar estos valores y escapar del principio de refundición, que encorsetaba las obras áureas en las convenciones del teatro de entonces. En este artículo se estudia cómo la adaptación, sin embargo, es incapaz de respetar la libertad escénica del original, e incurre también en el principio de refundición que se pretendía evitar.

Palabras clave: *La adúltera penitente*; Refundición; Martínez Sierra

[en] The stigma of recasting: Martínez Sierra and their adaptation of the hagiographic play *La adúltera penitente*

Abstract. One of the first plays that Gregorio Martínez Sierra put on stage in the *Teatro Eslava* was *La adúltera penitente*, a hagiographic play written in collaboration by Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer and Agustín Moreto. The play, based upon the legend of Saint Theodora of Alexandria, may have attracted María Martínez Sierra's attention because of its conventual environment and the saint's selflessness. Before its premiere, Gregorio delivered a conference in which he exalts the values of freedom of the Golden Age theatre against the tyranny of verisimilitude in the contemporary era. Therefore, in his adaptation he proposed to respect those values and to escape the principle of recasting, which made the Golden Age plays conform to the conventions of the theatre of that time. This article studies how this adaptation, however, is incapable of respecting the scenic freedom of the original, and also incurs the recasting principle that was intended to be avoided.

Keywords: *La adúltera penitente*; Recast; Martínez Sierra

Cómo citar: Rodríguez-Gallego, F. (2020). El estigma de la refundición: Martínez Sierra y su adaptación de la comedia hagiográfica *La adúltera penitente*, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 2, 99-113.

El del matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga –quien, tras la muerte de su marido, firmaba como María Martínez Sierra²– es un muy interesante caso de colaboración literaria o, mejor sería decir, de ocultación. Obras de gran éxito en el momento de su estreno como *Canción de cuna* o *El reino de Dios*, firmadas exclusivamente por Gregorio, sabemos

hoy que fueron escritas como mínimo en colaboración con su mujer, si es que no fue esta la responsable única de su escritura, según puso de manifiesto el epistolario entre la pareja estudiado por O'Connor [1987: 36-61; 2003: 89-91]. Gregorio llegó a reconocer la colaboración en un documento legal que firmó en 1930 [O'Connor 2003: 72-73]; María, sin embargo, se negó a explicar

¹ Este trabajo nace de mi colaboración con el proyecto con referencia FFI2017-83693-P (MCIU/AEI/FEDER, EU), del que soy colaborador externo, y se ha visto beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación con referencias PGC2018-094395-B-I00 y PGC2018-096004-A-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

* IEHM / Universitat de les Illes Balears.
Email: f.rodriguez-gallego@uib.cat.

² Como María de la O Lejárraga solo firmó sus *Cuentos breves*, en 1899. Ya antes de la muerte de Gregorio, firmó como María Martínez Sierra el libro *La mujer española ante la República* (1931).

de manera clara, hasta el final de sus días, en qué grado había participado ella en esos textos teatrales, y no quiso restarle protagonismo a su marido³.

Lejos de mi ánimo está indagar en la relación literaria entre ambos cónyuges, aunque afecta de modo directo también a mi objeto de estudio en este artículo, que es la adaptación que llevaron a cabo de una comedia escrita en colaboración, a mediados del siglo xvii (ca. 1651), por Juan de Matos Frago, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, *La adúltera penitente*. Gregorio, además de dramaturgo, con mayor o menor participación de su mujer, fue también un importante animador de la escena madrileña de las primeras décadas del siglo xx. En 1917 comenzó a dirigir el teatro Eslava, en el que, frente al teatro más en boga en aquel período, intentó abrir las puertas a un teatro más avanzado, más moderno, lo que dio en llamarse entonces «Teatro de arte». Al frente del Eslava permaneció ocho años, hasta 1925.

Aunque la estancia de Martínez Sierra en el Eslava suele asociarse a montajes de obras de Maeterlinck o Ibsen, una de las primeras que puso en escena en él fue la mencionada *La adúltera penitente*, pieza en principio alejada de los parámetros esperables en la programación del teatro. *La adúltera penitente* es comedia de santos, escrita en colaboración por tres autores de los cuales solo Agustín Moreto había alcanzado a situar alguna obra dentro del canon teatral del xvii. La comedia, además, no se editaba desde hacía más de cien años⁴, y no estaba viva tampoco en los escenarios. Solo en 1881 había recuperado un breve episodio de celebridad, cuando Adolfo de Castro y Rossi, con motivo del segundo centenario de la muerte de Calderón de la Barca, publicó un opúsculo en el que defendía con apasionamiento que la obra, al menos grandes partes de ella, tuvo que haber sido escrita por el propio Calderón. La propuesta de Castro y Rossi, sin embargo, no tuvo demasiada repercusión [Rodríguez-Gallego 2020] y los Martínez Sierra eran por entonces demasiado jóvenes (Gregorio, de hecho, nació en ese mismo 1881, mientras que María tenía 7 años) como para haber sido conscientes de ella. ¿Por qué se interesaron los Martínez Sierra por la comedia?

No se puede afirmar de manera tajante cuál de los cónyuges pudo haber sido el promotor de la adaptación, o cómo llegó hasta ellos el texto de la comedia. María no la menciona en ningún pasaje de sus *Memorias*, pero es presumible que fuese de ella de quien partiese la iniciativa, dado que el protagonismo de una mujer pecadora que intenta purgar un gran pecado en un convento nos

remite a otras obras de ambiente conventual de la pareja, o con monjas entre sus protagonistas, como *Canción de cuna*, *Lirio entre espinas* o *El reino de Dios*, de igual manera que la presencia de lo sobrenatural, de los milagros, con intervención destacada de la Virgen, relaciona la comedia con *Navidad*, en la que la virgen María y algunos santos cobran vida.

María parecía mucho más cercana al mundo religioso que Gregorio. Ella misma, en sus memorias, recuerda cómo la “impiedad” de Gregorio “fue el casi único motivo de discusión entre nosotros, apenas empezamos a hablarnos” [Martínez Sierra, M. 1953: 70]. María, además, reconoce que fue “voluntariosamente ‘beatita’ y practicante estricta de los doce a los veinte, y no me decidí a abandonar el redil espiritual en que se había cobijado mi adolescencia hasta bien cumplidos los veinte” [71]. Incluso admite que, de adolescente, sintió la “veleidad” de hacerse monja [130]. Ella desistió, pero no así su hermana, que “fue constante en su propósito [y] lleva ya casi medio siglo fiel a su vocación, y hace ya varios lustros es felicísima superiora en un asilo de ancianos” [130]. Todos estos elementos acentuaron su cercanía al mundo conventual, como se aprecia en el capítulo que, en sus memorias, dedica a *El reino de Dios*, al tratar de las Hijas de la Caridad y de su superiora en León, sor Antonia Osés [129-136].

En todo caso, consciente tal vez de lo sorprendente de presentar una comedia de santos en el supuestamente moderno teatro Eslava, Martínez Sierra decidió pronunciar una conferencia, en el mismo teatro Eslava, antes del estreno del montaje, conferencia que se imprimió junto a la adaptación en el mismo 1917 (más tarde, y de manera significativa, la adaptación de *La adúltera penitente* se agrupó junto con *El reino de Dios* y *Navidad* al ser recogida en las *Obras completas* del autor).

El texto de Martínez Sierra⁵ que antecede a la adaptación tiene un cierto tono reivindicador del teatro del Siglo de Oro, que ve como un teatro de libertad, alejado de los ceñidos corsés del de principios del xx. Según Martínez Sierra, el teatro del Siglo de Oro se conoce mal, y tiene entre sus contemporáneos una fama, injusta y justificada al tiempo, de ser aburrido. Esa fama es injusta dada la riqueza del teatro áureo, pero es justificada, explica Martínez Sierra, por el “criterio especialísimo, exclusivo y unilateral con que se han elegido las obras que habían de representarse, y [por] el principio un poco absurdo que ha servido de norma al trabajo que llaman de ‘refundición’”⁶ [Martínez Sierra, G. 1917: 14-15]. Se queja Martínez Sierra de la que

³ En sus memorias, recuerda María cómo el poco entusiasmo que generó en su familia la publicación de su libro *Cuentos breves* fue una de las razones que la llevaron a no querer firmar con su nombre ninguna otra obra [Martínez Sierra, M. 1953: 75]. Otra razón fue “que, siendo maestra de escuela, es decir, desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer ‘literata’... Sobre todo literata incipiente. [...] La razón tercera, tal vez la más fuerte, fue romanticismo de enamorada... [...] ‘Puesto que nuestras obras son hijas de legítimo matrimonio, con el nombre de padre tienen bastante’” [Martínez Sierra, M. 1953: 76]. Como apunta Blanco, “Si el teatro es para ella [María Lejárraga] —como parece serlo— una totalidad, es decir, la combinación de la obra escrita y su representación, es innegable que verdaderamente existiera para ella una colaboración con el que algunos críticos de teatro han llamado ‘el mejor director artístico con que ha contado el teatro español’ [Gregorio Martínez Sierra]” [Blanco 2000: 29].

⁴ Cuando los Martínez Sierra hacen su adaptación, la edición más reciente de la comedia era la publicada en Barcelona, en la oficina de Pablo Nadal, en 1797.

⁵ A partir de ahora, utilizaré el nombre “Martínez Sierra” para referirme al autor tanto de la conferencia prologal como de la propia adaptación, entendiéndolo que, aunque ambas fueron firmadas solo por Gregorio, probablemente se deban a la colaboración de ambos cónyuges, con un protagonismo mayor, si no exclusivo, de María en la escritura, de acuerdo con lo puesto de relieve por O’Connor.

⁶ Utiliza Martínez Sierra *refundición* en un sentido muy concreto, que García Santo-Tomás define de esta manera: “es la adaptación de un texto dramático con una serie de cambios que responden al momento de la reescritura y a las inquietudes estéticas y sociopolíticas de su refundidor” [2002: 253a].

él llama “tiranía de verosimilitud” [24], entendida en un sentido restringido clasicista de apego a la realidad, y que afecta no solo a las tramas de las obras teatrales, sino también a la representación escénica [21]. En consecuencia, los acercamientos al teatro áureo conducen, bien a la reposición de comedias de enredo, por alejarse menos de los “moldes de normalidad” [23], bien, cuando se recuperan obras más alejadas de esos principios de verosimilitud, a someterlas a un proceso de refundición, de unificación.

Por eso, en un momento en el que Martínez Sierra disfrutaba ya de cierta independencia, quiso ofrecer al público una obra del xvii “sin refundiciones sensatas” [Martínez Sierra, G. 1917: 25], y eligió para ello *La adúltera penitente*, “drama de acción interesante y de acertadísima psicología” [30]. Martínez Sierra presenta la obra brevemente, y expone los criterios con los que va a operar: “He respetado estrictamente el plan de la obra, que es, a mi entender, lógico y artístico” [28-29]; “He procurado conservar en los versos que no he tenido más remedio que hacer por mi cuenta, donde faltaban los originales, el estilo y sabor de la época, hasta donde me ha sido posible, y he sustituido alguna de las largas relaciones [...] por la representación pantomímica, ayudada y subrayada con la música” [29]. Más adelante añade que “Para la presentación escénica he seguido el criterio de absoluta libertad con que está compuesta la obra” [33-34], en lo referido aquí a ambientación y vestuario.

Martínez Sierra parece querer reivindicar, pues, a través de *La adúltera penitente*, un teatro en libertad, en el que destaque la “absoluta naturalidad de lo inverosímil” [Martínez Sierra, G. 1917: 33] que era consustancial, en su opinión, al teatro español. Sin embargo, es interesante analizar cómo, a pesar de los buenos deseos de Martínez Sierra, esa tiranía de la verosimilitud que él dice combatir conservará también su poder en su adaptación, en la que será incapaz de mantenerse al margen del principio de refundición que él denuncia. En la práctica, la adaptación de Martínez Sierra asimilará la comedia a las de ambiente conventual de creación propia, como *El reino de Dios* o *Canción de cuna*.

La adúltera penitente dramatiza la historia de santa Teodora de Alejandría, mujer casada que, tras ser violada por su antiguo pretendiente Filipo, decide abandonar su hogar e ingresa en un convento haciéndose pasar por

hombre. El demonio, envidioso de la virtud de la santa, intenta vengarse de ella a través tanto de Filipo como del marido de Teodora, Natalio, quien ha salido en su busca. A Teodora, además, intenta seducirla Flora, una campesina que la considera un bello fraile y que, por su parte, es galanteada por Morondo, un fingido religioso de vida poco ejemplar. Teodora, sin embargo, vence todas las pruebas y muere en olor de santidad.

Observemos qué sucede en el primer acto. En la conferencia introductoria, Martínez Sierra se refería a la cuestión de la libertad escénica y de los cuadros que se sucedían en el teatro áureo, frente a la rigidez del de principios del xx. Escribía el autor: “¿Qué inteligencia crítica, enamorada de unidad exterior y de verosimilitud a ultranza, se atreve a reputar posible la representación de una obra como *La buena guarda* de Lope de Vega, cuyo argumento está basado en un milagro, que tiene en tres actos más de doce cuadros [...]?” [Martínez Sierra, G. 1917: 22]. En efecto, lo habitual en el teatro de principios del xx era que cada acto transcurriese en un único espacio y sin interrupciones temporales, de tal manera que los cambios de espacio y de tiempo, de haberlos, quedaban reservados a los entreactos.

El primer acto de *La adúltera penitente* se divide en tres cuadros⁷, separados por dos momentos de escenario vacío, en los vv. 614 y 856. El primer cuadro comienza en el exterior de la casa de Natalio y Teodora, aunque, gracias a un momento de espacio itinerante (v. 168), la acción pasa al interior de la casa sin que quede el escenario vacío, lo que acontece en el v. 614, tras el que cambiamos de cuadro. La acción se traslada de nuevo al exterior de la casa. En el v. 856 vuelve a quedar el escenario vacío, y retornamos al interior de la casa en el siguiente cuadro. Martínez Sierra no respeta todo este movimiento escénico del original, y se deja llevar por el principio de refundición, de tal manera que hace que todo este acto se desarrolle en un único espacio sin saltos temporales ni espaciales. Sitúa la acción en el jardín de Natalio y Teodora, junto a la fachada de la casa de estos, para conseguir que todo el acto transcurra en un mismo lugar, al que traslada también las escenas que, en el original, tenían lugar en el interior de la casa. La condensación de los tres cuadros del original en uno solo puede plasmarse en la siguiente tabla:

⁷ Soy consciente de la controversia que existe en torno a la segmentación del teatro áureo español, pero no me interesa aquí detenerme en ella. Dado que el criterio fundamental en este caso es escénico, prefiero adoptar la denominación defendida por Ruano de la Haza, quien define un cuadro como “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados” [2000: 69]. Además, *cuadro* es también el término que utiliza Martínez Sierra, con un criterio similar, al subdividir su adaptación.

Acto I	
Original	Adaptación
Cuadro I: Exterior e interior de la casa de Natalio y Teodora (espacio itinerante) (vv. 1-614)	Cuadro único: Jardín de la casa de Natalio y Teodora, junto a la fachada de la casa
Cuadro II: Exterior de la casa (vv. 615-846)	
Cuadro III: Interior de la casa (vv. 847-998)	

Martínez Sierra, a pesar de haber criticado el exceso de realismo de la puesta en escena del teatro contemporáneo, no puede evitar tampoco incurrir en él, de tal manera que abre su adaptación con una detalladísima descripción del espacio escénico, en la línea de lo que sucedía en el teatro de entonces, pero muy alejado de la flexibilidad y libertad escénicas del XVII. Así, mientras que *La adúltera penitente* se abre con un escueto “Salen Filipo, Morondo y Roberto” (acot. inicial), en la adaptación de Martínez Sierra encontramos:

Jardín en el estilo español del siglo XVII. A la derecha, palacio del mismo estilo, con portada y balconaje. En el fondo del jardín, gruta con fuente, en la cual, entre conchas, corales, etc., ha de haber un grupo de Venus en brazos de Marte, y el Amor tirándoles flechas. Esta gruta y fuente, con sus complicados juegos de agua, al gusto de la época, ha de poder iluminarse fantásticamente, para que pueda salir de ella la figura del Demonio, que se aparece a Teodora, y luego interviene en toda la acción. Cuando empieza el acto comienza a oscurecer; luego se hace de noche por completo, y a intervalos hay efectos de luna. *Salen FILIPO y MORONDO, su criado. Andan con precaución, como temiendo que los sorprendan, y discuten.* [Martínez Sierra, G. 1917: 40]⁸

El exterior de la casa de Natalio y Teodora es también el espacio en el que arranca el original, así como el lugar al que se vuelve en el segundo cuadro del acto. Martínez Sierra lo convierte en espacio de todo el acto, y le suma un lugar en el que en el original no sucede ninguna escena, pero que sí resulta evocado en una larga relación de Teodora: el jardín. La transformación de esta narración del original en un lance escenificado constituye uno de los rasgos más notables de la adaptación del primer acto, y a él había hecho alusión Martínez Sierra en unas palabras ya citadas en las que indicaba cómo sustituía alguna de las largas relaciones del original por la representación pantomímica.

En el original, en efecto, durante el primer cuadro de la obra, poco después de trasladarse la acción al interior de la casa de Teodora y Natalio, Teodora se queda sola con su criada y le cuenta el porqué de su melancolía, de manera que se retrotrae muy atrás en el tiempo, recordando un amor del pasado y relatando unos sueños que la atemorizan a lo largo de más de doscientos versos (vv. 391-602). Martínez Sierra actúa sobre esta larguísima relación de Teodora de tres maneras: en primer lugar, atenúa el barroquismo del original, como se observa en el inicio de la relación:

Original

de nobles padres nací
en la grande Alejandría,
con prodigiosos anuncios
que mi pecho atemorizan.
La noche que del materno
centro en que fui concebida
salí al piélagos del mundo,
mar en que todos peligran,
sobre mi casa en el aire
se vio una antorcha lucida,
y los que vieron entonces
aqueste prodigio afirman
que una nube oscura y densa

Adaptación

Un prodigio me contaba
mi madre, cuando era niña.

La noche en que yo nací,

brilló una antorcha encendida
sobre mi casa, en el aire...

Cuando más clara lucía,
una nube la ocultó,

⁸ Compárese con la acotación inicial de *El reino de Dios*: “Jardín que en otro tiempo fue de un palacio señorial, y ahora lo es de un asilo de ancianos inválidos. [...] En el centro, surtidos con elegante taza de mármol, rodeada por un macizo de flores. En la glorieta y en derredor de la fuente, bancos de mármol de forma clásica. A la derecha, el palacio que ahora es asilo, al cual se sube por graciosa escalinata, y terraza con balaustrada de mármol también. [...] Es por la tarde de uno de los días serenos y claros del otoño en Castilla. Al terminarse el acto se ha encendido en el fondo, tras la cortina de árboles, una luminosísima puesta de sol, que después de enrojecer la escena, empalidece lentamente, y deja aparecer en el cielo, sola y brillante, la estrella de la tarde” [Martínez Sierra, G. 1922: pp. 9-10].

manchó su luz pura y limpia
y que de allí a breve espacio
aquella luciente envidia
del sol, libre del grosero
vapor que la escurecía,
quedó más resplandeciente
y, volando introducida
a más superior esfera,
cortó la región vacía,
pájaro de fuego, siendo
las alas sus luces mismas.
Yo no sé si estas señales
el bien o el mal significan,
pues, aunque en el cielo impresas,
cuando el asombro las mira,
se observan como portentos,
no se entienden como enigmas.
[Matos, Cáncer y Moreto 2019: vv. 391-420]

Puede observarse cómo Martínez Sierra respeta más o menos el contenido de los versos originales, pero simplifica sobremedida el barroquismo de estos, al tiempo que los condensa y, sobre todo en los seis versos últimos, *traduce*, queriendo dejar claro para los espectadores del xx lo que se escondía debajo del parlamento de Teodora.

Original

Filipo, entre los recatos
que honestos correspondían
a mi sangre y a mi estado,
por mi amante se publica
y, con *pretensión de esposo*,
*encendió la llama esquivada
de amor* en mi casto pecho;
pero *mis deudos que admita
a Natalio por mi dueño
resuelven y determinan*,
y, como ya aquel *incendio
hallado* materia había,
a sus centellas dispuesta,
aunque cuerda y advertida,
después acá mi intención
consumirle solicita.
*De mis lágrimas el agua
le acrecienta y no le alivia*,
y el aire de mis suspiros,
más que le apaga, le aviva;
y, así, temer puedo el daño,
pues yerra quien imagina
que se asegura del fuego
si ardiendo están las cenizas.
Y, viendo que mis temores
de aqueste riesgo me avisan,
*a pesar desta pasión,
áspid que mi pecho abriga,
me resisto, como sabes,
de Filipo a las porfías*.
Y, en medio destas firmezas
con que mi honor se acredita,
*negando el paso a sus ansias,
huyendo siempre su vista
y cerrando las ventanas
a sus quejas repetidas
porque, intérprete veloz,*

manchando su lumbre limpia.

La antorcha no se apagaba,
aunque la nube crecía,
y, al fin, en alas de fuego,
al alto cielo subía.
Con apasionamiento.

¡Fuego que sobre mi cuna
suerte extraña profetizas!
¿Eres mi bien o mi mal?
¿Eres mi muerte o mi vida?
¡Quién tu secreto alcanzara!
¡Quién penetrara tu enigma!
[Martínez Sierra, G. 1917: 54]

En segundo lugar, Martínez Sierra reduce el carácter monolítico de la relación y convierte parte de ella en un diálogo entre Teodora y su criada, inventando versos para esta que no tienen correlato en el original (las cursivas son mías):

Adaptación

JULIA (*Acercándose, al oírla suspirar:*)
¿Suspirado habéis, señora?
¿Estáis despierta o dormida?
TEODORA. No lo sé...
JULIA. Tal vez soñando...
TEODORA. ¿En qué?
JULIA. Yo interpretaría
vuestro sueño, y hasta un nombre
como cifra le pondría.
TEODORA. ¿Un nombre?
JULIA. Y de hombre: Filipo.
TEODORA. ¡Calla, calla, por tu vida!
¡Filipo no es para mí!
JULIA. ¡No, pero serlo debía!
TEODORA. Es cierto... en tiempos mejores
ser mi esposo pretendía...
¡Es cierto! En mi corazón
*encendió la llama viva
de amor...* Pero, ¿a qué pensar
en dichas desvanecidas?
*Mis padres determinaron
que Natalio ser debía
mi dueño...* ¡Yo guardaré
mi honor!
JULIA. Si prendido había
el *incendio*, ¿quién lo apaga?
TEODORA. ¡Mi llanto, que es agua viva!
JULIA. *Las lágrimas, el amor
acrecientan, no le alivian!*
TEODORA. ¡Le apagarán mis suspiros!
JULIA. ¡Son aire que el fuego anima!
TEODORA. ¡No! Que *a pesar de este amor,
áspid que mi pecho abriga,
me resisto, ¡bien lo sabes!,
de Filipo a las porfías.
Negando el paso a sus ansias,
y huyendo siempre su vista,*

el viento no me las diga, [...]
[Matos, Cáncer y Moreto 2019: vv. 421-458]

*cierro oídos y ventanas
a sus quejas repetidas,
porque, intérprete traidor,
el viento no me las diga...*
[Martínez Sierra, G. 1917: 54-57]

Puede observarse el papel incitador que Martínez Sierra otorga al personaje de Julia, papel del que carece por completo en el original. Sin embargo, en otra versión teatral áurea de la historia de santa Teodora, escrita por Andrés de Claramonte y titulada *Púsoseme el sol, saliome la luna*, la criada Alcina, equivalente de Julia, sí presenta también ese papel incitador (vv. 309-362), y aboga por Fidelfo (equivalente de Filipo en la comedia) en presencia de Teodora. Seguramente de aquí le viene a Martínez Sierra la idea de convertir el monólogo de Teodora en un diálogo, pues escribe en el prólogo: “Yo, al preparar la obra para la representación, he tenido a la vista lo que he podido hallar de los dos textos [*La adúltera penitente* y *Púsoseme el sol, saliome la luna*], y en algunos momentos en que faltaba en absoluto el elegido o había en la copia irremediable confusión, he tomado prestadas soluciones y algún verso al de Lope de Vega [= *Púsoseme el sol*]⁹, para salvar con más seguridad” [Martínez Sierra, G. 1917: 27-28]. En realidad, en ningún caso utiliza Martínez Sierra el texto de la comedia de Claramonte para suplir supuestas lagunas de la cola-

borada (salvo error por mi parte), pero sí parece recurrir a ella para incluir algún detalle en su adaptación, como el diálogo que se produce aquí entre Teodora y su criada, o como el despojarse Teodora de su anillo y sus joyas al huir después de cometer adulterio [Martínez Sierra, G. 1917: 80], detalle no mencionado en *La adúltera* pero sí muy cercano al momento en que la protagonista se despoja de sus vestidos al huir en *Púsoseme el sol* [Claramonte 1985: vv. 1077-1088].

En tercer lugar, Martínez Sierra dramatiza, pone en escena, la última parte de la larga relación de Teodora, en la que esta relata cómo un día fue al jardín (espacio, pues, solo evocado en el original), se queda dormida y tiene un sueño turbador. Martínez Sierra ya había situado el diálogo entre Teodora y Julia en el jardín, espacio, pues, que dejaba de ser evocado para convertirse en lugar de la acción. Así, la descripción que, en el original, hacía Teodora del jardín durante su larga relación, pasa a situarse en la adaptación de Martínez Sierra en los paratextos; esa información le sirve para acondicionar el decorado (las cursivas son mías):

Original

bajé sola a ese jardín [...]
y, discurriendo suspensa
por sus distancias floridas,
llegué al sitio en cuyo espacio
o concavidad sombría
gruta artificial componen
escollos que el arte imita:
el torcido caracol,
que el mar jaspea y matiza;
ganchos de bruto *coral*
puestos entre pardas guijas;
la rayada *concha* –el nácar–,
cuyos visos tanto brillan
que parece que en el techo
de aquella roca fingida
dejan su cristal cuajado
los caños que le salpican.
En las estatuas que adornan
con perfecta simetría
la *fuelle* que está en la *gruta*
atenta puse la vista;
su primoroso artificio,
obra de mano prolija,
es de un adúltero amor
representación indigna.
Allí, en los *brazos de Marte*,
la fe de su dueño olvida
Venus y, aunque los recata
raudal que se precipita
sobre los dos, es de suerte
que presume quien los mira

Adaptación

Jardín en el estilo español del siglo XVII. A la derecha, palacio del mismo estilo, con portada y balconaje. En el fondo del jardín, *gruta con fuente*, en la cual, entre *conchas, corales*, etc., ha de haber un *grupo de Venus en brazos de Marte*, y *el Amor tirándoles flechas*. Esta *gruta y fuente*, con sus complicados juegos de agua, al gusto de la época, ha de poder iluminarse fantásticamente, *para que pueda salir de ella la figura del Demonio*, que se aparece a Teodora, y luego interviene en toda la acción. [Martínez Sierra, G. 1917: 39]

⁹ La comedia se publicó en el volumen *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Parte veinte y nueve* (Huesca, 1634), a nombre de Lope [Profeti 1988: 55], aunque hoy sabemos que es de Claramonte.

que debajo de un cendal
transparente se divisan.
Su tálamo es la corriente,
siendo sus espumas rizas
campana de plata, adonde
amorosamente lidian.
Amor, fijando en el agua
municiones cristalinas,
a sus pechos, desde un risco,
liquidados arpones tira.
Del torpe ejemplar quedé
acosada y combatida,
aunque el ofendido esposo
mis impulsos corregía,
pues con tal imitación
su propia afrenta examina
que parece que la siente
con demostraciones vivas.
Pero, si el dolor que causa
una deshonra creída
es tan eficaz, ¿qué mucho
que hasta en un mármol se imprima?
[Matos, Cáncer y Moreto 2019: vv. 461-516]

En el original, narra Teodora seguidamente cómo se queda dormida, así como el sueño que tiene a continuación, en el que se la incita a pecar. Como contrapartida, los devotos ejercicios de los santos varones de un con-

vento cercano le sirven de contrapeso. Martínez Sierra, en su adaptación, pone todos estos elementos en escena, aunque sin mantener el orden en el que aparecen en el original (cursivas mías, salvo en las acotaciones):

Original

Trabose en mi pensamiento
una *batalla rompida*
de dos contrarios afectos,
y a las recias baterías
de aquella pelea el *sueño*
sirvió de tregua sucinta.
Con su verde amenidad
me dejó apenas dormida
aquel sitio, cuyas sombras
apacible horror publican,
cuando en sueños –el temor
no deja que lo repita–
una fantástica imagen
me sobresalta y me admira.
Humana presencia de hombre
en él se reconocía:
rostro espantoso, cabello
que en remolinos se enriza
y del obscuro Leteo
las negras ondas imita;
negro también era el *traje*,
lleno de estrellas lucidas,
pues del manto de la noche
parece que se vestía.
Aunque ostentaba señales
de príncipe, la lascivia,
el deleite y la torpeza
deben de ser sus provincias.
Desta suerte a mí se llega
la sombra que el viento pisa,
y con imperioso acento
escuché que me decía:
“premia el amor de Filipo,
tu esposo no te lo impida:
los mármoles de esa fuente

Adaptación

Se oye una campana que toca a la oración.

JULIA. ¡Ese es toque de oración!
TEODORA. Sí... a la oración han tocado...
La casa vecina es
recogimiento de santos
varones... De noche... a veces,
cuando angustiada batallo
con tristezas y deseos,
oigo una voz que del claustro
trae el aire, voz que canta
del mundo los desengaños,
las esperanzas del cielo...
Escuchándola he logrado
valor para resistir
la tormenta en que naufrago!
JULIA. (*Con hipocresía.*)
Grande compasión me causa
o que tu labio publica.
Entra a descansar, señora.
TEODORA. No hay descanso a mis fatigas.
Déjame... quiero estar sola.
A mi cuarto te retira
y aguárdame... A recogerme
subo al punto.
JULIA. Poco fía
de mí... santa quiere ser
¡veremos si hay quien lo impida,
que hay pocos gajes sirviendo
a dama que en santa pica!
Sale Julia.

MÚSICA

Ha cerrado por completo la noche [...]. En la gruta [...] deja oír la fuente su canción pagana, cómplice del adulterio, desenfadado amor de Marte y Venus, que juegan su lascivo juego, velados por el

*con mudo ejemplo te incitan.
No te resistas en vano,
pues, cuando quedas vencida,
te disculpa el ser compuesta
de materia quebradiza,
y, así, a combates de fuego,
muros de cera se rindan”.*

Desperté toda turbada,
sin valor, sin osadía,
y desde entonces no hay noche
que no me acose y persiga
esta visión, repitiendo
sus espantosas porfías.
Pero el cielo, que en el riesgo
sus favores comunica,
al tiempo que me recuerda
esta violencia enemiga
dejándome, con su impulso,
casi al error persuadida,
me ofrece un auxilio, efecto
de sus piedades divinas,
pues, como está nuestra casa
a ese oratorio vecina
o congregación adonde
se juntan de Alejandría
los varones virtuosos
y allí de noche se aplican
a devotos ejercicios,
porque de aviso me sirva
para no caer, escucho,
con grave y triste armonía,
una voz que, acompañada
de un instrumento, me intima
advertencias de la muerte,
desengaños de la vida.
Esta es la causa que tengo
para las tristezas mías,
la que mi discurso altera,
la que el sosiego me quita.
Pero, aunque acredite el sueño
ilusiones que fabrica,
aunque me obligue Filipo,
aunque mi pena me oprima,
no ha de conseguir su esfuerzo
que se ordene mi desdicha,
que ciega ofenda a mi esposo,
que yo me falte a mí misma,
que pierda el respeto al cielo,
ni que ocasione atrevida
que en las hojas de la fama
quede mi deshonra escrita.

[Matos, Cáncer y Moreto 2019: vv. 517-602]

agua de los surtidores. Todo es tentación e inquietud de pecado... Teodora permanece un momento sentada en el banco donde ha estado hablando con Julia. El tentador sortilegio de la noche la inquieta, y, turbada, se levanta y contempla el jardín con apasionamiento, declamando en voz baja y cálida estos dos versos.

TEODORA. ¡Jardín, jardín, tú me das
consuelo y melancolía!... [...]
¡Fantasmas hay en la noche
que mi firmeza derriban!...

Se acerca lentamente a la gruta, y se queda un instante contemplando el amoroso grupo de la fuente... suspira... se tapa los ojos con las manos, no queriendo ver el pagano simulacro de amor; luego deja caer los brazos, vuelve a mirar, se inquieta, tiembla, mira al cielo, se mira a sí misma, vuelve a mirar al grupo de la fuente, y dice con terror y deleite:

TEODORA. ¡Veneno tiene esta fuente
para la flaqueza mía!...

Se echa hacia atrás, rechazando con las manos abiertas los fantasmas de tentación que la persiguen, corta luego el aire con violentos ademanes, como si quisiera romper las invisibles redes en que el deseo y la noche la envuelven, y andando hacia atrás, muy despacio, vuelve a acercarse al banco donde antes estuvo sentada y se deja caer en él, jadeante, rendida por la anterior pelea... [...] Teodora [...] se duerme lentamente.

La voz de la fuente se inquieta [...]; la gruta se ilumina con extraña luz, y aparece saliendo del agua el Demonio. Es una figura arrogante, de hermosura a un tiempo atrayente y repulsiva. Viene vestido con elegante traje de seda y terciopelo negro, salpicado de estrellas de plata y diamantes, pues se supone que viene envuelto en el misterio mismo de la noche. [...] Se inclina, acercándose a la bella durmiente, y le dice con acento insidioso y voz insinuante:

DEMONIO. ¡Premia el amor de Filipo!
¡Goza tu amor, que es tu vida!

Teodora, dominada por la sugestión infernal, se inquieta, y, sin abrir los ojos, tiende los brazos hacia el fantasma de su amor. El Demonio sonríe satisfecho...

Pero entonces, viniendo del cercano convento, suena una voz acompañada de religiosa música, que canta grave y fervorosamente.

LA VOZ DEL CONVENTO. ¡Recuerde el alma dormida...
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando!

Al oír la grave y religiosa voz, el Demonio retrocede con ira y despecho. Teodora se levanta, siempre dormida, sin abrir los ojos; pero cruza las manos en lucha violenta entre la voz del cielo que la llama, y la voz del Demonio que la tienta [...] Cuando se apagan los últimos ecos de La Voz del Convento, el Demonio vuelve a acercarse a Teodora, y, poniéndole la mano sobre el hombro con suavidad, le habla muy de cerca, con voz de seducción:

DEMONIO. ¡No te resistas en vano,
mujer para amar nacida!

Los mármoles de esta fuente
con mudo ejemplo te incitan.
¡Alma triste, alma sedienta!
¡Goza tu amor, que es tu vida! [...]

Teodora se levanta, mira a todos lados con espanto, dudando y temiendo recordar lo que ha visto en sueños, y enloquecida por el terror y la tentación, echa a correr y entra en la casa como quien huye de algo que le persigue. [...]

[Martínez Sierra, G. 1917: 57-63]

Como puede apreciarse, en la versión de Martínez Sierra se menciona a los santos varones antes de que lo haga Teodora en el original. Se sirve para ello del diálogo con Julia, pues en él le explica Teodora a qué se debe ese toque de oración. A continuación, Teodora pasea por el jardín, representado según la descripción que hacía en su relación del original, se queda dormida y aparece el demonio. En *La adúltera*, el demonio sale más adelante, al cambiarse de cuadro (v. 614*acot*), con lo que se materializa la descripción que de él hacía Teodora en el romance. En la adaptación de Martínez Sierra, el demonio ya sale a escena ahora y pronuncia los versos que en el original reproducía Teodora en estilo indirecto. Al tiempo, al intervenir la voz del convento, a la que aludía Teodora en su relación del original, Martínez Sierra la dota de texto, en este caso fragmentos de las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, según había anunciado que haría en el prólogo¹⁰. Como explica Martínez Sierra, en el original se utiliza el mismo recurso más adelante, cuando Filipo oye la voz del convento antes de entrar en casa de Teodora para cometer adulterio con ella (vv. 754, 770 y 784). Y Jorge Manrique está particularmente bien elegido porque, aunque Martínez Sierra no lo menciona y quizá no sea consciente de ello,

más adelante, cerca del final, Teodora también recuerda unos versos de las *Coplas* en el original (vv. 2593-2598). Teodora, escindida entre la tentación del demonio y la voz del convento, escenifica sobre el escenario una lucha interior que se prolonga aún varias líneas, de acuerdo con lo que exponía Martínez Sierra en su introducción: la relación se sustituye por la representación pantomímica [Martínez Sierra, G. 1917: 29].

La tendencia señalada en este primer acto, según la cual los tres cuadros del original se reducen a un cuadro único en la adaptación, lo que obliga a representar todos los lances del acto en un mismo lugar, de acuerdo con las prácticas de las refundiciones neoclásicas del XVIII y el XIX, se invierte en el segundo acto. En el original, esta jornada se caracteriza por su flexibilidad escénica: no queda en ningún momento el tablado vacío, pero, mediante dos momentos de escenario itinerante, el espacio dramático varía. Esta flexibilidad escénica se hace difícil de mantener para Martínez Sierra, quien, aunque respeta el orden de acontecimientos del acto (algo que no sucederá en el tercero), se ve obligado a dividirlo en tres cuadros, para ajustar el espacio escénico a los distintos espacios dramáticos de la trama. En esquema puede reflejarse así:

Acto II	
Original	Adaptación
Cuadro único: Interior del convento / Exterior en el campo / Interior del convento (espacio itinerante)	Cuadro I: Claustro del convento
	Cuadro II: Selva
	Cuadro III: Atrio del convento

Obsérvese por ejemplo el siguiente pasaje, en el que un caso de espacio itinerante en el original se transforma en un cambio de cuadro en la adaptación. Al principio del acto, la acción se sitúa en el convento, donde ya ha ingresado Teodora como fray Teodoro. El abad encarga a Teodora y a Morondo que vayan donde los campesinos a pedir el agosto (vv. 1149-1151), y aparece entonces una campesina, Flora, que anuncia

que un hombre anda por las cercanías como endemoniado, haciendo mil locuras. El abad dice a Teodora y Morondo que, de paso que van a pedir el agosto, se encarguen de este hombre. En la adaptación, los hechos se desarrollan más o menos de la misma manera, pero se introduce un cambio de cuadro no presente en el original, al tiempo que se añaden unas canciones para los villanos:

¹⁰ “Para la Voz del Convento he aprovechado en una ocasión algunos versos de las coplas de Jorge Manrique: en esto he seguido el ejemplo de los autores, que, en otros momentos de este mismo drama, hacen hablar a la dicha voz con versos de fray Pedro de los Reyes y de Damián Vegas” [Martínez Sierra, G. 1917: 29-30].

Original

ABAD Padre Teodoro, pues va
a pedir pan a las eras,
busque de camino a este hombre
y conozca en sus respuestas
si acaso algún infernal
espíritu le atormenta,
que yo fio de su virtud
que, aunque endemoniado sea,
le libren sus oraciones
de aquella opresión violenta.

TEODORA Yo, padre, soy el gusano
más humilde de la tierra. [...]

ABAD La mano de Dios le guíe.
([Ap] ¡Oh, qué virtud tan modesta
es la deste lego humilde!
¡Asombro es de penitencia!
A todos los del convento
santas obras nos enseña.) *Vase*
[Teodora recita un soneto, sola]

Villanos dentro

VILLANO 1 ¡Huye, Flora, del rigor
del loco!

[VILLANO] 2 ¡Huye!

Natalio *Dentro* ¡No huyáis
de mí! ¿De qué os receláis
si es mi locura de amor?

[VILLANO] 1 ¡Huye digo!

FLORA ¡Huid los dos!

TEODORA (Que este es el hombre imagino;
darle voces determino.)
¡Ah, hermano! En nombre de Dios,
que todo bien atesora,
le llamo.

NATALIO *Dentro* ¡Esposa querida!

TEODORA Dios solo es salud y vida.
Sale Natalio buscando a Teodora

NATALIO ¡Teodora, mi bien, Teodora!

TEODORA ([Ap] Mi esposo es, ¡triste agonía!
Señor, acordaos de mí.)

NATALIO Por aquí su voz oí.
¡Teodora, Teodora mía!
Yo la escuché, si la ampara
el vago viento veloz.

TEODORA ([Ap] Mi Dios, trocadme la voz,
pues me borrasteis la cara)

NATALIO ¡Teodora, tu esposo soy!
(vv. 1215-1283)

Adaptación

ABAD Hermano Teodoro, pues va
a pedir pan a las eras,
busque de camino a ese hombre
y conozca en sus respuestas
si acaso algún infernal
espíritu le atormenta.
Que yo fio en su virtud
que, aunque endemoniado sea,
le libren sus oraciones
de aquella opresión violenta.

TEODORA (*Inclinándose.*) Yo, padre, soy el gusano
más humilde de la tierra. [...]

ABAD (*Bendiciendo a Teodora.*)
La mano de Dios le guíe.
(*Sale diciendo.*) ¡Oh, qué virtud tan modesta
es la de este lego humilde!
¡Asombro es de penitencia!
[Teodora recita un soneto, sola]
*Se envuelve en la capa, se echa aún más a la cara
la capucha, y sale lentamente.*

CUADRO SEGUNDO

*Selva. Terreno fragoso. Grandes árboles, y a la
sombra de ellos, en primer término, pradera pe-
queña cubierta de hierba florida. Es Agosto. Cae
la tarde, y los labradores [...] han armado un bai-
le. [...]*

CANCIÓN PARA LA DANZA

Cojamos la rosa
de la edad veloz,
antes que el invierno
marchite su flor.
¡Dábale con el azadoncito!
¡Dábale con el azadón! [...]

*Cuando los villanos están más entretenidos bai-
lando, se oyen gritos de susto dentro. Aparece
Natalio, enloquecido [...]. Entra Natalio y dos
villanos, huyendo de él.*

Villanos dentro

VILLANO 1 ¡Huid todos del rigor
del loco!

FLORA ¡Huyamos!

NATALIO (*Con desvarío.*) ¡No huyáis
de mí! ¿De qué receláis
si es mi locura de amor?

*Todos los villanos huyen con gritos, y Natalio se
queda solo, mirando entre los árboles, con locu-
ra, como si buscarse, y gritando.*
[Martínez Sierra añade bastantes versos en boca
de Natalio]

TEODORA ¡Hermano!

NATALIO (*Delirando al oír la voz.*)
¿Quién llama? ¡Su voz oí!
(*Buscándola.*) ¡Teodora, mi bien, Teodora!

TEODORA (*Con terror, reconociéndole.*)
¡Mi esposo!

NATALIO (*Con angustia.*)
¡Oye a quien te adora!

TEODORA (*Con angustia.*)
¡Señor, ten piedad de mí!

NATALIO El eco de su voz clara
me trajo el viento veloz...

TEODORA (*Con fervor.*)
¡Señor, trocadme la voz,
pues me borrasteis la cara)

Lo mismo sucede más adelante, cuando Teodora y Morondo regresan al convento. En el original, nos encontramos un nuevo caso de espacio itinerante, que re-

MORONDO ¿El pollino
se queda acá?
TEODORA Nada importa;
Dios le enseñará el camino,
que es el que cuida de todo.
MORONDO Vamos poquito a poquito.
TEODORA No ha de andar, padre, despacio
quien huye del enemigo. [...]
MORONDO Padre, cierto que esta noche
ha andado el malo muy listo
por aquí.
TEODORA Como el hermano
duerme tanto, no ha sentido
los lazos que armarnos sabe
nuestro común enemigo.
MORONDO No, padre, pero sentí

En la adaptación se respetan con bastante fidelidad los versos del original, pero Martínez Sierra se ve obli-

MORONDO El pollino
se queda acá...
TEODORA Nada importa.
Dios le enseñará el camino.
MORONDO ¿De eso ha de cuidarse Dios?
TEODORA ¡Vamos!
MORONDO (*De muy mala gana.*) ¡Poquito a poquito!
TEODORA (*Llevándosele.*) ¡No ha de andar, padre, despacio
quien huye del enemigo!
CUADRO TERCERO
EL ATRIO DEL CONVENTO
*Ya es de día, pero muy temprano. Vienen Teodora y el her-
mano Morondo, Teodora andando de prisa, y el hermano
Morondo con la mayor calma que puede, cargado con la
alforja.*
MORONDO ¡Ay, hermano, aquesta noche
ha andado el malo muy listo!
TEODORA Es cierto... Mas como él
duerme tanto, no ha sentido
los lazos que armarnos sabe

Si en el acto I se esforzaba Martínez Sierra por concentrar toda la acción del original, repartida en tres cuadros, en un solo espacio, y en el II, por el contrario, repartía en tres cuadros la flexibilidad de la acción del original, que, aunque variaba de espacios dramáticos, transcurría sin interrupciones, en el acto III la intervención del adaptador es aún mayor. Martínez Sierra, en la introducción, indicaba que “He respetado estrictamente el plan de la obra, que es, a mi entender, lógico y artístico. Únicamente me he permitido remediar alguna confu-

NATALIO (*Aun sin verla, buscando como enlo-
quecido de un lado para otro.*)
¡Teodora... Natalio soy!
(pp. 96-102)

suelve el cambio de espacio dramático sin necesidad de que quede el escenario vacío (cursivas mías, exceptuando la acotación):

unos porrazos muy lindos
con que dejé de dormir.
*Pero ya a casa llegamos,
donde seguros estamos,
y el abad a recibir
nos sale.*
Sale el abad
ABAD Sean bien llegados.
MORONDO Denos su mano al momento.
ABAD Llegó a la puerta el jumento
y eché de ver...
TEODORA Los cuidados
vuestros, señor, he advertido.
ABAD ...que los hermanos venían
y que sus pasos seguían.
[Matos, Cáncer y Moreto 2019: vv. 1798-1841]

gado a interrumpir la continuidad del original para introducir un cambio de cuadro:

nuestro común enemigo.
MORONDO No, hermano; pero sentí
unos porrazos muy lindos,
con que dejé de dormir.
Pero ya a casa llegamos,
donde seguros estamos,
y el abad a recibir
nos sale.
ABAD (*Saliendo del convento.*)
¡Al fin han llegado!
MORONDO (*Besándole la mano.*)
¡Denos la mano!
ABAD Ha un momento
llegó a la puerta el jumento.
MORONDO ¡Miren qué prisa se ha dado!
TEODORA (*Besando la mano al Abad.*)
¡Padre y señor!
ABAD He advertido
que los hermanos venían.
[Martínez Sierra, G. 1917: 131-133]

sión que, a mi entender, procedía de errores y descuidos de copia” [Martínez Sierra, G. 1917: 28-29]. El adaptador no da más detalles, pero parecería que las alteraciones en el orden de la trama del original van a ser casi irrelevantes, situación que, sin embargo, no se produce en el acto III.

En este, nos encontramos en el original con dos cuadros, separados por el escenario vacío que se produce tras el v. 2558. Sin embargo, en ambos cuadros la flexibilidad espacial es grande, y depende sobre todo

de la palabra, y de nuevo Martínez Sierra no la mantiene en su adaptación, sino que subdivide la acción

en cuatro cuadros, que pueden reducirse a esquema de este modo:

Acto III	
Original	Adaptación
Cuadro I: Exterior en el campo / Exterior del convento (espacio itinerante) (vv. 2017-2558)	Cuadro I: Atrio del convento
	Cuadro II: Selva
Cuadro II: Exterior en el campo / Exterior del convento (espacio itinerante) (vv. 2559-2946)	Cuadro III: Otra parte de la selva
	Cuadro último: Exterior del convento

El primer cuadro del original se corresponde a grandes rasgos con los dos primeros de la adaptación, pero Martínez Sierra, frente a la mayor fidelidad que mantenía en los actos anteriores con respecto a la trama del original, decide reordenar sus lances. Así, el primer cuadro de la adaptación se sitúa en el atrio del convento (se mantiene, pues, el mismo espacio en el que se desarrollaba el cuadro III y último del acto anterior) y se corresponde con los vv. 2349-2492 del original, ya avanzada la trama de la jornada tercera. El cuadro II de la adaptación se sitúa en la selva, y en él recupera Martínez Sierra episodios anteriores de la trama del original, aunque sin respetar el orden en que suceden en este. Así, abre el cuadro con el

equivalente a los vv. 2301-2345, pero de ahí, y sin que se cambie el cuadro, se vuelve atrás, al inicio de la jornada III en el original, es decir, a los vv. 2023-2277.

Al iniciarse el cuadro III de la adaptación, situado en “Otra parte de la selva” [Martínez Sierra, G. 1917: 166], se salta al v. 2563, y se sigue la acción de manera lineal hasta el v. 2750. En este cuadro destacan las conversaciones que tanto Natalio como Filipo mantienen con Teodora, a la que ellos creen un sabio y penitente eremita. En ambas, particularmente en la de Teodora y Filipo, Martínez Sierra prescinde del texto original, que sustituye por versos de su invención. Compárese el siguiente ejemplo:

<i>Original</i>	<i>Adaptación</i>
FILIPO ¡Oh, vencedor de mi estrella!, déjame besar tu planta porque, llegándome a ella, me comunique su huella parte de virtud tan santa.	FILIPO (<i>Con fervorosa gratitud a Teodora.</i>) ¡Oh, vencedor de mi suerte, déjame besar tu planta, pues me libras de la muerte!
TEODORA Levanta, amigo, a lograr... Mas detente.	TEODORA (<i>Mirándole con caridad y severidad.</i>) Poco importa haber salvado el peligro de la vida si el alma sigue perdida por las sendas del pecado. Dios los lazos te ha tendido del peligro, por salvarte. ¡Industria de amor ha sido, que pena por perdonarte!
FILIPO ¿Qué me ofreces?	
TEODORA ¿Postrado estás?	
FILIPO No hay dudar.	
TEODORA Pues, si te has de levantar, no lo hagas de dos veces.	
FILIPO Pues ¿qué haré?	
TEODORA ¿Sabes tu vida?	
FILIPO Sé que por estos distritos la he gastado, tan perdida que no hay número que mida la suma de mis delitos.	
TEODORA Pues, si solamente un año para vivir te faltara, ¿qué harías con tal desengaño?	
FILIPO Para enmendar tanto daño la <i>penitencia</i> apurara.	
TEODORA Pues, si eso hiciera el que ahora un año había de vivir, mira que hará quien ignora si es esta la postrer hora que tiene para morir.	
FILIPO ¡Oh, ceguedad! ¡Oh, razón que el alma me ha penetrado! ¡Afuera, vana ilusión!	
	FILIPO (<i>Amargamente.</i>) ¡No hay perdón para mi vida! ¡Mis males son infinitos, que no hay número que mida la suma de mis delitos!
	TEODORA ¡Clama, ovejuela perdida, que el pastor te está buscando! ¡Gime, alma desvanecida, que tu Dios te está escuchando!
	FILIPO ¿Cómo, divina paciencia, a Vos me osaré llegar? ¿Qué haré, mi Dios?
	TEODORA (<i>¡Penitencia!</i>) ¡Solo ella puede salvar!

¡Fuera, señas de ambición!
 ¡Fuera, insignias del pecado!
 ¡Oh, cielos! ¿Cómo podré
 satisfacer de repente
 lo que en tanto tiempo erré?
 ¿Dónde iré, cielos? ¿Qué haré?
 TEODORA ¿De qué te afliges? Detente.
 FILIPO De que en un pecho ignorante,
 donde tanta obstinación
 cupo en tiempo, en un instante
 no quepa dolor bastante
 para la satisfacción.
 TEODORA Sí cabe.
 FILIPO No puede ser.
 TEODORA Si un vaso está lleno acaso
 de agua, ¿no se ha de verter
 para que pueda caber
 otro licor en el vaso?
 Pues, si los ciegos distritos
 de tu pecho por tu error
 están llenos, de infinitos
 derrama tú los delitos,
 y cabrá luego el dolor.
 FILIPO Pues, padre, *sé tú mi guía.*
 TEODORA Ven, si me quieres seguir,
 que, antes que te falte el día,
 para ti verás salir
 a la *estrella de María.*
 [Matos, Cáncer y Moreto 2019: vv. 2696-2750]

FILIPO (*Con apasionamiento.*)
 ¡Penitencia!... *Sed mi guía,*
 mostradme vos el camino.
 TEODORA (*Señalando al cielo.*)
 ¡Pedid favor a *María,*
lucero de amor divino!
 En el cielo brillará,
 cuando el sol se haya ocultado,
 su estrella, que os guiará
 donde seáis perdonado.
 FILIPO ¡Padre, oídmeme en confesión!
 TEODORA Yo no puedo ser tu juez.
 FILIPO ¿Por qué?
 TEODORA Parte y ocasión
 tengo en tu culpa tal vez.
 FILIPO (*Con ansiedad.*)
 Pues, ¿quién eres?
 TEODORA ¡No te importe!
 Ve con Dios... Ya lo sabrás.
 Sigue tú el celestial norte
 y al cabo lo entenderás...
 FILIPO ¡Toda el alma enajenada
 llevo!
 TEODORA ¡Esa es gran suerte mía!
 FILIPO ¡Por vos nazco al bien de nuevo!
 TEODORA ¡Esa es mi única alegría!
*Teodora y Filipo se separan: él va a emprender
 su camino y mira al cielo en busca de la estrella
 prometida; ella se queda en pie, en la boca de la
 cueva, olvidada de él y absorta en sus pensamien-
 tos. [...]*
 [Martínez Sierra, G. 1917: 179-182]

Puede observarse cómo en la adaptación solo se respetan los versos iniciales de Filipo, y a continuación el pasaje resulta por completo refundido. Es difícil aventurar las causas que llevaron a Martínez Sierra a modificar por completo el diálogo, pero el texto de la adaptación entendemos que se vuelve más discursivo queriendo ser más didáctico, y se pierde algo del mayor lirismo del diálogo original. Martínez Sierra explicaba en la introducción que en los versos que no tenía más remedio que añadir “donde faltaban los originales” [Martínez Sierra, G. 1917: 29] intentaba mantener el estilo y sabor de la época. Es posible que esto último lo consiga, pero lo que queda claro en

este caso, como en algún otro que se podría aducir, es que Martínez Sierra no añade versos propios por faltar los originales, sino por otras razones desconocidas.

El “cuadro último” de la adaptación traslada la acción a “el exterior del convento” [Martínez Sierra, G. 1917: 184] y se inicia con el equivalente al v. 2751 del original. En este no había solución de continuidad alguna con respecto al diálogo mantenido por Filipo y Teodora, sino que ambos acuden juntos al convento sin que se quede el escenario vacío, pues la transición se realiza de nuevo gracias a la palabra, en otro caso de espacio itinerante (cursivas mías):

FILIPO Pues, padre, sé tú mi guía.
 TEODORA Ven, si me quieres seguir,
 que, antes que te falte el día,
 para ti verás salir
 a la *estrella de María.*
 ([Ap] Ya, Señor, de vuestra mano
 la apacible seña siento,
 que con dolor de la vida
 los golpes me da en el pecho;
 ya del término preciso

llega el feliz cumplimiento.
 Permitid, Señor, que logre,
 del hábito que profeso,
 las santas prerrogativas
 de morir en el *convento.*
Junto a sus puertas me miro
 y yo a llamar no me atrevo,
 si vos no me dais indicio
 de que por vos lo merezco.

[Matos, Cáncer y Moreto 2019: vv. 2746-2764]

En la adaptación, sin embargo, de nuevo se pierde esta flexibilidad escénica y espacial, y se introduce un cuadro nuevo:

FILIPO (*Mirando con arrobamiento a la estrella.*)
 ¡Centella celestial, guía mi paso!
 TEODORA (*Con éxtasis.*)
 ¡Arda el fuego de amor en que me abraso!
Filipo sale alucinado, mirando a la estrella; Teodora queda arrobada un instante.

CUADRO ÚLTIMO

EL EXTERIOR DEL CONVENTO

Amanece. Música, en la cual, junto con la serena paz de la mañana, está el místico y solemne anuncio de la muerte de Teodora. Entra Teodora, fatigada, andando muy despacio, pero con celestial serenidad en el rostro, y se detiene, mirando la puerta del convento.

TEODORA Ya, Señor, de vuestra mano
 la apacible seña siento...
 Ya la mano de la muerte
 a golpes llama en mi pecho...
 Ya del término preciso
 llega el feliz cumplimiento...
 ¡Muerte, seas bien venida!
 Albricias te da el deseo,
 pues me libras de la carga
 de este miserable cuerpo...

Da unos cuantos pasos hacia la puerta.
 Solo quisiera lograr

del hábito que profeso
 las santas prerrogativas
 de morir en el convento...
 A sus puertas he llegado,
 pero a llamar no me atrevo...

Cogiéndose a la cruz.

¡De ti me amparo, árbol santo!
 ¡A ti me acojo, árbol bueno!
 ¡Única esperanza mía!
 ¡Salve, Cruz, puerta del cielo!

Se oye la campana del convento, que toca a la oración.

¡Cómo tañe la campana!
 Llama a los monjes al rezo...
 Ya van los santos varones
 al coro... ¡Quién como ellos,
 a implorar vuestras piedades,
 pudiera entrar en el templo!...
 Cerradas están las puertas.

Postrándose, con humildad.

Desde aquí iré respondiendo...

Se oye dentro del convento, vagamente, el canto de los monjes, graves y solemnes.

[Martínez Sierra, G. 1917: 183-185]

En el pasaje citado de la adaptación, es destacable también la cierta tendencia al *collage* de la que Martínez Sierra hace gala en el tercer acto. Así, los versos “¡Muerte, seas bienvenida! [...] de este miserable cuerpo!” son un añadido del propio adaptador. Al tiempo, tras “pero a llamar no me atrevo” da un salto y vuelve hacia atrás, para recuperar unos versos anterior-

res. El verso citado se corresponde con el 2762 del original, pero los siguientes son los vv. 2497-2536, bastante adaptados, versos en los que Teodora respondía al coro de monjes del convento, que milagrosamente era transportado a presencia de Teodora en el bosque. Se aparecía entonces un ángel, que decía a Teodora:

ÁNGEL Teodora, porque el tesoro
 sepas que en tu fe se cría,
 con sus ángeles María
 te restituye a su coro.
 Sube al que ya has merecido.

[Matos, Cáncer y Moreto 2019: vv. 2529-2533]

A continuación, Teodora subía milagrosamente hasta el coro.

En la adaptación, se adapta el lance, que sirve para anunciar la futura muerte de Teodora, que ella misma acaba de prever:

Cae en el suelo, y aparece un coro de ángeles, que se acerca a ella, y, rodeándola, la ayuda a bien morir.

ÁNGEL PRIMERO ¡Alma, no en vano imploraste
 la intercesión de María!
 ¡Deja el barro en que pecaste,
 prisión del alma sombría!
 ¡Alza los ojos al cielo
 que, penando, has merecido!

[Martínez Sierra, G. 1917: 186]

La tendencia de este tercer acto a ser quizá el más refundido de los tres se mantiene en el final de la obra. En el original tenía una presencia importante el desvelamiento de los engaños de Morondo y Flora, pero Moron-

do desaparece por completo en el final de la adaptación, y solo se mantiene una reprimenda del abad a Flora al descubrir que el supuesto fray Teodoro era una mujer y, por tanto, no podía ser padre del hijo de Flora [Martínez

Sierra, G. 1917: 189]. Los versos en los que Filipo sigue expresando su ansia de penitencia son nuevos, así como los de Natalio al encontrar a su mujer, ya muerta. En cuanto a Teodora, en los versos finales del original no volvía a tomar la palabra, aunque sí se descubría con una tunicela [Matos, Cáncer y Moreto 2019: v. 2926*acof*], tras lo que un ángel explicaba brevemente la situación y anunciaba su santidad en el cielo. Martínez Sierra, sin embargo, sí decide poner unos versos en su boca con los que responde a su marido. Tras ellos, el demonio se hunde (en el original lo había hecho un poco antes), y se cierra la adaptación con unas letanías que enlazan con las del pasaje anterior de Teodora respondiendo al coro.

En su introducción, Martínez Sierra denunciaba la tiranía de la verosimilitud del teatro de su época, y reivindicaba la libertad del áureo. Por ello, en un momento en el que el autor se podía permitir tomar decisiones a contracorriente y disponía de un teatro en el que poner en escena aquel que le interesaba, decide llevar a las tablas un texto del Siglo de Oro, no muy conocido, y del género de comedia de santos, que se enfrentaba a los cánones de verosimilitud clasicista tanto por lo que contaba, con presencia constante de lo sobrenatural y maravilloso, como por la manera de contarlo, con la libertad escénica y espacial característica del teatro áureo. Martí-

nez Sierra, sin embargo, parece considerar que el desafío está sobre todo en esa presencia de lo sobrenatural, y no se atreve a respetar la libertad escénica del original, que adapta a las convenciones del teatro de principios del xx. Así, concentra toda la acción del primer acto en un solo espacio, y divide la de los otros dos actos en siete cuadros, que vuelven más estática la acción tan flexible del original.

Martínez Sierra realiza una labor loable y muy interesante con respecto al original, labor que fue aplaudida por el exigente Ramón Pérez de Ayala en su crónica del estreno, en la que calificó la comedia de “deliciosa”, aunque “los espectadores frívolos [la] han desdeñado por pueril y disparatada” [Pérez de Ayala 2003: 276], y en la que consideró la escenificación de esta obra “uno de los acontecimientos dramáticos señalados y dignos de comentario” [273] de la temporada. Sin embargo, Martínez Sierra no fue capaz de liberarse de los encorsetados parámetros del teatro de su época, que sí consiguió romper Valle-Inclán, quien se convierte en el verdadero heredero de la flexibilidad espacial del teatro áureo y no en vano no llegó a ver representadas algunas de sus obras, como *Lucas de bohemia*, cuyo estreno se retrasó hasta cuarenta años más tarde de haber sido escrita¹¹.

Bibliografía

- Blanco, Alda (2000): “Prólogo”, en María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, ed. Alda Blanco, Madrid, Pre-Textos: 9-42.
- Castro y Rossi, Adolfo de (1881): *Una joya desconocida de Calderón. Estudio acerca de ella*, Cádiz, Gautier Editor.
- Claramonte, Andrés de (1985): *Púsoseme el sol, saliome la luna*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger.
- García Santo-Tomás, Enrique (2002): “Refundición”, en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia: 253-254.
- Martínez Sierra, Gregorio (1917): *La adúltera penitente: adaptación libre de la comedia del mismo título original de Moreto, Cáncer y Matos*, Madrid, Renacimiento.
- (1922): *Obras completas: El reino de Dios. La adúltera penitente. Navidad*, Madrid, Estrella.
- Martínez Sierra, María (1953): *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, ed. Alda Blanco, Madrid, Pre-Textos, 2000.
- Matos Frago, Juan de, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto (2019): *La adúltera penitente*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- O'Connor, Patricia W. (1987): *Gregorio y María Martínez Sierra: crónica de una colaboración*, Madrid, Julia García Verdugo.
- (2003): *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Pérez de Ayala, Ramón (2003): “La comedia de santos”, en *Obras completas, V (Ensayos 1): Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*, ed. Javier Serrano Alonso, Madrid, Biblioteca Castro: 273-283.
- Profeti, Maria Grazia (1988): *La collezione “Diferentes autores”*, Kassel, Reichenberger.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2020): “Problemas de autoría en comedias en colaboración: *La adúltera penitente*, de Matos Frago, Cáncer y Moreto”, *Boletín de la Real Academia Española*, 100, 322: en prensa.
- Ruano de la Haza, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Valle-Inclán, Ramón María del (2000): *Entrevistas*, ed. Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Alianza.

¹¹ Para Valle, la “re-teatralización” de la escena española consistía en recuperar las virtudes del teatro clásico español y en aprender las del cine moderno. De acuerdo con él, el teatro ha de ser como “El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios. [...] Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios” [Valle-Inclán 2000: 419-420].