

***La adúltera penitente*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto: algunas
consideraciones escénicas entre siglos**

Aroa Algaba Granero¹
Universidad de Salamanca/ Universidad de Burgos

La puesta en escena de las obras de teatro siempre es un arte colaborado, como afirma María Luisa Lobato refiriéndose a las redes de sociabilidad áureas del tiempo de los Austrias en el que convivieron “escritores, músicos, pintores y escenógrafos” (Lobato 2018, XIV) en un contexto en el que la corte de Felipe IV funcionaba como “punto de encuentro” de artistas y los espectadores acudían al teatro con gusto (Vara y Lobato 2019, 745). Las tendencias artísticas cambian según los siglos, pero sigue manteniéndose el oficio conjunto. En este trabajo me centraré en la perspectiva del espectáculo de una de las comedias colaboradas de Moreto, Matos Fragoso y Cáncer, *La adúltera penitente o Santa Teodora* (Fernández-Gallego, 2019).

La adúltera penitente es una de las dieciocho comedias colaboradas de Moreto, de acuerdo con el corpus marcado por Lobato y recogido por Alviti (2018, 113). La investigación se enmarca en el contexto de recuperación y difusión del patrimonio cultural ligado a Moreto realizada por el grupo PROTEO. En este caso, *La adúltera penitente* se encuadra en el género hagiográfico. Es una de las cuatro comedias de santos escritas en colaboración por Moreto. La trama se fija, como suele ocurrir en este tipo de comedias, en la vida de la santa antes de serlo (Menéndez Pelayo 1894, LXXII en Teulade 2008, 86).

También tendré en consideración cuestiones como las posibles influencias iconográficas, importantes en la configuración escénica de este tipo de comedias, pues se pueden interpretar una serie de gestos atendiendo al tipo de composiciones de pintores barrocos en las que aparecen estos mismos, en una búsqueda por recrear lo maravilloso (Arellano 1995, 163; 179).

Estos aspectos, junto con otras reflexiones contextuales y de espacios escénicos, servirán para ofrecer al lector una perspectiva hipotética, pero plausible, de cómo y por qué se pudieron emplear ciertos recursos escénicos y escenográficos para llevar a las tablas *La adúltera penitente*. Las representaciones documentadas de la comedia, escrita antes de 1651, ya las recoge Rodríguez-Gallego en su completa introducción al texto que edita, gracias a la consulta de la base de datos CATCOM. Especifica que se escenificó varias veces en el siglo XVII, al menos una en el siglo XVIII y otra en el XX (Rodríguez-Gallego 2019a, 1).

Especialmente, me fijaré en algunas escenas con didascalias explícitas y/o implícitas significativas de la obra para reflexionar sobre su composición espectacular:

«Vanse, y sale el demonio como se ha pintado, vestido de estrellas» (vv. 614-615).
Salen tres ladrones, y el uno saque una escala de cuerda en el brazo (v. 651).

[LADRÓN] 2 Un balcón está abierto (v. 652)

[LADRÓN] 1 Echa la escala y no se tiene arriba
Pero en vano ponerla he procurado,

¹ Este trabajo ha sido financiado por los fondos Next Generation EU Margarita Salas (Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023 en la USAL). Se inserta en el proyecto “Ámbitos literarios de la sociabilidad en el Siglo de Oro”, ref. PID2020-117749GB-C22.

pues del balcón asida no ha quedado. (vv. 660-662).

[...]

DEMONIO Verás la escala arriba, que es tan diestra
la mano que la arroja que en el cielo
se atreviera a fijarla mi desvelo.
Arroja la escala el demonio y queda asida
de la barandilla del primer corredor (vv. 669-673).

NATALIO [...]

fatigaré incultos montes, (v. 987)

DEMONIO [...]

Dos meses ha que en el traje
varonil, por que desmienta,
entre las señas de hombre,
de mujer las flacas señas,
en este convento vive, (vv. 1007-1011).

*Bajan dos ángeles con dos cestillas
y dáselas a la santa.*

*Descúbrese un coro en un bofetón que
saldrá hasta donde está la santa. Canta
el coro.*

Sale un ángel en una apariencia

ÁNGEL [...]

con sus ángeles María
te restituye a su coro.

Sube al que ya has merecido.

Sube la santa en una elevación al coro (vv. 2516-2534)

Siglo XVII

En el siglo XVII se representó en diversos espacios escénicos y por distintas compañías: en la Casa de Comedias de Toledo por la compañía de Sebastián de Prado entre el 29 de noviembre de 1651 y el 7 de enero de 1652 (Rodríguez-Gallego 2019a, 1), en las fiestas del Corpus Christi de Lima (Perú) en junio de 1659 bajo la dirección de Juan Ruiz de Lara (Lohmann Villena 1945, 245) y en el corral de Valladolid en 1686, 1696 y 1700, por las compañías de Miguel Vela, Serafina Manuela y Lucas de San Juan, más allá de las representaciones frustradas en Madrid en 1651 y 1652 por la compañía de Sebastián de Prado (Rodríguez-Gallego 2019a, 2).

En el caso de las representaciones en la Casa de Comedias de Toledo, Sánchez Palencia (2012), que estudia en profundidad los contratos de arrendamiento del teatro, recoge la noticia de las representaciones y lo recaudado por la compañía de Sebastián del Prado entre el 29 de noviembre de 1651 y el 7 de enero de 1652, época en que se representó *La adúltera penitente*. La Casa de Comedias, antiguo Mesón de la Fruta, tuvo una forma análoga al Corral de Comedias de Almagro (Sánchez Rubio 2000, 188):

Abriáanse en el lado de la mano derecha 10 ventanas y en el de la mano izquierda nueve. En lo alto, encima de los aposentos bajos, otros 16 aposentos: ocho en cada tirantez. Encima del valcon de la ciudad y aposentos hallábase la tertulia, zerrada con sus celosías, destinada para en ella ver la comedia religiosos, eclesiásticos y otras personas sin ser vistos; en el patio, además de los bancos, dos gradas, una a la mano derecha para 216 personas y otra a la mano izquierda para 179 personas,

y por fin, debajo del valcon de la ciudad la cazuela mui capaz, donde las mujeres bian la comedia (Aragonés de la Encarnación 1922, 437-38).

La escala del demonio en la obra de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto se podría instalar desde las ventanas o corredores, como con los bofetones o apariencias (Ruano de la Haza 2000, 327). La Casa de Comedias se reformó tras un incendio en 1630, por lo que se amplió y puede que se dispusiera de más tramoya y cortina (Sánchez Rubio 2000, 189).

Respecto a la representación en Lima en 1659, Lohmann (1945, 245-246) ofrece una breve descripción de la composición de la compañía y los cambios que se llevaron a cabo con los actores (una de ellas arpista), del modo en que se representó *La adúltera penitente* y del espacio escénico:

En 1659 persistió la compañía bajo la dirección del autor Juan Ruiz de Lara, sufriendo su personal solamente muy leves cambios. Según la escritura del 17 de marzo, habían egresado Domingo de Sosa y Pedro de Gaínza entrado en su lugar Francisco de Arauja y Gabriel de Villagrán; asimismo, se afilió el 27 una mozueta natural de Huarnz, Josefa Tineo que se comprometió a representar y tañer arpa con mucha destreza y consonancia. Al poco tiempo y sin abonar las crecidas sumas que por concepto de adelanto para avíos y ropa debían al administrador del Corral Juan de Torres, se ausentaron al Cuzco Moreno de Contreras y su esposa la Nevares (ANP, Juan Bautista de Herrera 1659, ff. 243 y 290).

Constituída en tal guisa la compañía, representó en el tinglado de la Catedral con motivo del Corpus de este año, dos comedias ambas con baile y entremés, y la primera precedida de una loa.

Escogieron los Comisarios para ser representadas en esos días, «por ser nuevas», las tituladas *Los dos luceros de Oriente*, *La adúltera penitente: Santa Teodora*. Ambas serían ensayadas, dos días antes de ofrecerlas al público, ante los citados Comisarios.

Conviene conocer la forma de la catedral de Lima para recrear visualmente las estructuras arquitectónicas que se podrían aprovechar para la puesta en escena, como las portadas-retablo o los altares laterales posteriores a la reforma de Francisco Becerra (Fernández Muñoz 2022, 463), que se podrían utilizar en las escenas que requieren de distintas alturas, con las escalas o coros de ángeles. Asimismo, el inventario de lienzos del canónigo de la catedral, don Francisco Dávila, fallecido en 1647, nos señala la importancia de la pintura para el contexto catedralicio, pues disponía de “diversos cuadros de Cristo, la Virgen y otros santos” (Ramos Sosa 1993, 169). Estos podrían haber servido de inspiración para la puesta en escena de *La adúltera penitente*. Además, este contexto religioso y a la vez festivo en que se escenificó la comedia nos remite a una iconografía específica de las fiestas del Corpus Christi en el virreinato, que pudo incorporarse en la puesta en escena, como es la del ángel arcabucero. Los actores disfrazados de ángeles con bayestas montados (o no) a caballo pasaron posteriormente a la pintura con un afán “transgresor y contestatario” (Mújica Pinilla y Panduro Sáez 2019, 98-99).

En cuanto a las representaciones de la compañía de Manuel Vallejo en Valladolid, Rodríguez-Gallego (2019b) ha desarrollado un minucioso trabajo a partir de la comparación entre el manuscrito correspondiente a dicha compañía (14.915 de la BNE) respecto a la *Parte nona* publicada en Madrid por Gregorio Rodríguez en 1657. En su artículo extrae conclusiones sobre ciertos aspectos espectaculares que se recortan en la copia de la compañía y que, por tanto, probablemente no se aplicarían en escena por cuestión de falta de medios o maquinaria teatral: se elimina la turbación de Teodora (AP

V. 181 *acot*; *Parte nona* 245), la canción de los músicos (*AP* v. 256 *acot*; *Parte nona* 246)); el tipo de vestido del demonio (*AP* v. 614 *acot*; *Parte nona* 251); la escala de los ladrones (v. 651 *acot*; *Parte nona* 252); el ataque por parte de un león (*AP* vv. 2441-92; *Parte nona* 279) y el coro angelical en un bofetón y el ángel en una apariencia (*Ms* folios 39v-40r).

Más allá de los elementos específicos de cada espacio escénico, conviene subrayar cómo las maquinarias teatrales que se incluyen en las didascalias de la edición de Rodríguez-Gallego (2019a) permitirían efectos “divinos” para los espectadores de la época. Se podrían utilizar la canal o pescante para escenificar a los dos ángeles que bajasen con cestillas en *Santa Teodora* (adaptado del *Diccionario de Autoridades*, en Ruano de la Haza 2000, 248-249) y el bofetón, del que sale el coro de ángeles en uno de los fragmentos de la obra, se podría camuflar en un tronco de árbol (Ruano de la Haza, 2000, 262-264).

Por otro lado, la alusión al monte por el que Natalio busca a Teodora tras su huida nos remite a un espacio significativo en la comedia de santos, que solía representarse como una escalera que se unía al corredor de la fachada del corral y que puede personificar la “densidad espiritual” o “laberinto interior”, en conexión con los poetas místicos Kaufmant (2008, 104). Esta búsqueda interior se puede identificar con el sufrimiento de Teodora, con la culpa tras cometer el adulterio y su intento de llegar a la verdad divina (en su caso, su reclusión en un convento vestida de monje). Además, podría abrirse para mostrar una cueva practicable, como la que le sirve de refugio con el niño al que le atribuyen su paternidad falsa. Se puede presentar como una apariencia que se revele tras destapar algún tipo de tela (Kaufmant 2008, 108).

El desvelamiento, tal vez tras correr una cortina o velo, también puede resultar importante en la escena en que descubren el verdadero sexo de Teodora, que se podría transformar en la imagen de la santa. Tendría un sentido ritual, como era propio también con las imágenes eclesiásticas el domingo de Resurrección (Ruiz Soto 2021, 116-118). Además, como muchas veces ocurría en el Siglo de Oro, el descubrimiento y, en este caso, la elevación de santa Teodora, podría reflejarse como un *tableau vivant* para revelar una epifanía, un saber antropológico y religioso desde una perspectiva cinética (Ruiz Soto 2021, 118; 124; 129). Los *tableaux vivants* podrían fijarse, en el caso de *La adúltera penitente* en las numerosas imágenes de vírgenes o santas rodeadas por ángeles en las pinturas de autores barrocos, en las que la mirada de la santa se enfocaría hacia arriba, iluminada, las manos en el pecho y los ángeles niños alados a su alrededor en una nube, como en el caso de la *Inmaculada Concepción*, de Murillo (1678).

En el caso de la representación de *La adúltera penitente*, se podría suponer que serían actores jóvenes (los barbilampiños de la compañía) los que se vistiesen con alas. En contraposición, la figura del demonio, que se podría representar de múltiples formas –en pintura, como dragón, serpiente, seres híbridos con cuernos o patas de animal (Pacheco 1990, 570-572)– de acuerdo con la didascalia explícita, habría de aparecer con un manto de estrellas, aunque seguramente cada compañía jugaría con las capas o telas disponibles.

Finalmente, los cantos y letanías de *Santa Teodora* vienen recogidos en el *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena* (2010, 63-66), aunque con modificaciones. Las melodías incluyen estribillos (se repite, por ejemplo, “Ojos, venced los enojos”, “Larga cuenta que dar de tiempo largo” o “Christe eleyson pater exaudinos”, que solo vienen una vez en la obra de teatro). Están concebidas para ser cantadas con varias voces y varios instrumentos, seguramente chirimías, órgano en el caso de la catedral, trompetas, atabales o tambores (Robledo Estaire 2010, 43-47).

Siglo XVIII

La siguiente representación documentada de *La adúltera penitente* fue el 26 de septiembre de 1733 en el corral del Príncipe de Madrid (Andioc y Coulon 1996, I, 168; II, 612 en Rodríguez-Gallego 2019a, 3). Para concebir cómo pudo desarrollarse la puesta en escena resulta muy útil disponer de una reconstrucción de los planos de dicho corral, como los de Pedro de Ribera de 1735 y la propuesta de corte del corral de Allen (1983, 89), en el que se aprecian sus partes.²

A través de esta documentación visual, así como del artículo de Núñez Caballero (2019) sobre la contabilidad de los teatros comerciales madrileños, nos podemos hacer una idea de qué maquinaria se pudo emplear para la obra de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto. Dado que existía un desván de tornos, con “vigas, garruchas, poleas y maromas” (Ruano de la Haza 2000, 44) habría sido posible el uso de devanaderas para la ascensión de santa Teodora a los cielos. También, teniendo en cuenta los tres balcones de diferentes alturas, se podría suponer que la escala del Demonio y Filipo se colgaría de ellos. Igualmente, se podría utilizar una vegetación sinecdótica para simbolizar el monte, como el registro de “rama para el monte”, “de los montes y despeño [y] de la yedra” o “del renuevo de la rama” (Núñez Caballero 2019, 169). Por otra parte, la presencia de cortinas o paños podría ayudar en las escenas de descubrimientos, por ejemplo, de la cueva (Ruano de la Haza 2000, 44). Específicamente, en cuanto al Teatro del Príncipe en el siglo XVIII, se destacaba “el lujo y grandeza de las decoraciones, en la música, el adorno y la decencia” (Muñoz Morillejo 1923, 81).³

Resulta, además, de interés, observar que la selección de *La adúltera penitente* para las carteleras de los años 30 del siglo XVIII puede tener conexión con el gusto del público, cada vez mayor en la corte de Felipe V, por las comedias de magia, que se conectaban con las de santos por la espectacularidad (Álvarez Barrientos 1986, 137). Algunos rasgos que comparte la comedia de consuno estudiada con las comedias de magia son: “el cambio de traje o la investidura de que es objeto el protagonista”, el “entorno cambiante”, la presencia de cuevas, como en *El mágico lusitano* y las tramoyas con devanaderas, nubes, ángeles, demonio..., como en *El mágico Segismundo* (Álvarez Barrientos 1986, 137; 169; 170; 177-178). Todo este tipo de despliegue técnico y espectacular es criticado por los neoclásicos, como en la *Poética* de Luzán (Andioc 1976, 124-125).

Respecto a la representación de *La adúltera penitente*, lo más seguro es que el vestuario fuese una continuación de los tipos del siglo XVII, pero cabe destacar la influencia del vestido francés en la moda española en el reinado de Felipe V (1700-46), que pudo llegar a los escenarios. En la indumentaria de hombre, “chaqueta larga, abierta por delante y abierta de arriba abajo con botones” y “calzones desde la cintura hasta debajo de las rodillas” y medias, mientras que, en la indumentaria femenina estaría constituida por “camisa larga”, “enaguas” y un “armazón hecho con ballenas o cañas que ahuecaba las faldas en los costados: el tontillo” (Leira Sánchez 2007, 87-90).

Siglo XX

² Especialmente didácticas resultan las reconstrucciones virtuales del corral por parte de Manuel Canseco (Ruano de la Haza, 2000) y una novedosa aproximación a través del juego de *Los Sims4* (Truan Aguirre, 2023).

³ Respecto al teatro del siglo XVIII en general, un artículo en el *Diario de Madrid* (1790) se burlaba de su exceso (Muñoz Morillejo, 1923, 82).

La representación documentada en el siglo XX tuvo lugar en el Teatro Eslava de Madrid el 30 de junio de 1917 por la compañía Martínez Sierra, con dramaturgia de Gregorio Martínez Sierra (y, como se ha sabido después, también de su esposa María de la O Lejárraga). La puesta en escena estuvo condicionada por las propias características del teatro, que, frente a los corrales de comedias de siglos anteriores,

no reunía la magnificencia de los teatros de la época. Respondía, más bien, a una sala de ensayo o teatro de bolsillo de nuestros días, por su estructura y escasas dimensiones [...] es un teatro sin gran prestigio, dedicado al género chico, con un escenario mínimo, de cuatro metros de fondo, con escasa maquinaria y telones de papel (Rodrigo 1994, 177-178 en González Lapuente 2015, 80).

Como se puede deducir de la información registrada, no se disponía de escotillón, canal o bofetón del que pudiera salir un coro de ángeles como el presente en la comedia hagiográfica estudiada.

Sobre su adaptación y las diferencias que presenta respecto al original ha investigado Rodríguez-Gallego (2020), considerando que el director no logra desasirse de las convenciones de la época para aquel teatro de libertad cercano al del Siglo de Oro que pretendía alcanzar, según la conferencia publicada por el mismo Martínez Sierra. Respecto a la puesta en escena, cabría resaltar como cambios importantes los siguientes que analiza el investigador citado: la representación de todo el primer cuadro en el jardín; la escenificación del ensueño de Teodora y la tentación del Demonio; la descripción del traje del Demonio como “de seda y terciopelo negro, salpicado de estrellas de plata y diamantes”; la aparición de una voz del cielo; el añadido de canciones para los villanos; y la inserción de la caída al suelo de Teodora al final con un coro de ángeles que la ayudan a bien morir.

Partiendo de los datos aportados por Rodríguez-Gallego (2020) y las fotografías disponibles de la representación -en *La Esfera*, el *ABC* y el libro de *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, editado por Gregorio Martínez Sierra (1926)- además de otros bocetos, materiales de la compañía y rasgos característicos de los escenógrafos implicados en la puesta en escena, se puede esbozar una visión sobre la escenografía y el vestuario de la misma.

Así, al contrario de lo descrito en las didascalias explícitas, observamos que el traje del Demonio era rojo, no negro, y podemos comprobar más detalles propios de la indumentaria del Siglo de Oro (pues no se actualiza a la moda de principios del siglo XX) como el uso de guantes, sombrero con pluma al estilo del cortesano (Madroñal 2000, 292), ferreruelo o capa corta, atribuida también a cortesanos (Rodríguez Cuadros en Madroñal 2000, 266), calzón, medias o zapatos con tacón, que recuerdan a su vez a la indumentaria y actitud de don Juan Tenorio, mito del tentador que difundido especialmente en el siglo XIX con la obra de Zorrilla. El vestido de la actriz Catalina Bárcena, que representaba a santa Teodora, con cuello de barco, corpiño, mangas abullonadas y guardainfante que abulta las caderas, recuerda al de las damas del Siglo de Oro (Argente del Castillo Ocaña 2000, 21), aunque la moda del siglo XIX también contemplaba el volumen en las faldas a través de crinolinas y miriñaques (Museo del Romanticismo, s.f.).

La escenografía corre a cargo también de artistas que colaboran, como se aprecia en un pie de foto de Catalina Bárcena (Martínez Sierra 1926, 79): Mauricio Vilomara, Salvador Alarma y Olegario Junyent, de la corriente escenográfica realista catalana. Entre los rasgos más destacados de estos escenógrafos están: el trabajo de la perspectiva, en Vilomara, las decoraciones de paisaje e interiores, los tonos vivos, con contrastes

violentos en el color en Alarma y el valor del arte de los paisajes exóticos también en Junyent (Muñoz Morillejo 1923, 226-236). Se puede apreciar el manejo de la perspectiva en las fotografías en las que se ofrece la sensación de profundidad mediante las columnas que forman parte de la arquitectura de un jardín de clase alta, como el de Natalio y Teodora. Asimismo, en la fotografía del *ABC* se distingue la vegetación y la fuente de Venus y Marte (con un angelillo que puede parecer Cupido y un dios romano con cetro que podría ser Júpiter), de forma que el espectador se adentra en un espacio sugerente para el amor (en la fotografía aparece Teodora, la criada Julia y el amante Filipo). Estos mecanismos se ligaban de nuevo a la perspectiva renacentista utilizada por grandes pintores y arquitectos, como Rafael, Bramante o Miguel Ángel (Plaza Chillón 1998-2001, 104).

Con la fuente se juega con uno de los recursos más importantes de la escenografía realista: “El *trompe l’oeil*, es decir, el arte del engaño a través de efectos ópticos, en estos momentos logra niveles de ilusionismo sorprendentes” (Beltrán Catalán 2020, 53). Este tipo de escenografía contrasta con la corriente de nuevos escenógrafos que colaborarán con Martínez Sierra posteriormente, Burmann, Fontanals y Barradas, con un estilo renovador, con trazos más cercanos a las vanguardias europeas. Burmann, concretamente, se caracteriza por el “simbolismo y la estilización” en una primera etapa y, posteriormente, por una búsqueda de “realismo anímico o poético” (Burmann 2009, 43), mientras que Fontanals tenía en cuenta las formas y volúmenes para adaptarlos plásticamente al espíritu de la obra (Fontanals en Peralta Gilabert 2007, 47-48).

Resulta significativo que también Fontanals refleje espacios como el convento en *Canción de cuna*, de Martínez Sierra y Lejárraga, como se aprecia en sus bocetos, que podrían servir para compararlo con la kinésica de las escenas conventuales de *La adúltera penitente*.

La música que acompaña a la escena es del maestro Joaquín Turina:

“para tenor y orquesta” e “incluye partitura para piano con los números: "Baile campestre", "Aparición de los ángeles" y "Amanecer en la selva". En la p. [8]: "Septiembre 1917" (...). Partes: Flauta 2º, Oboe 2º, Fagot 2º, 1ª Trompa, Trompas 3ª y 4ª, Trompetas 1ª y 2ª., Suite realizada con música de la obra escénica "La adúltera penitente, op. 18"., I. En el jardín (Escena fantástica), II. Nocturno (Ensueño), III. Aparición de los ángeles, IV. Amanecer en la selva” (Fundación Juan March, s. f.).

Si reflexionamos sobre este acompañamiento musical, podemos deducir la importancia de la ensoñación, lo místico y los paisajes y emociones, que se recrean mediante las melodías, marcando los momentos de tensión dramática (como los ocurridos en la selva) y de devoción (como los de los ángeles).

La adúltera penitente, una de las primeras obras representadas por el Teatro de Arte en el Eslava (periodo entre 1917-1925), por tanto, refleja la “tendencia innovadora con conciencia liberal” a la que se adscribía el teatro de Martínez Sierra y Lejárraga (Berenguer 1988, 26), que se contraponía a la tendencia restauradora (de conciencia conservadora) y a la tendencia novadora (con conciencia progresista), en un momento de institucionalización de la crisis del “cambio de siglo”. Esta puesta en escena, aunque no tuvo muy buena acogida por el público (Pérez de Ayala 2003, 276), sí que se encuadra en la visión de la burguesía liberal, que sigue teniendo muy presente la religión (Berenguer 1988, 38). Aunque la comedia de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto no sea la más representativa del Teatro de Arte, pues está más ligada a una “estética naturalista, con motivos y soluciones neorrománticas” (Oliva 2002, 28), sí que está presente en ella el

germen de una etapa posterior: “pensamiento, plástica, sonido, palabra, emoción, ágil audacia, gracia pensativa, color, proverbio y pirueta” (Goldsborough 1965, 24) con un/os autor/es que serían figuras distinguidas en Europa (Douglas 1922, 257).

Tras este recorrido por los siglos y las tablas de *La adúltera penitente*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto, podemos concluir que la puesta en escena se ha visto condicionada por los propios espacios escénicos donde se ha representado y por sus medios técnicos y contextos específicos (como el Corpus Christi de Lima). La documentación de inventarios, libros de cuentas, planos, cuadros de la época y, en el caso del montaje de la compañía Martínez Sierra, también fotografías, nos aportan una visión cercana a lo que pudo contemplar el espectador del siglo XVII, XVIII o XX. La labor colaborada, no solo de los poetas, sino también de actores, autores o directores, músicos o escenógrafos nos recuerda que el teatro es el arte total que incluye todas las demás artes y, por ello, cuanta más información tengamos sobre el trabajo de estas figuras (como en el caso de los escenógrafos Vilomara, Alarma y Junyent), mejor comprenderemos la puesta en escena.

Hemos podido comprobar, además, que el interés por *La adúltera penitente* ha ido variando según el gusto por el género hagiográfico en las distintas épocas (con conexión con la comedia de magia en el XVIII y con las obras religiosas de Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga en el siglo XX). Tal vez estas pinceladas entre siglos motiven a los adaptadores y directores de escena del siglo XXI para releer escénicamente de forma contemporánea la historia de santa Teodora, tal vez de manera cuestionadora con su penitencia, tal vez aprovechando los nuevos medios técnicos y digitales para recrear la maravilla.

Obras citadas

- Allen, John Jay. *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Príncipe, 1583-1744*. Gainesville: University Presses of Florida, 1983.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *La comedia de magia del siglo XVIII*. Tesis inédita, Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Luciano García Lorenzo, 1986.
- Alviti, Roberta. “Moreto colaborador.” En María Luisa Lobato y Elena Martínez Carro eds., *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el teatro barroco*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2018. 112-140.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March; Castalia, D. L., 1976.
- Andioc, René, y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- Arellano, Ignacio, “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina.” *Cuadernos de teatro clásico*, 8 (1995): 157-179.
- Argente del Castillo Ocaña, Carmen. “La realidad del vestido en la España barroca”, *Cuadernos de teatro clásico* 13-14 (2000): 11-42.
- Aragonés de la Encarnación, Adolfo. “Efemérides toledanas.” *Revista Toledo* 179 (1922): 437-38.
- Beltrán Catalán, Clara. *Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo. Entre la tradición y la modernidad (1899-1936)*. Tesis doctoral inédita de la Universitat de Barcelona, dirigida por Mireia Freixa y Teresa Montserrat Sala, 2020.
- Berenguer, Ángel. *El teatro en el siglo XX: (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.
- Burmann, Conchita. *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Madrid: Fundación Jorge Juan, 2009.

- Diario de Madrid*, Redacción. “Leyes y reglas teatrales que han de observarse en las decoraciones, mutaciones y tramoyas de los dramas.” 15 enero, 1970.
- Fernández Muñoz, Yolanda. “La obra de Francisco Becerra en la catedral de Lima.” En Laura Illescas Díaz, Juan Manuel Monterroso Montero y René Jesús Payo Hernanz coords. y Fernando Quiles García dir., *Catedrales: Mundo Iberoamericano: siglos XVII-XVIII*. Santiago de Compostela/Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2022. 1 vol. 435-464.
- Fundación Juan March. “*Adúltera penitente*: suite de concierto para orquesta inspirada en una comedia de Moreto”, *Fundación Juan March*, [en línea] en <<https://www.march.es/es/coleccion/archivo-joaquin-turina/ficha/adultera-penitente-suite-concierto-para-orquesta-inspirada-comedia-moreto--turina.31340>>, [consultado el 23-05-2024], s.f.
- Douglas, Frances. “Gregorio Martínez Sierra: I. Stylist and Romantic Interpreter”, *Hispania*, 5, 5 (1922): 257-268. <https://www.jstor.org/stable/331096> [consultado el 03/05/2024].
- Goldsborough Serrat, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: [s.n.], 1965.
- González Lapuente, Alberto. “Teatro Eslava: un fin inconcluso”, *Scherzo. “Un Teatro de Arte”*, 313 (2015): 78-83.
- Kaufmant, Marie-Éugénie. “El simbolismo del monte en las comedias de santos”. En Pedraza Jiménez, Felipe B. y Almudena García González eds. *La comedia de santos*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 101-117.
- Oliva Bernal, César. *El teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Leira Sánchez, Amelia. “La moda en España durante el siglo XVIII.” *Indumentaria: Revista del Museo del Traje* 0 (2007): 87-94.
- Lobato, María Luisa. “Prólogo.” En María Luisa Lobato y Elena Martínez Carro (eds.), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el teatro barroco*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2018. XIV-XVII.
- Lohmann Villena, Guillermo. *El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- Madroñal Durán, Abraham. “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro.” *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000): 229-302.
- Martínez Sierra, Gregorio. *Un Teatro de arte en España (1917-1925)*. Madrid: Tip. Artística, 1926.
- Matos Frago, Juan de, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto. *La adúltera penitente*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras de Lope de Vega*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894. T. 4.
- Mújica Pinilla, Ramón e Iván Panduro Sáez. “Ramón Mújica Pinilla: el culto al significado del arte en el Perú.” *Quiroga*, 15 (2019): 96-113.
- Muñoz Morillejo, Joaquín. *Escenografía española*, Madrid: Imprenta Blass, 1923.
- Museo del Romanticismo. “La moda femenina durante el siglo XIX.” *Museo del Romanticismo* [en línea] en <<https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:bab92c40-6400-4eac-92ab-f4d93bac4733/2-hojadesala-modafemenina.pdf>>, [consultado el 23-05-2024], s.f.

- Núñez Caballero, Félix. "La contabilidad de los corrales de comedias de Madrid." *Revista de Contabilidad y Tributación*. CEF 430 (2019): 153-182.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Plaza Chillón, José Luis. "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1929 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia. De Salvador Alarma a Maruja Mallo." *Teatro: revista de estudios teatrales* 13-14 (1998-2001): 95-135.
- Peralta Gilabert, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007.
- Pérez de Ayala, Ramón. "La comedia de santos." En Javier Serrano Alonso ed., *Obras completas, V (Ensayos 1): Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*. Madrid: Biblioteca Castro, 2003. 273-283.
- Ramos Sosa, Rafael. "Aportación a la temática pictórica en el Virreinato del Perú: Lima en el siglo XVII." *Cuadernos de arte e iconografía*, 6, 12 (1993): 168-170.
- Robledo Estaire, Luis. "La música en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena." En José Miguel Peyró García, Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano Martín, Luis Robledo Estaire y Louise Kathrin Stein eds., *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena [Música notada]. Manuscrito Novena: edición facsímil y estudios*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro." *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), 109-138.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. "Prólogo." En Matos Fragoso, Juan de, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto *La adúltera penitente*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019a. 1-36.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. "El texto de *La adúltera penitente*: comicidad, censura y exigencias escénicas en una comedia de santos." *Bulletin of the Comediantes*, 71, 1&2 (2019b): 49-70.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. "El estigma de la refundición: Martínez Sierra y su adaptación de la comedia hagiográfica *La adúltera penitente*." *Talía. Revista de estudios teatrales*, 2 (2020): 99-113.
- Rodrigo, Antonina. *María Lejárraga una mujer en la sombra*. Madrid: Ediciones Vosa, 1994. 177-178.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.
- Ruiz Soto, Héctor. "Descubrir verdades desvelando apariencias: la apertura de la cortina como puesta en escena del saber en el Siglo de Oro." *Cuadernos de Historia Moderna*, 46 (2021): 115-145.
- Sánchez Palencia, Isabel. *La casa de comedias en Toledo durante el siglo XVII*. Imprenta Torres: Toledo, 2012.
- Sánchez Rubio, M.^a Antonia. "Mesón de la Fruta y Teatro de Rojas de Toledo." *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, 25, 10 (2000): 185-215.
- Teulade, Anne. "Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética." En Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, eds. *La comedia de santos*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 85-100.
- Truan, Elena. "Simulando el Siglo de Oro: la reconstrucción del corral del Príncipe en el videojuego *Los Sims 4*." *Hipogrifo*, 11.1 (2023): 513-528.
- Vara, Alicia y Lobato, María Luisa. "Presentación: colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro." *RILCE*, 35.3 (2019): 745-50.