



Universidad
Zaragoza

Trabajo de Fin de Grado

Pecado, arrepentimiento y disfraz en
La Adúltera Penitente

Autora:
Victoria García López

Director:
Dr. José Aragüés Aldaz

Facultad de Filosofía y Letras
2023

ÍNDICE

RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
1. LA AUTORÍA.....	4
2. EL ARGUMENTO.....	7
3. ESTUDIO DE LA “PECADORA ARREPENTIDA”.....	12
4. EL DISFRAZ.....	17
5. HAGIOGRAFÍA Y COMEDIA.....	20
6. CONCLUSIONES.....	27
7. BIBLIOGRAFÍA.....	28

RESUMEN

Análisis de *La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de gran éxito en el teatro español del Siglo de Oro atribuida a Jerónimo de Cáceres, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso. Esta obra se recrea al motivo de la pecadora arrepentida que desemboca en transformismo religioso llevado a cabo por la protagonista, Teodora. Se ofrece aquí un análisis del arquetipo presentado así como del método del disfraz en el panorama histórico religioso, seguidos de un cotejo subjetivo entre las diferentes leyendas sobre esta misma santa en *La leyenda dorada* de Vorágine y los *Flores Sanctorum* de Villegas y Ribadeneyra.

PALABRAS CLAVE: Cáceres, Moreto, Matos Fragoso, Teodora, hagiografía, disfraz, transformismo, pecadora arrepentida

INTRODUCCIÓN

El presente estudio ofrece un acercamiento tanto subjetivo como objetivo de la comedia hagiográfica *La adúltera penitente*, escrita por Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso y publicada en 1655 incluida en la *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. La obra posee interés dado que presenta dos de los temas más significativos en la hagiografía: el arquetipo de la pecadora arrepentida y el transformismo religioso. Para comprender estos asuntos ha sido necesario intercalar en el análisis el recorrido genérico literario de ambos motivos y la presencia singular que se ofrece de ellos en esta comedia y en los santorales medievales y barrocos.

La investigación se divide en cinco apartados: el primero trata de contextualizar la obra haciendo una breve síntesis de los tres autores implicados, así como sus obras en colaboración y su participación en la que nos atañe; el segundo pretende ofrecer un resumen del argumento de la comedia para que el lector se encuentre en una situación sencilla para entender el estudio; el tercero analiza el arquetipo de la pecadora arrepentida a lo largo de las diferentes obras literarias, aunque centrándose en la leyenda de Teodora; el cuarto ofrece un pequeño estudio del uso del disfraz y el transformismo en la religión, haciendo mención específica al tema del cabello y a la diferenciación entre la misma problemática protagonizada por mujeres y hombres; por último, se ofrece un cotejo plenamente subjetivo, en el que se han comparado la leyenda de Teodora de *La leyenda dorada* de Vorágine y los *Flores Sanctorum* de Villegas y Ribadeneyra, explicando el tratamiento que cada autor da a los diferentes aspectos del relato.

El objetivo de este trabajo es investigar un tema tratado por la crítica literaria, aunque precisa todavía de atención desde diversas perspectivas, y se presenta como aproximación personal a los aspectos indispensables de esta comedia hagiográfica.

1. LA AUTORÍA

Agustín Moreto y Cabaña (Madrid, 1618 – 1669) comenzó su labor como escritor en sus años como estudiante, aunque no fue hasta 1639 cuando se dió su reconocimiento literario al publicarse sus poesías panegíricas a la muerte de Juan Pérez de Montalbán. En 1642 se ordenó clérigo de órdenes menores y obtuvo un beneficio servidero en Santa María Magdalena, iglesia parroquial de Mondéjar. Un tiempo más tarde, entró en contacto con el rey Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares, momento en el que comenzó su actividad dramática en la corte, donde coincidió con reconocidos dramaturgos. En 1643, cuando muere su padre, sus comedias se representaban en Madrid junto con las de autores como Calderón y al cabo de unos años, en 1651, fue cuando Moreto entró a formar parte de la Academia Castellana, fecha en la que ya era un escritor reconocido.

En cuanto a sus comedias, parece que predominan las representadas en espacios privados de la corte frente a las que lo fueron en corral. La Primera parte de sus comedias se publicó en 1654, y fue la única que se imprimió durante su vida; la Segunda y Tercera parte editadas en 1677 y 1681 fueron póstumas. En 1662 se publicaron dos de sus grandes comedias: *El lindo Don Diego* y *Primero es la honra*.

Hay datos que permiten afirmar que el dramaturgo continuó escribiendo teatro después de su ordenación sacerdotal, de hecho, el periodo de máxima actividad dramática de Moreto se desarrolló después de su ordenación sacerdotal. El teatro de Moreto fue uno de los más representados en su época, en especial sobre la década de 1650, aunque poco a poco fueron aminorándose hasta su muerte; no obstante, en el siglo XVIII las “comedias viejas” de Moreto se repusieron a menudo en los corrales de comedia de Madrid junto a las de otros grandes autores cuando las de Lope de Vega tuvieron un notable descenso¹.

Jerónimo de Cácer y Velasco (f.-Madrid, 1655) fue un poeta, dramático y lírico que perteneció al grupo de escritores afamados en vida. Tuvo el respeto de poetas de la época, como por ejemplo el de Calderón o Zabaleta, y el favor del público y lector. Sus versos circularon tanto impresos como manuscritos por importantes certámenes literarios de la época y fue, además, miembro y secretario de la academia de Madrid.

Sus comedias y entremeses se representaron tanto en corrales como en palacio, y su gran conocimiento de la Corte se refleja en sus composiciones áulicas, donde se puede

¹ María Luisa Lobato López, Juan Antonio Martínez Berbel (2010:1049)

apreciar cierto tratamiento de familiaridad con monarcas y nobles. Colaboró con escritores afamados como Calderón, Moreto y Zorrilla entre otros, y escribió para actores y compañías como las de Antonio de Prado, destacando en los entremeses. Tal era su fama en la comedia burlesca, hasta ser considerado maestro, que rivalizó con el mayor entremesista del siglo, Quiñones de Benavente. Publicó su poesía en 1651, un volumen titulado *Obras varias* y una comedia enteramente suya, *La muerte de Valdovinos*; el libro tuvo enseguida un enorme éxito. Era considerado un maestro en los juegos conceptuales, aunque también destacó en la poesía seria, como da cuenta *Fábula del Minotauro*. Sin duda, lo que define su poética es el gusto por lo popular, lo jocoso, la claridad y aplebeyamiento del lenguaje.

En cuanto a su prosa, de Cáncer se conservan solamente tres testimonios escritos: una aprobación a un libro de comedias, una dedicatoria y un vejamen. En el terreno de los entremeses, no existe ninguna edición del conjunto de los suyos, aunque algunos de ellos han circulado sueltos en colecciones de teatro breve².

Juan de Matos Fragoso (Alvito, 1609 – Madrid, 1689) fue un letrado portugués hijo de padres que pertenecieron a la pequeña aristocracia de Alentejo y fue integrante en el número de los poetas españoles. Se trasladó a Madrid tras estudiar en la universidad de Évora y pasó a formar parte de los ambientes culturales, donde lució como poeta cortesano durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. Sus comedias fueron representadas tanto en corrales como en teatros palaciegos y dejó un gran número de obras poéticas; participó asiduamente en justas poéticas y certámenes literarios, en los que dio muestra de su estilo ostentosamente rebuscado. Gozó de vínculos con otros hombres del teatro madrileño, lo cual se puede observar en sus obras de colaboración, que constituyen una parte significativa de su producción teatral. Un aspecto a tener en cuenta, es la conjectura a partir de *La Barrera* de una estancia en Italia por parte del autor alrededor de la década de los sesenta, sin embargo, no constan de otros indicios para acreditar esa permanencia.

Sus comedias, bailes y entremeses se publicaron en las colecciones de diferentes autores y en las antologías de teatro breve de entre los años cincuenta y setenta. En cuanto a su producción teatral, el éxito de su obra fue asombroso teniendo en cuenta la cantidad de reimpressiones que sus dramas tuvieron a lo largo del XVII y XVIII; aunque vivió un olvido en durante el siglo XIX y un abandono crítico-filológico total en el XX.

² Juan Carlos González (2010:239)

Moreto, Cáncer y Matos gozan de un gran número de obras escritas en colaboración entre ellos. La primera de ellas sería el objeto de nuestro estudio, *La adúltera penitente*, aunque al final de la jornada tercera se le atribuye toda la obra a Agustín Moreto; la segunda obra en colaboración se trata de *El bruto de Babilonia*, conservada manuscrita e impresa por primera vez en Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España; la tercera comedia es *Caer para levantar*, San Gil de Portugal, con un gran éxito antiguo que se puede corroborar gracias a la abrumadora cantidad de ediciones que tuvo; seguidamente encontramos *El hijo pródigo*, conservado también de forma manuscrita y sin atribuciones individuales; *Hacer remedio el dolor*; *No hay reino como el de Dios* y, por último, *Hasta el fin nadie es dichoso*. Juan de Matos Fragoso posee también obras en colaboración solamente con Agustín Moreto, como es el caso de *El mejor par de los doce*, *Nuestra Señora del Pilar* (esta obra también en colaboración con Villaviciosa), *Oponerse a las estrellas* (en conjunto con Martínez de Meneses), *Vida y muerte de San Cayetano* (junto con De Arce, Avellaneda, Bautista Diamante y Villaviciosa) y *San Froilán*. En cuanto a las obras en colaboración de Agustín Moreto, nos encontramos con *La fingida Arcadia* (en colaboración con Cáncer y Calderón), *La fuerza del natural* (con Cáncer), *La mejor luna africana* (junto con Cáncer, Belmonte, Luis Vélez, Juan Vélez, Martínez, Huerta y Roseta) y *Nuestra Señora de la Aurora* (con Cáncer).

En lo que respecta a *La adúltera penitente*, contamos con dos testimonios: la edición príncipe y el manuscrito 14915 de la BNE. De acuerdo con la edición príncipe, la comedia sería obra de tres ingenios: Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso; el manuscrito carece de indicación de autoría, pero en el último folio se puede leer «Fin de la 3^a jornada de *La adúltera penitente*, de D. Agustín Moreto». A pesar de esto, a finales del siglo XIX Castro y Rossi cuestionó la atribución y pretendió demostrar que la mayor parte de esta obra es de Calderón de la Barca, sin encontrar ningún dato que lo avale. Más relevantes fueron las aportaciones de Germán Vega y de Cruickshank, quienes apuntaron que fragmentos de la primera jornada están documentados solamente en Matos Fragoso, a pesar de que se le hubiese atribuido la jornada tercera. Lo más complejo de adjudicar serían las jornadas segunda y tercera, aunque parece plausible que sea Cáncer el autor de la segunda jornada y Moreto el de la tercera.

Se puede afirmar con cierta seguridad que la primera jornada fue escrita por Matos Fragoso, la segunda Jerónimo de Cáncer y la tercera Agustín Moreto.

2. EL ARGUMENTO

JORNADA PRIMERA

Inicia la jornada con un diálogo entre Filipo (amante de Teodora), Morondo (criado) y Roberto (criado) en el que Filipo se lamenta sobre su situación con Teodora (protagonista) y sus dos criados le aconsejan no entrometerse con la casada. En esta conversación, Filipo relata su problema con Teodora y comenta a sus criados que le ha dado un papel a Julia, criada de Teodora, obligándola a que esa noche consiga que Teodora se encuentre sin Natalio (su esposo). Para este plan se dirigen a casa de Teodora y es Morondo quien queda solo iniciando la estrategia. Morondo entra en la casa en busca de Julia, pero entra en escena Natalio, con quien comienza el enredo: Morondo le comenta a Natalio que Filipo se ha visto envuelto en un desafío con latinos, griegos y tudescos a causa de una mujer y que a causa de esto le han desafiado a un duelo, el cual tendrá lugar esa misma noche. Ante esta situación, Natalio se ofrece a asistir a ayudar a Filipo en ese desafío, con lo cual, han conseguido la primera parte del enredo: que Teodora esté sola esa noche.

Mientras espera Natalio a que llegue la hora de cumplir con su palabra, quiere distraer a Teodora de los males y las penas que últimamente la rodean, momento en el cual entran en escena una serie de músicos cantando, Natalio se va de escena y en ella aparece Julia, quien empieza a hablar con Teodora y esta comienza a contar a Julia el origen de sus penas; en este relato Teodora hace mención a una visión en la cual aparece un ser vestido con el manto de la noche, lleno de estrellas. Acto seguido interviene Julia recomendándole retirarse a descansar, y es cuando se van que sale a escena el Demonio vestido de estrellas (aquí es cuando se resuelve la visión que tuvo Teodora anteriormente) anunciando los planes malignos que tiene hacia Teodora y Filipo. El Demonio anuncia la llegada de unos ladrones a casa de Teodora, impulsados por él, los cuales entran a escena y sacan una escalera para escalar hasta la casa de la protagonista. Conversan los tres ladrones entre ellos hasta que el Demonio se introduce en la conversación; en ese momento oyen voces, las cuales pertenecen a Filipo y Morondo, que vienen hablando del engaño a Natalio, quien estará en ese instante buscando a Filipo para cumplir con lo que prometió.

Filipo pretende hacer la señal que siempre le hace a su amada y ve una escalera salir del balcón de la protagonista, sobre lo que piensa que será oficio de ladrones, mientras que Morondo creerá ser acción de algún diablo. A todo esto, el Demonio va haciendo apariciones aparte. Aparece un músico que le advierte a Filipo, quien empieza a subir la escalera que el

Demonio ha colocado en el balcón, y la voz del músico se va intercalando durante todo el acto. Filipo llega al balcón y Morondo desde abajo empieza a pensar en todas las situaciones que pueden ocurrir si son captados por los ladrones o por los ciudadanos. En ambas situaciones saldrían mal parados. Con esta situación, Morondo decide subir también al balcón, pero el Demonio se lo impide tirándolo al suelo, lo que hace que Morondo se vaya de escena y el maligno también ya que cree que su delito conducirá a una serie de delitos más.

Salen Filipo y Teodora, la cual ha sucumbido a la pérdida de su honor. Se va Filipo y es cuando aparece el Demonio otra vez para hablarle como voz interna a Teodora, formándole pensamientos de riesgos a causa del adulterio cometido. En ese instante aparece Natalio, lo que hace que el Demonio aconseje a Teodora que huya, y así lo hace ella. Desaparecen estos dos personajes y es cuando Natalio hace un monólogo en el que nos damos cuenta que es consciente que sabe la deshonra que ha sufrido y promete encontrar a Teodora, y si no lo consiguiera. Le esperaría a él la muerte.

JORNADA SEGUNDA

El Demonio entra a escena y es quien da la noticia de que Teodora se encuentra en un convento y que Natalio está buscándola en el monte donde se encuentra el convento. Comenta también la idea de hacer sufrir a Natalio recordándole su deshonra escribiendo en los árboles «Adúltera fue Teodora».

Entra en escena Teodora vestida de fraile haciendo ruido con una campanita para así despertar a los demás frailes. En el convento se encuentra también Morondo. Entra el abad, quien habla con Teodora (ahora llamada Teodoro) sobre el hermano Morondo y su asiduidad a levantarse tarde. El abad recrimina a Morondo su pereza, quien en cada acto que le manda a hacer el abad consigue quedarse dormido o bien hacerlo incorrectamente. Teodora, ante esta situación, rocía agua bendita haciendo mención al Demonio, el cual es diana para esa agua que Teodora ha echado. El Demonio pega a Morondo y este empieza a pedir socorro, mientras Teodora y el abad no le comprenden.

Aparece Flora advirtiendo de la presencia de un hombre que está actuando como loco a las afueras del convento y pide que algún religioso le consuele. El abad pide a Teodoro que en el camino a las eras busque a ese hombre y conozca sus respuestas. Teodora comienza a hablar con Dios y cuenta que tuvo que entrar en el convento para esconderse de Natalio después de la ofensa. Acto seguido entran a escena unos villanos quienes gritan a Flora que huya del loco, y sale Natalio (el hombre que está causando revuelo) pidiéndole a Flora que no

huya, ya que su locura es por amor. Natalio escucha la voz de Teodora y ella le pide a Dios que le trueque la voz para no ser reconocida por Natalio.

Natalio y Teodora inician una conversación, sin Natalio reconocerla, y le cuenta su historia con Teodora, diciendo que es conocedor de que, el día que Teodora le dejó, pasó por el convento. Teodora le pregunta el por qué de estar buscándola y Natalio le contesta que es para matarla. Le comenta Natalio que quiere grabar en los troncos del bosque «Tu Natalio estuvo aquí» y saca una espada, momento en el que Teodora teme por su vida, a lo que Natalio le pide que no tema, que no ofenderá a quien no le ofende. Aquí es cuando Teodora se va y en el tronco Natalio ve lo que el Demonio escribió en los árboles. Natalio inicia un monólogo, el cual termina afirmando que su amor se transforma en odio.

Morondo entra con dos labradores y Flora y conversan. Después de la conversación Morondo pide a los labradores que se vayan y se quede Flora. Flora le comenta que su historia él ya la sabe y que actualmente de lo que se preocupa Flora es de encontrar un padre para su hijo, ante lo cual Morondo se ofrece. Aparece Teodora y recrimina a Morondo encontrarle a solas con una mujer. Flora en aparte nos da a entender que se siente atraída por el fraile Teodoro; acto seguido se va y quedan Morondo y Teodora, quienes conversan y aparece el Demonio, quien quiere hacer caer a Teodora en el peligro. Aparecen Filipo y Roberto de bandoleros y el Demonio habla con Filipo para proceder al engaño: hacerle creer que Teodora es Flora y le insiste en que cumpla su propósito de mantener relaciones con ella esa noche; a lo que Filipo obedece. El Demonio finge la voz de Flora cerca de Teodora, a lo que hace que Filipo se acerque y Teodora lo reconozca, por lo tanto, procede a escaparse de él. A causa de este acto de Teodora, el Demonio se enfurece con Dios y decide pagar su ira con Morondo.

Entra a escena Flora y los villanos y Flora le cuenta al abad que Teodora violó su honor y de esa acción ha nacido un hijo; cuenta que ya no lo volvió a ver hasta esta tarde, cuando volvió a repetirse la historia y puede que esté nuevamente embarazada. Después de esto Flora deja al niño con el abad y salen de escena Flora y los villanos, quienes eran los testigos de la historia. Teodora afirma su inocencia, pero Morondo y el abad no creen sus palabras y la despiden del convento junto con el niño. Teodora pide que Dios cuide del niño, a lo que aparecen en escena dos ángeles con dos cestas, se las dan a Teodora y le informan de que en una cueva cercana encontrará a una leona que cuidará del niño; Teodora deja al bebé a merced de la leona, ya que cree que con ella hallará mejor cuidado.

JORNADA TERCERA

Sale el demonio quejándose de que todo lo vil que ha hecho hacia Teodora, en lugar de destruirla, lo que ha hecho ha sido doblar su merecimiento ya que vive con el bebé en el monte y eso le está dando honor.

Sale Roberto llamando a Filipo y Teodora, lo cual Natalio escucha, quien comienza a perseguir a Roberto con carabinas y pistolas para conseguir su venganza. Los carabinas se van y aparece el Demonio para comenzar a controlar a Roberto, quien guía a Natalio hasta Filipo para que le de muerte, ya que Roberto le ha engañado a Natalio diciendo que Filipo había matado a Teodora tras una injuria a su esposo. Llegan unos amigos y siguen junto con Natalio a Roberto para llegar hasta Filipo.

Entran a escena unos villanos pegando a Teodora a causa de un hurto cometido por ella, el cual justifica explicando que es para un niño que sustenta. Después de este acto, los villanos se van y queda Teodora hablando con el Demonio. Teodora llega al convento, llama a la puerta y sale Morondo, a quien le pide sustento para el pequeño, pero Morondo será corrompido por el Demonio, quien le convencerá que se trata de un engaño y que la comida es para Teodora. En esta situación, Teodora reconoce al Demonio y este se va, quedando solos Teodora y Morondo, quienes inician una conversación sobre los milagros que hace; Teodora le pide una prueba de esos milagros, haciendo que le quite los cántaros de agua que trae un león (aparece en escena), a lo que Morondo reacciona temeroso, acabando con el león atacándole. Teodora hace que el león se vaya y le pide a Morondo que no peque tanto. Comienza a cantar el coro y aparece un ángel que informa a la protagonista que María la restituye a su coro.

Desaparecen todos y aparecen Natalio y Roberto siguiendo a Filipo, el cual es consciente de que ha traicionado a Roberto. Filipo huyendo ve una cueva donde hay dentro un hombre leyendo (que será Teodora) y decide ampararse en él. Aparecen Natalio y Roberto, quien asegura que Filipo está escondido en la cueva, entran y conversan con Teodora, la cual les pregunta la razón por la que buscan a Filipo, y estos le responden. Ante esta situación, Teodora le dice a Natalio que Roberto le ha engañado y que Filipo no ha matado a su mujer; acto seguido le pregunta a Natalio que si ella le demuestra que no ha matado a Teodora él seguiría buscando venganza, a lo que Natalio le dice que no y Teodora le manda a buscar respuestas al convento. Natalio y Roberto se dirigen hacia allí y sale Filipo para conversar con Teodora.

Llega Teodora al convento con Filipo, quien hará penitencia por sus pecados, y el abad le deja entrar. Mientras tanto, Flora y Morondo se encuentran comiendo, hasta que

Morondo escucha acercarse al abad y le pide a Flora que se esconda. Aparece de nuevo el Demonio con la intención de dañar a Morondo y Flora. Los villanos entran culpando al abad de dejar entrar al convento a una ladrona (Teodora), pero se percatan de que el ladrón ha sido Morondo, y es cuando le empiezan a pegar. Ante este engaño, el abad pregunta que quién ha cargado contra el fraile Teodoro, y es cuando aparece el Demonio asumiendo su culpa. Acto seguido se va y llegan Natalio con los demás. Es entonces cuando aparece en escena un ángel, quien revelará que el fraile Teodoro es en realidad Teodora y cuenta su historia hasta la muerte de este día. Al acabar su discurso el ángel, Natalio, el abad y todos los demás piden perdón, acabando con Morondo, quien da fin a la historia y le otorga el nombre de adultera penitente a Teodora.

3. ESTUDIO DE LA “PECADORA ARREPENTIDA”

La figura de la pecadora penitente y su secuencia pecado-conversión-santidad es una de las figuras más importantes dentro del canon hagiográfico. La dualidad que presenta este personaje como pecadora y santa constituye un halo de fascinación ante la nueva alianza entre Dios y la humanidad al ver posible, con su ejemplo, la posibilidad redentora tras una vida llena de depravación. Esta mezcla entre dos comportamientos opuestos es la que inspira la mujer desde la Biblia, con el ejemplo primero de Eva y posteriormente de la Virgen María, y es lo que desataría la admiración causada en las penitentes. En el pensamiento occidental, la contribución agustiniana más decisiva fue la conversión del deseo sexual en una consecuencia inmediata de la transgresión humana y que dominaría a posteriori el desarrollo de los criterios morales de la civilización occidental. El deseo sexual es una debilidad que dificulta el acceso al reino de Dios, tomando como referencia la Biblia, donde el error también fue de Adán, pero San Agustín pone el acento en que el demonio se había dirigido en primer lugar a Eva, la gran responsable de su caída. Esta visita del maligno de la que hemos hecho mención, se puede comparar con la situación vivida por Teodora:

Humana presencia de hombre
en él se reconocía [...]
y con imperioso acento
escuché que me decía:
«premia el amor de Filipo,
tu esposo no te lo impida [...].
No te resistas en vano,
pues, cuando quedes vencida,
te disculpa el ser compuesta
de materia quebradiza [...]»³

Por tanto, con este fragmento se puede comprobar la tradición religiosa del adulterio cometido por parte de la mujer a causa de la incitación de la figura maligna opuesta a Dios.

La mujer, envuelta en esta visión misógina tradicional, provocaba miedo a la vez que fascinación en el sentimiento masculino a causa de la creencia de que la mujer hermosa era la antesala de la perdición de los hombres y su honor, además de la idea de que la lujuria por parte de ésta se ve ligada a la destrucción. La figura femenina fue estrechamente ligada con la figura demoníaca y sus valores, estos últimos utilizados en numerosas ocasiones como base

³ Moreto (2019:63)

de la condición de la fémina. La santa pecadora, por tanto, trataba de recuperar la diosa de la sensualidad a través de la anulación de la lubricidad, convertida en pecado; «había que redimir el arquetipo de la suma pecadora para que, por un lado, surgiese un auténtico modelo y, por otro, se confirmase la Nueva Ley de Cristo».⁴

La posterior imagen por excelencia de la pecadora arrepentida fue la de una mujer sollozando y clamando por perdón mientras unge con perfumes a Dios; este llanto simboliza en la religión el poder redentor del agua, elemento clave para el sacrificio penitencial (además de la sangre) que acercaría el alma penitente a la reconciliación con Dios. Esto será la *estética penitencial*, tal y como indica Fernández. Con la hagiografía posttridentina, las leyendas tuvieron que adaptarse sistemáticamente al paradigma de la santidad vigente, una sistematización que se difundirá con un afán contrarreformista. En este contexto, las santas pecadoras serían entonces las que demostrarían la misericordia de Dios y su auxilio hacia el pecador, el cual podía llegar a salvarse e, incluso, alcanzar la santidad.

Los predicadores y hagiógrafos popularizaron la figura de la que germinó el arquetipo de la pecadora penitente: María Magdalena, a partir de la cual se crearían diversas leyendas sobre estas mujeres, siempre con procesos de recreación que derivan en diferentes versiones. Una de esas versiones será la de Teodora de Alejandría leyenda de la cual no hay datos precisos de su origen. No obstante, en los *Acta Sanctorum* se hace referencia a menologios griegos que la mencionan e incluyen el motivo del disfraz varonil para esconderse en un convento. Es a partir del siglo X cuando se matiza el episodio del adulterio y aparece los motivos característicos de la leyenda de Teodora, como la envidia del demonio, el disfraz de hombre y la intriga de una campesina que le acusa de haberla dejado encinta creyéndole varón. Estas leyendas de las santas pecadoras dejarán de ser noticias aisladas y se convertirán en un subtipo hagiográfico gracias a la *Legenda Aurea* de Vorágine en el siglo XIII, pasando a formar parte de una colección estructurada con parámetros definidos. Será desde este siglo cuando la hagiografía sobre las mujeres viciosas que accedían a la santidad se difundió en medios cultos y populares y contribuyó a proyectar en los fieles la ejemplaridad de las historias de penitentes. La santa adúltera por antonomasia es Teodora de Alejandrina (figura en la que se basa nuestra obra estudiada), incluida en la mayoría de los santorales castellanos posteriores al Concilio; su muestra más original durante los siglos de oro es la vida individual compuesta por Cristóbal González de Torneo, la *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alexandria*.

⁴ Fernández (2009:22)

María Helena Sánchez Ortega propone una clasificación tipológica de las penitentes dividida en la cortesana, la prostituta, la doncella seducida y la adultera, pero todas unificadas por la naturaleza del pecado. Puede haber dos desarrollos narrativos de sus vidas: el primero sería el de ser pecadoras desde el comienzo y después de un estímulo divino o humano inician su penitencia hacia la santidad -*pecadoras empedernidas*-; el segundo se inicia con una existencia virtuosa, pero llegan a un punto en el que son víctimas de la tentación y se convierten repentinamente en pecadoras -*las caídas*-. La diferencia entre ellas, pues, es que las primeras tendrían una caracterización de depravación moral y las segundas (el caso de *La adultera penitente*) tendrán la figura diabólica como tentadora hacia el pecado, importante ya que su materialidad es más sencilla de aprehender que la digresión moral sobre el pecado y la condenación. A pesar de esta diferencia, las *caídas* se situarán en la misma órbita que las *pecadoras*. Los relatos de las pecadoras presentan las secuencias de mejoramiento y las de degradación, una alternancia entre ellas que será necesaria y que se convierte en un reflejo estructural de la significación de la historia. El proceso de conversión será pecado-arrepentimiento-penitencia-santidad.

Por un lado, tenemos las pecadoras lascivas y rebeldes, pero por otro tenemos las que son objeto de la tentación y se dejan llevar por su propia debilidad, como Teodora, quien representa junto a María a aquellas mujeres que son vencidas por la pasión e ignorancia. La diferencia entre las *pecadoras* y las *caídas* es el pedestal en el que están situadas las segundas antes de producirse la caída. Teodora se convierte en las recreaciones postridentinas en la *perfecta casada* y su proceso hacia la lujuria es mucho más complejo que el de María. En su historia, la envidia diabólica se presenta como resorte hacia la transgresión de la protagonista, la interconexión entre pecado y deshonra se deja clara y el estímulo de la envidia del maligno es la exemplar honestidad de la perfecta casada:

Fui la mayor estrella,
el sol fue, con mi luz, breve centella;
vi la imagen del hombre:
ofendiome su nombre
y, con la rabia que en mi pecho lidia,
buscando la soberbia, hallé la envidia.⁵

El demonio inicia en las leyendas de Teodora una treta celestinesca, logrando que un joven de buena posición se enamore de ella y comience a galantearla con insistencia, tratándose así de un *amor hereos*:

⁵ Moreto (2019:68)

Pero será Filipo el instrumento,
con deshonesto amor, a quien aliento
para que asalte el muro defendido.⁶

El pecado de Teodora procede de la debilidad y la ignorancia, pero esa ingenuidad no es atenuante de su pecado porque procede de la ignorancia del poder ilimitado de Dios. A pesar de esto, su caso es diferente al resto de pecadoras y por eso el efecto inmediato es el arrepentimiento.

Aparte del pecado, un elemento importante en estas historias es la conversión , punto hacia el que convergen todas las recreaciones, es decir, el acercamiento o regreso a Dios, la justificación y salvación eternas. Si la causa del pecado había sido el amor a los bienes materiales como consecuencia del amor propio, el proceso de conversión tenía que pasar por el retorno de esos bienes del espíritu. Esto, llevado a la literatura, se concreta en diversas etapas que arrancan de la llamada de Dios y concluyen en la santidad. Los medios por los que Dios llama a las pecadoras son dos: lo primero que puede ocurrir es que una de las figuras del relato ilumine su conciencia para estimular el arrepentimiento y lo segundo es que una explícita aparición maravillosa abra los ojos de la protagonista. Mientras que en otras leyendas existen las figuras de los *salvadores* y *aliados* de Dios, los cuales ayudan en ese arrepentimiento, en Teodora de Alejandría no existe ninguna mediación externa para entregarse a este acto, sino que el auxilio de Dios la asiste desde el momento que consuma el pecado, instante en el que se inicia el proceso de conversión. En su leyenda, la preocupación por la honra la lleva a la huida y ocultación de su pecado, siendo consciente de la ofensa que ha cometido hacia Dios. Con este acto se inicia la penitencia, el punto de inflexión espiritual, un acto hecho sin contar con el referendo de ninguna autoridad eclesiástica, perdiendo así validez tras el rigor normativo de Letrán y Trento. Esta penitencia llegaría a la perfección cuando se completase la destrucción de los gérmenes del pecado, siendo estos la riqueza, la belleza sensual y la lujuria. Para Teodora de Alejandría esto ocurriría en el momento en que es expulsada del convento con el recién nacido -su penitencia particular- y su aspecto físico empeora después de los siete años transcurridos.

Llegados a este punto, además de la dificultad de la autoanulación que implica la penitencia, se le suma en la mayoría de casos el obstáculo de la tentación de volver a la vida pasada, conflicto que da lugar en la comedia al retorno de la figura diabólica. El demonio es el encargado de entorpecer la ascensión espiritual del santo, y esto ocurrirá en nuestra obra.

⁶ Moreto (2019:69)

En la vida de Santa Teodora el demonio es una amenaza física que intensifica la piedad de la arrepentida, aunque aparte de convertirse en una figura interactiva, también puede incorporarse en la conciencia del penitente. Cuando la figura maligna se convierte en *dramatis persona* declara sus propósitos vengativos y anuncia su estrategia de atormentar a la penitente, consecuencia del sentimiento de humillación por Dios y de resignarse a la derrota. Esta venganza la llevaría a cabo él mismo o los personajes próximos a su escala de valores, de modo que lo que en un principio había sido causante del pecado, ahora es el instrumento de la tentación. Una tentación protagonizada por Filipo -acto paralizado por prodigio divino- y por Flora, quien mantiene viva ese valor diabólico gracias a la intriga de saber si Teodoro/a era el padre de la criatura que Flora esperaba, acto interpretado como engaño del demonio para entorpecer la regeneración moral de la pecadora.

Desde la Edad Media las relaciones de milagros comenzaron a tomarse en cuenta en procesos oficiales de canonización y la presencia visible de lo sobrenatural era el recurso narrativo primordial para modelar la trascendencia atemporal de la vida del santo. Sin embargo, en la hagiografía posttridentina esto toma el rumbo contrario: se comienza a filtrar el elemento sobrenatural en función de criterios rígidos de autenticidad y las vidas de los penitentes serán objeto de esa depuración. Las dos únicas santas que consiguen, de alguna manera, evitar esa depuración posttridentina fueron Margarita de Cortona y Teodora, quien protagoniza episodios milagrosos. No obstante, en las leyendas de estas pecadoras la función de lo sobrenatural necesitaba añadirse para mostrar el perdón de Dios y la eficacia de la penitencia. Para conseguir obviar de alguna manera esa figura demoníaca, las tres formas principales que se utilizarán para cumplir esa misma función serán las visiones, los sueños proféticos y las revelaciones. La misión de estas formas es la anunciaciόn de la salvación de la pecadora, además de constituir un hito narrativo del final del relato. La muerte, al final, es lo que nivela la realidad, descubriendose así la virtud espiritual de la pecadora. El posterior perdón de Dios se convierte en la formulación del perdón del esposo, en el que residía la trasmutación de lo humano en lo divino. Es después de la muerte cuando la pecadora se convierte en santa, siendo revelada por el ángel y resolviéndose la tensión dramática repentinamente. Lo mundial y lo divino han quedado fusionados.

4. EL DISFRAZ

El disfraz juega un papel muy importante en estas leyendas, en el caso de las santas que buscan disimular su género real. Alberto Vega señala que la adopción del peinado y traje masculino es un medio para evitar el matrimonio y el delito conyugal que se comete en las historias hagiográficas, además de ser una manera de facilitar alguna penitencia requerida por la comisión de un pecado de índole sexual.

La transformación⁷ como signo de un cambio brusco en la vida del personaje se aprecia en diferentes relatos, como en el de Santa Pelagia o, en el caso de España, la más famosa, Santa Eugenia, contando, por supuesto, con el caso que conatañe, Santa Teodora. Es curioso el gran número de casos en los que nos encontramos este recurso en los personajes femeninos, curioso también la escasez de historias a la inversa: hagiografías de hombres que se disfrazan de mujeres. Alberto Vega para explicar este suceso muestra su acuerdo con Bullough, y es que el discurso hagiográfico relata vidas que superan limitaciones humanas y corporales, y dentro de un contexto de hegemonía masculina, el ser hombre supone un nivel de prestigio social superior, por lo tanto, para ellos adoptar un atuendo femenino significaría un descenso y no un ascenso de prestigio. Esta inferioridad en la obra analizada en este trabajo se ve claramente reflejada en el sintagma «mujer de flacas señas» utilizado por el Demonio para referirse a “la debilidad tanto física como moral, pues *flaco* «en lo moral vale frágil y que cae fácilmente en algún defecto»”⁸ No obstante, sí que existen manifestaciones de transformismo masculino, aunque sea temporal. Este transformismo masculino en la ficción seglar sirve para facilitar relaciones íntimas en situaciones en que sería difícil o imposible la entrada del varón.

La frecuencia del transformismo se confirma con varios decretos eclesiásticos y civiles los cuales prohíben la adopción del atuendo del sexo opuesto, y referencias por parte de algunos de los primeros Padres de la Iglesia en contra del transformismo. Prueba histórica se halla en la prohibición del transformismo por el Concilio de Gangra de hacia 345 d.C. El canon trece en concreto declara que una mujer que por un ascetismo se vista de hombre sea declarada anatema -mujer católica excluida de su comunidad religiosa-; en el canon veinte se prohíbe a la mujer cortarse corto el cabello porque se le ha dado como recuerdo de su sometimiento ante el hombre. Con esto lo que se quería era evitar el caos en la infraestructura social,

⁷ A propósito del transformismo, véase Vega 2008:62

⁸ Moreto (2019:88)

económica, social y religiosa. En todo este contexto de mujeres que intentaban hacerse pasar por hombres, lo que subyace es, no que parezca hombre, sino que rechace lo que se considera símbolo explícito de su inferioridad ante el hombre -sobre todo en relación con el cabello.

El disfraz temporal era un truco muy conocido para facilitar la huida y es emblemático de la farsa carnavalesca, aunque era una actividad penitenciada el disfrazarse del sexo opuesto como parte de carnaval, baile o evento lúdico. Estas prohibiciones en contra del transformismo responderían a contextos sociales y culturales, más que a un problema serio de un gran número de mujeres viviendo desapercibidas en comunidades masculinas.

Un fenómeno documentado a partir del siglo XVI⁹ -sobre todo en el norte de Europa- es el de mujeres que asumen la identidad masculina como parte de una ruptura familiar, por razones económicas o para pelear en la guerra. Siguiendo a Vega, Schibanoff hace hincapié en la diferencia entre vestirse de hombre sin borrar la identidad femenina (Juana de Arco) y disfrazarse de forma completa para intentar pasar por hombre (Teodora y Eugenia). Este último caso lo que reafirma es la hegemonía de lo masculino, en la cual la mujer reconoce lo superior de lo varonil y quiere superar su propio sexo para aproximarse más al hombre.

El transformismo juega dos papeles en las leyendas, habiendo así dos modelos narrativos: la mujer que se disfraza de hombre con vida hermética separada de la sociedad y la mujer disfrazada de hombre que pasa la vida en una comunidad masculina simulando ser de ese sexo -este último caso correspondería al de nuestra protagonista-. El sexo biológico del personaje funciona de manera distinta en los dos modelos. En el caso de las mujeres travestidas que viven en comunidad masculina lo destacable es que el personaje sigue siendo mujer, lo que da interés narrativo y hace que el “milagro” funcione; tal y como se puede ver en la comedia hagiográfica de Santa Teodora, milagro el cual sería la santidad a causa de su caso de mártir.

La transformación de sexo es común en la cultura a través de la historia. Se incorporan conflictos sociales y ambigüedades culturales a través del personaje travestido, sin embargo, para ver el significado completo de este fenómeno hay que fijarse en la figura en sí y no ver el verdadero sexo, sino observar lo que ocurre durante la transformación. Esta transformación tiene como consecuencia el concepto de la identidad basada en la sexualidad, convirtiéndose la atracción homoerótica en un elemento marcado. Aquí es donde el personaje hace presente un conflicto protagonizado por sus compañeros: la atracción entre seres del mismo sexo, ya que, en el caso de *La adultera penitente*, los hombres se sienten atraídos por

⁹ Vega (2008:108)

un hombre -dado que no tienen el conocimiento de su verdadero sexo- y las mujeres se sienten atraídas por el mismo -también sin saber su verdadera identidad-.

Aún siendo la mujer identificada como hombre, en las leyendas no deja de existir la amenaza erótica ya que la tensión narrativa exige que siga vigente su realidad como mujer y tentadora, aunque haga lo posible para intentar evitarlo.

Uno de los elementos principales para esta transformación es el cabello¹⁰, más importante parece en este aspecto que el atuendo masculino debido a su gran simbolismo. En el caso de Teodora se opta por la representación completamente masculina, apareciendo como un fraile con el pelo cortado. Habiéndose destacado el simbolismo del pelo, Leach no rechaza las connotaciones sexuales del pelo como hacen autores como Berg. Leach afirma la marcada distinción en hombres entre el cabello largo y la barba -sexualidad no reprimida-, el pelo corto -sexualidad restringida- y el pelo cortado -celibato-. En el caso de las mujeres el cabello largo se ha considerado como signo de la feminidad y con diferentes índices de estado civil, además de haber servido como elemento que atrae y se admira, pero que, a diferencia con el masculino, tiene poca relación con la fuerza vital. La diferencia más significativa que se distingue entre el simbolismo masculino y el femenino es la tendencia de asociar el cabello de la mujer con lo sexual y lo erótico, mientras que no ocurre en el caso del hombre.

El cabello es generalmente encubridor y sirve de vestidura¹¹ para estas mujeres que intentan hacer penitencia por sus largos años de desenfreno sexual. El vello corporal será un elemento recurrente en estas historias específicas al haberse asociado en la psicología el pelo en sus diversas manifestaciones con lo erótico. En lo que nos atañe a nuestro estudio, el disfraz se utiliza para facilitar el escape de la autoridad matrimonial, del peligro y como manifestación simbólica de una transformación espiritual. Este transformismo lo adoptan mujeres después de haber cometido algún pecado sexual o después de un período de vida conyugal que luego abandonan, aunque también puede ser utilizado como medio para mantenerse vírgenes. Este asunto va unido en la hagiografía con temas como la falsa acusación de paternidad y la obligación de criar a un niño ajeno, casos en los que se encuentra nuestra protagonista Teodora en las diversas leyendas que se cotejan.

¹⁰ A propósito del cabello, véase Vega 2008:140

¹¹ Vega (2008:38)

5. HAGIOGRAFÍA Y COMEDIA

La vida de Teodora podría ser conocida por el lector español de la época gracias a su aparición en la famosa *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine (o Iacopo da Varazze), compilación hagiográfica escrita hacia 1260. La obra fue difundida en la Península Ibérica en su versión latina a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento, y fue traducida parcialmente al castellano en los siglos XIV y XV, dando lugar a sendas compilaciones (las llamadas *Compilación A* y *Compilación B*), origen a su vez, de dos exitosos santorales impresos en el Renacimiento: el *Flos Sanctorum Renacentista* y la *Leyenda de los santos*. El éxito de estos últimos tan solo sería eclipsado con la aparición de los dos grandes compendios hagiográficos postredentinos: los conocidos *Flores Sanctorum* de Alonso de Villegas (1578-1604) y Pedro de Ribadeneyra (1599-1601), que incluían también su pertinente *Vida* de la santa. Es posible que los autores de la comedia que nos ocupa (Matos, Moreto y Cáncer) partieran de alguno de esos textos y, de hecho, el texto del drama se aproxima más a las versiones de Ribadeneyra y Villegas. Ello no obsta, por supuesto, para que la pieza teatral incorpore numerosos episodios sin sustento en esas fuentes, de acuerdo con los usos más habituales de la comedia de santos áurea¹²

El primer aspecto que merece ser destacado es el prototipo de la *perfecta casada* en la figura de Teodora. Este prototipo se explica de manera simple en la obra de Vorágine, teniendo solamente un sintagma para referirse a este aspecto: «noble matrona». Por el contrario, observamos en las obras de Moreto, Ribadeneyra y Villegas un desarrollo más exhaustivo de esta caracterización, centrándose en la honestidad y sumisión al marido: «vive en paz con su marido», «Y, en medio destas firmezas con que mi honor se accredita [...]»,

No ha de conseguir su esfuerzo [...] que ciega ofenda a mi esposo, que yo me falte a mí misma, [...] ni que ocasione atrevida que en las hojas de la fama quede mi deshonra escrita.

Era muy amada y estimada del marido: porque le era muy obediente, muy amorosa, y bien acondicionada [...] y especialmente por su honestidad, era muy querida y reverenciada por todos.¹³

Avía sido casada y muy amada de su marido: así por serle obediente, por amarle y servirle, como por ser la mas casta y honesta muger que se hallava en Alexandria.¹⁴

¹² Aragüés (2012)

¹³ Ribadeneyra (1604:183)

¹⁴ Villegas (1593:113)

Junto con esta visión de la *perfecta casada*, encontramos un rasgo distintivo que diferencia la leyenda de Vorágine de la leyenda de Moreto, Villegas y Ribadeneyra, este es el matiz de la prostitución en la primera de ellas. La obra de Vorágine se escribe en un momento en el que la prostitución en la hagiografía aparece como una consecuencia de la necesidad material, aunque no es común este atributo en la vida de Teodora. A pesar de ser inusual, Vorágine menciona esta cualidad de Teodora a través de la intervención del Diablo, quien dice: «Eres una vil prostituta; eres la ramera más infame que hasta ahora ha existido»¹⁵. Sin embargo, podemos observar en las otras tres historias la inexistencia de este calificativo, ya que al tratarse de un escrito hagiográfico posttridentino se necesitaba que los pecados no vinieran justificados por una necesidad y se radicasen en el seno de la voluntad defectuosa para así magnificar la misericordia de Dios.

Esta visión de la perfección matrimonial se ve amenazada por la envidia diabólica, estímulo con el que se demuestra también esa honestidad ejemplar. Este rasgo se encuentra presente en todos los textos cotejados: «Envidioso el diablo de la santidad de esta noble señora»¹⁶, «buscando la soberbia, hallé la envidia. Con ella solicito mi venganza»¹⁷, «Tuvo el demonio embidia de tanta bondad, y determinó hacer cruda guerra a la que vivía en tanta paz con su marido»¹⁸, «El cuidado que ella tenía de vivir sin reprehensión, y servir a Dios fue ocasión para que el demonio le tuviese de hacerle guerra, y procurar vencerla»¹⁹. El acecho diabólico inicia una treta celestinesca, haciendo que un joven de buena posición quede prendido de la futura santa, tanto que en las versiones como en la de Vorágine el amante llegará a tal insistencia que quebrantará las fuerzas de la joven: «Siguió importunándola hasta el extremo de que la virtuosa y noble matrona, sometida a tan constante acoso, perdió la paz del espíritu y casi llegó a enfermar»²⁰. Esta es una diferencia clara entre las obras cotejadas, ya que en la versión de Moreto, Villegas y Ribadeneyra existe el asedio, pero sin llegar a tal extremo y sin producir a Teodora el mal físico. Aunque sí que es cierto que en la obra de Moreto la joven es víctima de la tristeza a causa de la tentación latente en ella.

En todas las obras el joven se encuentra totalmente enamorado de Teodora, sentimiento provocado por el diablo para conseguir su venganza contra ella, y en todas ellas la joven rechaza en primer lugar a su futuro amante. Para conseguir su cometido, el amante tiene dos actitudes muy diferentes: por una parte, tenemos las versiones de Vorágine y

¹⁵ Vorágine (2004:373)

¹⁶ Vorágine (2004:372)

¹⁷ Moreto (2019:68)

¹⁸ Ribadeneyra (1604:183)

¹⁹ Villegas (1593:113)

²⁰ Vorágine (2004:372)

Ribadeneyra, donde ante las negativas de Teodora, el joven recurre a la ayuda de una alcahueta -discípula del diablo- quien conseguirá que Teodora ceda ante las insistencias del amante. La diferencia, a la vez, entre Ribadeneyra y Vorágine es que en el segundo relato esta cesión es gracias a la ignorancia hacia el poder omnisciente de Dios por parte de la protagonista. En este punto es donde se puede comprobar que el pecado de Teodora es el resultado de la envidia diabólica, pero también con origen en la ignorancia, convirtiéndola así en una de las *caídas*:

Teodora trató de oponerse a lo que la maga le decía, alegando que jamás se atrevería a cometer un pecado tan enorme sabiendo como sabía que Dios desde el cielo lo veía todo [...]. La hechicera rebatió estos argumentos diciéndole:

-Estás equivocada. Es cierto que Dios ve y se entera de cuanto ocurre de día, pero ni ve ni se entera de lo que ocurre de noche desde que por la tarde comienza a declinar el sol.

Es por esta razón que el pecado que comete no se verá atenuado, porque proviene de la ingenuidad e ignorancia sobre la autoridad de Dios.

Por otra parte, en la leyenda contada por Moreto y Villegas no se nos ofrece como tal al tercer personaje que sería la hechicera, aunque sí que tenemos las figuras de los ayudantes en esta relación impura que, en el caso de Moreto serían Julia, Roberto y Morondo, quienes ayudan a Filipo a conseguir su propósito: Julia será la encargada de entregar un papel de parte del amante a Teodora, y Morondo y Roberto son los que consiguen distraer a Natalio para que se ausente de su hogar; en el caso de Villegas será una familiar de Teodora quien representará este rol. Todo ello envuelto bajo el dominio del diablo, quien controla lo que sucede.

A causa de la ofensa que Teodora acaba de cometer, llegamos al punto de la consecuencia de este acto: el arrepentimiento, tratado de maneras distintas. Por una parte, observamos en la obra de Moreto un arrepentimiento inmediato al acto cometido y una huida continua a este sentimiento. En su obra Teodora huye en el mismo momento en el que el hecho acaba de producirse: «Linaje ilustre que afrento, noble dueño a quien agravio, huyendo voy...». De la protagonista no sabremos nada más hasta la jornada segunda, donde el demonio nos cuenta que «dos meses ha que en el traje varonil [...] en este convento vive»²¹. La huida en esta versión es a causa de la preocupación que tiene la protagonista por la honra externa y, sobre todo, de la ofensa hacia Dios. Esto, en cambio, sucede de manera distinta en las versiones de Vorágine, Ribadeneyra y Villegas, donde sí, el arrepentimiento sucede de forma inmediata al hecho, pero la huida toma un recorrido más duradero: después de

²¹ Moreto (2019:88)

reflexionar sobre su deshonra, Teodora pasará un tiempo sollozando en su hogar, de lo que su marido se percata y sufre por ella al no saber la causa de este llanto. La protagonista deja pasar la noche y entonces es cuando en la versión de Vorágine y Villegas recurre al consejo de una abadesa, que es lo que hará que decida -en las tres últimas versiones señaladas- tomar un disfraz varonil. La diferencia de estas versiones con la de Moreto es que en ellas es el narrador quien cuenta que: «resulto de la habla, que mudo el trage, y se visitió como varón determinando de vivir religiosamente en un monasterio de monges que estaba diez y ocho millas de Alexandria»²².

Esta huida rompe con la armonía del matrimonio, a lo que Natalio tendrá dos respuestas distintas: en la obra de Moreto, Natalio decide ir en busca de su esposa, pasando así aventuras en los bosques mientras «para idolatrirla intento buscarla por monte y valle»²³; sin embargo, en las obras de Vorágine, Ribadeneyra y Villegas el marido no la busca por propia voluntad, sino que es la aparición de un ángel la que le incita a buscar a su mujer en un punto exacto de un camino en el cual la primera persona que pase será ella: «Estando con esta congoxa muy fatigado y lloroso, pidiendo a nuestro señor que le descubriese donde estaba Teodora, le apareció un Ángel, que le dixo que la mañana siguiente fuese a la yglesia de san Pedro Apostol y que alló mirasse atentamente el rostro de la primera persona que se le pusiesse delante»²⁴. Esta inacción propia de Natalio nos podría llevar a pensar que el objetivo que tenía al no ir a buscarla era mantener en orden el honor social que Teodora había hecho que perdiese.

Uno de los personajes con más peso en esta comedia es el Demonio, quien, en la versión de Moreto, se nos presenta físicamente en el parlamento de Teodora. En esta descripción no se nos indica explícitamente que se trate del demonio, pero más adelante será él mismo y la anotación del autor quienes confirmen este presentimiento:

TEODORA: Rostro espantoso, cabello
que en remolinos se enriza
y del oscuro Leteo
las negras ondas imita;
negro también era el traje,
lleno de estrellas lucidas,
pues el manto de la noche
parece que vestía.²⁵

²² Villegas (1593:113)

²³ Moreto (2019:103)

²⁴ Ribadeneyra (1604:184)

²⁵ Moreto (2019:64)

Vanse y sale el demonio como se ha pintado, vestido de estrellas

DEMONIO: Fui la mayor estrella²⁶

En la leyenda de Moreto el demonio se aparece en los sueños de Teodora para mermar la voluntad que ya se encuentra débil: «escuché que me decía: “premia el amor de Filipo, tu esposo no te lo impida”²⁷. El demonio presentado en *La adúltera penitente* declara abiertamente sus intenciones en sus intervenciones, convirtiéndose en el estratega del drama. Este personaje tendrá una segunda intervención de importancia en las cuatro obras estudiadas, y es que, después de su primera venganza contra Teodora, el demonio volverá a atormentarla al «llevar mal el ser vencido de una muger, a quien el al principio avia rendido y derribado»²⁸; la insistencia de esta figura para ver caer de nuevo a la protagonista se llevará a cabo por variados medios y pruebas de las que Teodora saldrá victoriosa, enfureciendo aún más a dicho personaje. Las voluntades del diablo se verán favorecidas cuando Teodora sea expulsada del monasterio por un acto del cual la hacen culpable siendo ella inocente: dejar encinta a una mujer del pueblo. Esta situación es fruto de una noche en la que la protagonista tuvo que hacer noche en un albergue, donde la hija del dueño quedará encinta de un hombre, pero acusará al monje Teodoro, sin saber su verdadera identidad. Una vez nacido el niño es cuando se presenta la madre en el convento acusando a Teodora y como consecuencia se expulsará a la santa, momento de debilidad en el que el demonio cargará contra ella, sin hacer posible su triunfo -en ninguna de las cuatro obras-.

En este punto es cuando las obras tratan el asunto de distinta forma. En la leyenda de Moreto, al final de estos años de sufrimiento, Teodora comparte escenario con Natalio y con Filipo, sin embargo, en las obras de Villegas, Vorágine y Ribadeneyra no es así. Observamos pues tres tratamientos distintos hacia Teodora: en la obra de Moreto Teodora es la que después de todo lo sufrido vuelve al convento a pedir ayuda para el niño, recibiéndola Morondo y éste siendo instigado por el demonio para rechazar a la mujer. No obstante, el demonio es conocido y no puede seguir con su plan; por otra parte tenemos las obras de Ribadeneyra y Villegas, en las que son algunos villanos los que piden clemencia al monasterio para ayudar a Teodora con el pequeño, siendo readmitida, aunque su estancia sería en una celda encerrada con el infante, sin poder salir de ella; por último, figura en la obra de Vorágine la readmisión de Teodora en el convento por parte del Abad y su compasión después de ver todo lo que ha padecido durante esos años. En esta obra también aparece el

²⁶ Moreto (2019:68)

²⁷ Moreto (2019:64)

²⁸ Ribadeneyra (1604:184)

encarcelamiento de Teodora, pero por propia voluntad después de tres años para poder conversar con el chico. Tras esta aventura, observamos dos procedimientos distintos: en las obras de Ribadeneyra, Vorágine y Villegas encontramos un parlamento de Teodora hacia el que había sido considerado su hijo, en el que se despide de él, sabiendo que ha llegado su hora. Este monólogo se hace en la intimidad de la celda, en la que solamente se encuentran ellos dos, y dice así: «¡Hijo mío dulcísimo! Mi vida se acaba. Te dejo en manos de Dios. Ten confianza en El y no olvides nunca que El es tu protector y tu verdadero Padre. ¡Hijo mío queridísimo! Entrégate al ayuno y a la oración y sirve siempre devotamente a tus hermanos, los monjes.»²⁹

A pesar de ser el mismo tratamiento en las tres obras, encontramos la diferencia de que en la de Villegas el cuerpo sin vida de Teodora es encontrado en el acto, mientras que en Vorágine y Ribadeneyra es hallado después de todo un día -en la segunda es Dios quien da el aviso al Abad-. En la obra de Moreto no existe tal monólogo, simplemente es un diálogo entre Teodora, Filipo y el Abad en el que la última intervención de Teodora es: «Vamos, pues ([Ap] por que amo a mi esposo cumpla la palabra luego)»³⁰. Ante esta situación, encontramos también diferencias atendidas en el marido: en la obra de Vorágine y Villegas el marido es avisado del final de Teodora gracias al Abad, quien envía a uno de los monjes a contarle las nuevas; en la obra de Ribadeneyra es un ángel quien le avisa y en el camino Natalio se encuentra con un mensajero que iba a darle la noticia; en la de Moreto Natalio ya se encontraba en las cercanías de lo ocurrido.

En todas las obras es en este momento cuando se descubre que Teodora es una mujer y no un hombre, diferencia importante también entre las obras de Vorágine, Ribadeneyra y Villegas, donde son los monjes los que descubren esta revelación mientras tratan con el cuerpo difunto, mientras que en la obra de Moreto es un ángel quien descubre la verdadera identidad de la protagonista.

Aquí es cuando las obras toman dos caminos distintos: proseguir con la historia o finalizarla. Vorágine, Ribadeneyra y Villegas se explayan después de la muerte de Teodora en explicar la situación de Natalio y del infante que había estado cuidando la protagonista. En estas tres obras se nos cuenta cómo el marido de Teodora se convierte en monje: «El marido se quedó por morador y monge en el monasterio y celda donde Theodora estuvo reclutada dos años, y acabó finalmente su vida»³¹ y, además, se nos explica -exceptuando la obra de

²⁹ Vorágine (2004:375)

³⁰ Moreto (2019:175)

³¹ Ribadeneyra (1604:115)

Ribadeneyra- cómo prosiguió la experiencia vital del niño criado por Teodora: |vivió con tal regularidad, progresó en la virtud y destacó en perfección tan ostensiblemente, que cuando murió el abad fue unánimemente elegido por los monjes para que rigiera los destinos de aquella comunidad.»³²

Explicados todos los tratamientos en las distintas leyendas, podemos observar que en esencia todas ellas cuentan la misma historia sobre Teodora, con los mismos procedimientos, aunque con diversas variaciones y añadidos. Sin embargo, la que más discrepa entre ellas es la obra de Moreto, Matos y Cáncer, siendo la obra con más diferencias con respecto a las tres restantes en el procedimiento de la huida de Teodora y su llegada al monasterio, la actitud del marido y del amante frente a esta situación, la ausencia del primer ángel nombrado, el aviso de Teodora al pequeño y la prolongación final actualizando la vida del hijo y el marido después de la muerte de la protagonista.

³² Vorágine (2004:376)

6. CONCLUSIONES

Las comedias hagiográficas han sido uno de los géneros con mayor productividad en el Siglo de Oro y es por ello que son numerosos los estudios dedicados a éstos. Las versiones de Santa Teodora han sido de gran interés gracias a la combinación de dos motivos recurrentes en estas piezas: el arquetipo de la prostituta arrepentida y el transformismo religioso. El primero de estos motivos tiene su origen en la figura bíblica de María Magdalena, a partir de la cual se genera este arquetipo que recorrerá las diferentes literaturas, de manera significativa en la aurea. El segundo motivo, tal y como hemos visto, tiene diversos objetivos, aunque el de mayor peso es la obtención del perdón divino, caso en la comedia tratada. Ambos en conjunto esconden la inferioridad de la mujer -conocida por ellas mismas- presente en la sociedad y pensamiento de todas las épocas pasadas y el deseo de ellas de ascender socialmente, teniéndose que ‘transformar’ en hombre, y no iba a ser de otra forma en esta comedia. Teodora es la que encarna todos los tópicos del género en el que se encuentra, mezclando además elementos propios del espectáculo, como son los efectos visuales en las escenas de los milagros, como elementos de las comedias de capa y espada -balcones, escaleras, huidas-.

Es claro que Moreto, Matos y Cáncer tuvieron que prestar debida atención a numerosas leyendas pasadas para conseguir la estructura de su obra, poniendo en primera instancia a Vorágine, Villegas y Ribadeneyra -con las que ha sido cotejadas-, sin embargo, su historia es la que más discrepa en el conjunto de todas las vidas de Teodora relatadas hasta su fecha. Estos autores siguen el relato ya escrito por autores anteriores, aunque añaden y eliminan aspectos que hacen que su obra se diferencie de las demás. Lo más destacable es la omisión del relato final protagonizado por el hijo de Teodora y el primer ángel que sí aparecen en las versiones anteriores; además de distinguirse en el trato de la huida de la protagonista, su llegada al monasterio y la actitud del marido y amante. Por tanto, la comedia escrita por estos tres autores es diferenciable del resto de ellas, diferenciándose en la longitud de la leyenda y su trato hacia la protagonista y las actos que la rodean.

7. BIBLIOGRAFÍA

ARAGÜÉS ALDAZ, José «Los *flores sanctorum* medievales y renacentistas: brevísmo panorama crítico», en: Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (eds.), *Literatura medieval y renacentista: líneas y pautas*, Salamanca, La Semyr, 2012, pp.349-361.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Carlos, «Jerónimo de Cácer y Velasco» en *Diccionario Filológico de Literatura Española Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, coord. Delia Gavela y Pedro Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, pp. 239-270.

LOBATO LÓPEZ, María Luisa, Juan Antonio Martínez Berbel«Agustín Moreto y Cabaña» en *Diccionario Filológico de Literatura Española Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, coord. Delia Gavela y Pedro Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, pp. 1049-1082.

MORETO, Agustín, Jerónimo de Cácer y Juan Matos Fragoso, *La adultera penitente*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-adultera-penitente-942634/>

PANNARALE, Marco, «Juan de Matos Fragoso» en *Diccionario Filológico de Literatura Española Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, coord. Delia Gavela y Pedro Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, pp. 939-957

VEGA, Carlos Alberto, *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval*, Madrid, Pliegos, 2008.

VORÁGINE, Jacobo de la, *La leyenda dorada I*, Madrid, Alianza, 1999.