

# Lope de Vega y la reinterpretación de la perícopa de la mujer adúltera: consideraciones en torno al auto sacramental de *La adúltera perdonada*

Lope de Vega and the Reinterpretation of the *Pericope Adulterae*: Considerations on the Sacramental Auto of *La adúltera perdonada*

**Sergio Montalvo Mareca**

<https://orcid.org/0000-0002-5238-6860>

Universidad Complutense de Madrid

Instituto Universitario Menéndez Pidal

ESPAÑA

[sergmont@ucm.es](mailto:sergmont@ucm.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.2, 2023, pp. 649-673]

Recibido: 17-03-2023 / Aceptado: 24-04-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.02.44>

**Resumen.** Este artículo presenta un análisis completo del auto sacramental firmado por Lope de Vega, *La adúltera perdonada* (c. 1608-1612). Este estudio se ha llevado a cabo desde diferentes perspectivas y, para tal fin, se ha atendido a las distintas partes que participan de la construcción del texto dramático. Se han recuperado y completado diversos análisis sobre aspectos específicos del auto, como el papel de la música (Alín, 1983 y Flórez Asensio, 2012), las reminiscencias a romances y canciones tradicionales (Nogués Bruno, 2017) o el problema del honor (Duarte, 2017). La utilidad de este trabajo radica en su carácter global, pues abunda en aspectos menos atendidos, como las similitudes y diferencias entre el auto de Lope de Vega y su fuente principal, la perícopa bíblica del *Evangelio* juanista —texto

polémico y desprestigiado por diversos autores— o la caracterización de sus interlocutores. Asimismo, ofrece una original reflexión sobre una cuestión aún inédita, la moralidad del comportamiento final de la protagonista y la importancia de la absolución de la adúltera en ambos textos.

**Palabras clave.** Lope de Vega; auto sacramental; fuentes bíblicas; religión.

**Abstract.** This article presents a complete analysis of the auto sacramental signed by Lope de Vega and entitled *La adúltera perdonada* (c. 1608-1612). This study has been developed from different angles and, to this end, attention has been focused on the different parts that are involved in the construction of the dramatic text. Various analyses of specific aspects present in the auto have been recovered and completed, such as the importance of music (Alín, 1983 and Flórez Asensio, 2012), the reminiscences of traditional romances and songs (Nogués Bruno, 2017) or the problem of honour (Duarte, 2017). The usefulness of this work lies in its global character, as it explores aspects that have received less attention, for example, the similarities and differences between Lope de Vega's auto and its main source, the biblical pericope of the *Gospel of John* —a controversial text that has been discredited by various authors— or the characterisation of their interlocutors. It has also offered an innovative exploration of an as yet unprecedented question, the morality of the protagonist's final behaviour and the importance of the adulteress's absolution in both texts.

**Keywords.** Lope de Vega; Sacramental auto; Biblical references; Religion.

## 1. INTRODUCCIÓN

El teatro supone una de las manifestaciones culturales más brillantes del Siglo de Oro no solo por su calidad literaria, sino por la sólida conexión que se estableció entre este arte y la sociedad del momento. La disciplina procuraba el entretenimiento del público —el aclamado vulgo lopesco—, pero también llegaba más lejos: a través de la representación era posible promocionar determinadas ideas, como la grandeza de la Monarquía Hispánica o la verdad de la religión cristiana. De ello se infiere el rico potencial docente y divulgador del teatro áureo.

La temática religiosa y el cariz didáctico son dos de las características presentes en los autos sacramentales. Desde el propio periodo aurisecular se ha tratado de aportar una definición precisa para este género a través de las características que lo conforman. En su estudio sobre el teatro del siglo xvi, Pérez Priego lidia con los problemas terminológicos que existen para definir esta realidad y decide aproximarse a la naturaleza del auto sacramental a partir del significado de 'auto' («representación religiosa, breve y de carácter grave») y después extrae las características básicas que conformarán el subgénero: «pieza breve en verso, entre los

quinientos y mil, [...] que trata de la Natividad o de la Pasión y Resurrección de Cristo o del sacramento de la Eucaristía, sirviéndose de un puro diálogo catequístico, de un argumento historial (bíblico, hagiográfico) o de una fabulación alegórica»<sup>1</sup>.

La misma labor asumieron Arellano y Duarte, pues revisaron las diferentes definiciones para 'auto sacramental' desde la aportada en el *Diccionario de Covarrubias*<sup>2</sup>. De cuantas tratan estos autores, la que reza en el *Diccionario de Autoridades* se alza como la más veraz, pues allí se recogen, además de las nociones ya identificadas por Covarrubias, otros datos como la presencia de alegorías o la festividad para la que se componen: «Cierta género de obras cómicas ['teatrales'] en verso con figuras alegóricas que se hace en los teatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza del augusto Sacramento de la Eucaristía por cuya razón se llaman sacramentales. No tienen la división de actos y jornadas como las comedias sino representación continuada sin intermedio»<sup>3</sup>.

Su celebración durante el día del Corpus es el principal rasgo diferenciador respecto del resto de teatro religioso de tradición medieval. La instauración de este día se remonta a 1264, cuando Urbano IV impuso su festejo, si bien sería necesario esperar a 1311 para que la propuesta quedase ratificada por Clemente V. España acogió tempranamente la celebración del Corpus Christi, primero en la zona del Levante y, más tarde, en Castilla, donde conocería su cénit. Pérez Priego emplaza los primeros festejos relativos al Corpus entre los últimos años del siglo xv y los primeros del siglo xvi en plazas como Toledo, Salamanca, Sevilla o Extremadura<sup>4</sup>. Por tanto, el auto sacramental carecía de un antecesor medieval que actuase como parapeto histórico marcando una identidad argumental propia. Por este motivo los primeros autos sacramentales presentan una acusada tendencia a la imitación de otros modelos dramáticos religiosos y no establecen la necesidad de vincularse en modo alguno con el sacramento eucarístico, como se aprecia en el *Auto de san Martín* de Gil Vicente.

En estas circunstancias, la Biblia se presentaba como un generoso muestrario del que los autores podían extraer argumentos para sus composiciones, pues «presentaba infinidad de historias sugestivas, de argumento completo y cerrado, muchas cargadas de dramatismo y espectacularidad, que perfectamente podían ser representadas, reescritas teatralmente»<sup>5</sup>. No obstante, el progresivo desarrollo del auto sacramental trajo consigo una mayor atención a la Eucaristía, que acabó por protagonizar de un modo u otro la pieza. A propósito de esta idea, Parker defiende que es necesario diferenciar entre los conceptos de 'asunto' y 'argumento', pues tienden a unirse erróneamente en uno solo<sup>6</sup>. Los autos sacramentales cuentan con

1. Pérez Priego, 2005, pp. 137-138.

2. Covarrubias, 2003, pp. 15-17.

3. Arellano y Duarte, 2003, pp. 15-16.

4. Pérez Priego, 2005, p. 141.

5. Pérez Priego, 2005, p. 142.

6. Parker, 1983, pp. 46-47.

un 'asunto', que el investigador identifica con el motivo o valor que queda engrandecido tras la celebración; Arellano y Duarte matizarán que se trata de la alabanza a la salvación que trae consigo la Eucaristía<sup>7</sup>. Por otro lado, el argumento se refiere a la trama o acción, como existe, por ejemplo, en las novelas.

Otra de las características más relevantes y de la que se hacen eco muchas de las definiciones analizadas es la presencia de la alegoría: «Lejos de la pura alegoría ornamental y lírica, será una alegoría doctrinal, dogmática, eficaz para, en alguna medida, explicar o visualizar el dogma eucarístico»<sup>8</sup>. No obstante, nos centraremos en una forma de alegoría que, con diferencia, fue la que se prefirió para los autos del Corpus: las figuras alegóricas<sup>9</sup>. A través de este recurso se personifican diferentes virtudes, como la Esperanza o la Paciencia, así como otras realidades cuya escenificación sería poco asumible de otro modo: Conocimiento, Pecado, Deleite, Fe o, incluso, la propia Eucaristía. La creación de figuras alegóricas supone, además, un incentivo dramático, pues permite representar físicamente la pugna entre el bien y el mal, entre la continencia y el deleite, entre la fe y la herejía, conflictos que protagonizan la mayor parte de los argumentos. Asimismo, Arellano y Duarte insisten en la importancia de entender estas construcciones y, para ello, resulta indispensable asumirlas desde una perspectiva diacrónica, tratando de comprender su papel para la sociedad del siglo XVII:

Es un tipo de alegorías que puede parecer hoy oscuro y complicado, pero que debemos relacionar con el mundo de la cultura de la imagen en el que vive inmerso sobre todo el público del XVII, el mundo de los emblemas, de las representaciones plásticas alegóricas, ilustraciones de entradas reales, etc., lo que facilita la comprensión de los sentidos morales y simbolismos cristianos de semejantes representaciones. El género del auto sacramental no tiene otra manera de expresar el misterio de un Dios sacramentado y presente en la Eucaristía si no es mediante el recurso alegórico. El asunto de los autos sacramentales tiene que ver con la teología de la salvación humana y el teatro tiene que mostrar de alguna manera esos elementos abstractos<sup>10</sup>.

Entre la nómina de autores de esta clase de subgénero se encuentra el de Lope de Vega, cuyos autos sacramentales son unos de los más brillantes del panorama áureo. Conocidas por todos resultan la capacidad para el trabajo y la celeridad que caracterizaban la creación del Fénix y sobre las que él mismo aportó varias informaciones. No obstante, su talento también se cuestionó —y la desconfianza sigue vigente—, señalando que pudo escribir tanto gracias a que aplicaba lo que Agustín de la Granja denominó en su edición a *El bosque de amor* y *El labrador de la Man-*

7. Arellano y Duarte, 2003, p. 20.

8. Pérez Priego, 2005, p. 144.

9. Sobre la descripción completa de este recurso, así como para el análisis de su evolución y trayectoria dentro de los autos sacramentales, resultan ineludibles el análisis de Fothergill-Payne (1977) y las posteriores adiciones a cargo de Kurtz (1991), Arellano y Duarte (2003), Arellano (2011), así como la revisión bibliográfica en torno a esta cuestión que esboza Duarte (2017).

10. Arellano y Duarte, 2003, p. 36.

cha «plantillas mentales»<sup>11</sup>. Para el investigador, el dramaturgo partía de argumentos prediseñados o fórmulas fijas sobre las que elaboraba sutiles modificaciones que daban lugar a nuevas obras, pero íntimamente emparentadas con otras que él mismo había escrito anteriormente. Tal es esto que encuentra acusadas coincidencias en los siguientes pares: *La oveja perdida*, *El labrador de la Mancha* y *La isla del sol*; *El bosque de amor* y *La Santa Inquisición* o *La concepción de Nuestra señora* con *La adúltera perdonada*—hermanada métricamente también con *De los cantares*—<sup>12</sup>.

De esta manera, se cuestiona en buena parte el valor de varios de los autos sacramentales firmados por Lope de Vega. A esto ha de sumarse la tesis de Rodríguez-Puértolas y de otros, que conciben que «para Lope, el auto sacramental no difiere esencialmente de las demás obras del género dramático. Para él, el auto es una comedia más, aunque «a lo divino»<sup>13</sup>, lo que multiplica la extensión de estas estructuras prefijadas y le permite intercambiar rasgos de unas producciones a otras. La misma concepción muestra Sanzoles, quien resta interés al auto sacramental, pues lo considera una suerte de apéndice de la comedia<sup>14</sup>. Contra la tesis clásica de González Pedroso, que sostenía que sus autos simbolizaban la madurez para este género vinculado a la festividad del Corpus<sup>15</sup>, se yerguen otras que censuran precisamente la velocidad en la ejecución y la repetición de formas<sup>16</sup>.

A pesar de las múltiples dificultades que envuelven la cuestión de los autos lo-pescos (imposibilidad de definir el tamaño del corpus, problemas de autoría, refundiciones y transfusiones argumentales o métricas...), su estudio atento se trata de un fenómeno en auge. Dan buena prueba de ello los trabajos citados hasta ahora, así como varias tesis doctorales defendidas en España durante la última década y de las que siguen derivando nuevas publicaciones en forma de artículos en revistas de primer orden<sup>17</sup>.

## 2. CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ADÚLTERA PERDONADA

### 2.1. Aspectos formales

A continuación, pasaremos a ocuparnos del auto sacramental intitolado *La adúltera perdonada*. Probablemente contara originalmente con un subtítulo a la luz de lo que reza en los últimos versos del auto: «Aquí da fin / la clemencia en la venganza»<sup>18</sup>. El texto se ha transmitido a partir de una copia elaborada a mano por

11. Vega Carpio, *El bosque de amor*, p. 95.

12. Vega Carpio, *El bosque de amor*, pp. 85-111.

13. Rodríguez-Puértolas, 1970, p. 96.

14. Sanzoles, 1959, p. 92.

15. González Pedroso, 1952.

16. Consúltense, entre otros, el trabajo de Menéndez Pelayo, 1881 y el de Wardropper, 1967.

17. Entre otras, las de Izquierdo Domingo, 2010 y 2013 y Nogués Bruno, 2011.

18. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 184.

Francisco de Rojas que, según indica, hizo a partir de su original. El testimonio está custodiado en la Biblioteca Nacional de España; Nogués Bruno se ha ocupado de la descripción de sus características materiales<sup>19</sup>. A partir del estudio de la métrica se ha planteado que Lope de Vega pudo haberlo escrito entre 1608 y 1612<sup>20</sup>; no obstante, es posible acotar la fecha al primero de estos años, pues se representó el día del Corpus de 1608 y se conservan algunos detalles sobre la distribución de los carros para su puesta en escena<sup>21</sup>.

En lo argumental, este auto presenta la historia de la mujer adúltera narrada en el *Evangelio de Juan* (8:1-11). En los apartados sucesivos abordaremos la adaptación que el dramaturgo elabora a partir de esta perícopa. Sirva por el momento un sucinto resumen del auto. El Alma es la figura alegórica protagonista y encarna el papel de esposa que ha de elegir entre tomar como marido al Mundo o al Hijo del hombre (luego Esposo). Ambos se valdrán de sus valedores —el Deleite y el Conocimiento de sí mismo respectivamente— para convencerla de que será más feliz junto a ellos. De un lado, el Mundo y el Deleite proponen una vida dichosa, divertida y ligada a los placeres; del otro, el Esposo y el Conocimiento de sí mismo anticipan un futuro recogido, marcado por el sacrificio y la abstinencia. El Alma escogerá al segundo galán, mientras que el Mundo se negará a asumir la derrota y empleará toda suerte de ardides para recuperarla. Llegará a entrar en la casa del matrimonio: embozado bajo la apariencia del Loco, engañará al Esposo para que le permita distraer a su mujer. Cuando se quedan solos, el Loco descubre su identidad y le propone a su enamorada escapar juntos. El Alma, triste por la vida que pasa junto al Esposo, se dejará arrastrar por la tentación. Cuando el marido descubre la infidelidad no ignora que el código dicta que ha de matar a la adúltera. Se instaura entonces un tribunal presidido por la Justicia y la Iglesia, que dictarán la sentencia. La primera amparará al varón agraviado; la segunda, a la mujer, mas el veredicto es innegable: la adúltera debe pagar su crimen con la muerte. Tras los ruegos por su vida del Alma se alcanza el cúlmen del auto sacramental: la Eucaristía toma la escena gobernando por encima de las alegorías presentes, concede el perdón y obliga al Esposo a hacerlo también, esta vez con la garantía de que su mujer no volverá a repetir su error.

El estudio de las fuentes que pudo emplear el Fénix tiene un interés notable en este texto. Además de las «plantillas mentales» ya analizadas y que la conectan con otros de sus autos, como *De los cantares* o *La concepción de Nuestra señora*, presenta riqueza en cuanto a calcos y otros guiños. La fuente más evidente es el texto de san Juan, en concreto la perícopa citada y que se abordará por extenso más tarde. Le siguen en importancia las referencias al *Cantar de los cantares*, asunto ya estudiado<sup>22</sup>. De él se toma, por ejemplo, la descripción de la amada como pastora:

19. Nogués Bruno, 2011, pp. 79-86.

20. Scungio, 1952, p. 16.

21. Noguera y González, 2012, p. 424; Arellano y Duarte, 2003, pp. 72-79.

22. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, pp. 139-140; Wardropper, 1967, pp. 277-280; Nogués Bruno, 2017, pp. 122-127; Duarte, 2017, pp. 50-51.

CONOCIMIENTO Son pastora, tus ganados  
 pensamientos divertidos  
 que se apacientan perdidos  
 en montañas de cuidados;  
 parecen velo de grana  
 sus labios tan de coral,  
 y como dulce panal,  
 destilan miel soberana;  
 de paloma son sus bellos  
 ojos, que dan afición;  
 rebaños de dientes son  
 sus dientes y sus cabellos.  
 Sus mejillas son, si adviertes,  
 de tórtola; su garganta,  
 torre de David, que espanta  
 con las armas de los fuertes;  
 huele a incienso,  
 y así, a rostro tan hermoso  
 es conveniente un esposo  
 manso, hermoso, sabio, inmenso<sup>23</sup>.

Tal descripción no es más que una traducción de lo que se lee en el *Cantar* (4, 1-3): «¡Qué hermosa eres, amada mía, / qué hermosa eres! / Son palomas tus ojos a través de tu velo. / Son tus cabellos rebañitos de cabras / que ondulantes van por los montes de Galaad. / Son tus dientes cual rebaño de ovejas de esquila»<sup>24</sup>. A la prosopografía eglógica ha de sumarse el empleo en dos ocasiones del célebre verso «nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalen» (1, 5-7): «Serrana de aquestos valles, / morena, pero hermosa»<sup>25</sup> y «Negra estoy, aunque hermosa, / y no es mucho que esté así, / si guarda de viña fui»<sup>26</sup>. Menéndez Pelayo encuentra otro pasaje que discurre en paralelo: «Enamorada estoy ya; / que es mi amado rubio y blanco, / y manirroto y muy franco»<sup>27</sup>.

También es necesario destacar en este auto cierto empleo de la tradición romancística. A partir de la nota de Menéndez Pelayo<sup>28</sup>, Nogués Bruno habla de «adaptaciones espirituales» de romances tan principales como «Serrana de aquestos valles», «De las montañas caldeas» y de la cancioncilla firmada por Góngora: «La bella niña»<sup>29</sup>. No obstante, la investigadora centra su investigación en la presencia de ecos del romance de la bella malmaridada, cuya versión más completa es la que reza en el *Cancionero de romances* de 1551 procurada por Sepúlveda. Lope de Vega pudo inspirarse en esta composición, al menos, para dos obras, el auto que nos ocupa y la comedia *La bella malmaridada*. No obstante, la inspiración es solo

23. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 149.

24. Duarte, 2017, pp. 50-51.

25. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 147.

26. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 153.

27. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, pp. 139-140.

28. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 140.

29. Nogués Bruno, 2017, pp. 122-123.

parcial ya que el romance traza la historia de una esposa infeliz por las constantes infidelidades del marido que, en respuesta, las comete también. Cuando el esposo descubra el engaño, será ella quien demande la ejecución por su delito.

## 2.2. *El papel de la música como refuerzo dramático en el auto sacramental*

La relación de Lope de Vega y la música parece remontarse a su edad más temprana, cuando se educó junto a Vicente Espinel, quien supo sembrar en él cierto interés por las melodías, los instrumentos y su capacidad para influir en el ánimo del ser humano. Esta educación filomusical pudo ser una de las causas por las que el elemento sonoro cobra una importancia notable en las comedias y autos lopescos, así como en la facilidad del autor para la composición de cancioncillas tanto populares como cultas que inserta en sus composiciones dramáticas<sup>30</sup>.

La música poseía un papel determinante dentro de los autos sacramentales, pero también a lo largo de toda la fiesta; la dimensión acústica abrazaba el festejo por completo. Dentro del auto, la aparición de determinados instrumentos actúa como refuerzo de las alegorías que allí interactúan, desde los clarines que suelen inaugurar la pieza hasta las chirimías que, como atributo del personaje de la Eucaristía, imponen el final en loor de este sacramento; «así sucede prácticamente en todos los autos de Calderón, cuya acotación final constantemente es "Tocan chirimías y se da fin al auto"»<sup>31</sup>. Mas no es necesario esperar al encumbramiento calderoniano. Flórez Asensio ha dedicado varios estudios a esta circunstancia y ha encontrado las mismas coincidencias en las piezas sacramentales de Lope de Vega. Además, la investigadora advierte que tales instrumentos acostumbran a distribuirse de manera dual, como lo hacen los propios personajes alegóricos que protagonizan los autos, diferenciando convenientemente el bando del bien —divino, eucarístico— de los seguidores del mal —el pecado, la tentación—<sup>32</sup>. En síntesis, el dramaturgo otorga a cada instrumento una posición en la dicotomía atendiendo a la sensación que provoca su sonido al oído. Del mismo modo, a la intensidad de los sonidos de cada instrumento anticipará la importancia que tendrá dentro de la trama el personaje al que precedan. Así, mientras que la Iglesia entra en escena rodeada de chirimías, la Justicia, magistrada vengativa que demanda la ejecución del Alma por infiel, quedará presentada a través de estruendosos ruidos, seña inequívoca de poder, pero también de violencia y crueldad: «Tocan un tambor y una trompeta, y descúbrese el trono de la Justicia»<sup>33</sup>.

No obstante, en los autos firmado por el Fénix, el papel de la música superará la mera anunciación, sirviendo de refuerzo para el argumento. En este sentido es necesario diferenciar música —entendida como aquellos sonidos de instrumentos

30. Alín, 1983, p. 76; Flórez Asensio, 2012, p. 237.

31. Arellano y Duarte, 2003, p. 84.

32. Flórez Asensio, 2006, pp. 92-102 y 2012, pp. 238-239.

33. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 179.



que puedan poseer un relativo valor presentativo— de los músicos, que saldrán a escena a cantar. En *La adúltera perdonada*, su primera aparición surge a propósito de las bodas entre el Esposo y el Alma. Los músicos, caracterizados como pastores, reciben a la recién casada:

ESPOSO	Salid, zagales, a recibir a la pastora más hermosa que vio el valle. <i>(Salgan los músicos de pastores, y cantando.)</i>
MÚSICOS	Del Líbano viene la divina esposa; de zafir y rosa dos guirnaldas tiene. Sea bienvenida la bella zagala, que a su esposo iguala en la estrecha vida. Darán la comida, banquete solene en fe milagrosa; de zafir y rosa dos guirnaldas tiene <sup>34</sup> .

De lo anterior puede extraerse que el personaje de los músicos posee cierta trascendencia, pues llegan incluso a cambiar su apariencia a propósito de la acción. Igualmente interesante resulta su segunda salida a escena, esta vez al servicio del contrincante, el Mundo, cuando acude al balcón del Alma para convencerla de que abandone a su marido. La «letra para cantar con interés musical» —como señalaba Menéndez Pelayo<sup>35</sup>—, no resulta inocente en absoluto:

MÚSICOS	Despertad, ojuelos verdes, que a la mañanita dormiréis. Si el mundo no os da cuidados, y en él no estáis divertidos, despertad, soles dormidos, no parezcáis eclipsados. A vuestros enamorados haced, señora, mercedes; que a la mañanita ya dormiredes. Gustad del Mundo esta vez, almas, que es grande inocencia hacer tanta penitencia en una tierna niñez. Remitidla a la vejez, gozad vuestros años verdes; que a la mañanita ya dormiredes <sup>36</sup> .
---------	---

34. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, pp. 155-156.

35. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 140.

36. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, pp. 158-159.

Los músicos de *La adúltera perdonada* llegan incluso a establecer un diálogo con la protagonista cuando esta pregunta extrañada quién la molesta a horas tan intempestivas:

ALMA	¿Quién así me ha desvelado en medio del dulce sueño?
MÚSICOS	Un galán que, aunque formado de la voz de vuestro dueño, de vos está enamorado. Quien primero se llamó vuestro, y quien daros espera el pago que a todos dio ( <i>Cesa la música</i> ) <sup>37</sup> .

La labor de los músicos contribuye, en última instancia, a que se produzca la infidelidad, pues, con sus letras, van torciendo la castidad de la esposa. En ese instante, recae en ellos la tarea de coronar al Alma con una diadema de rosas. Esto puede interpretarse como un potente símbolo que representa el triunfo del *collige, virgo, rosas*, pensamiento que el bando negativo ha tratado de sembrar en la protagonista desde el principio. También puede verse como una imagen contrapuesta; mientras que Cristo fue coronado con la parte menos amable del rosal —las espinas—, a ella la adornan con las flores, lo que refuerza el valor de la traición que el Alma acaba de cometer contra el Esposo-Cristo:

Músicos	Coronémosla de rosas, pues que es la edad fugitiva ( <i>Cantan.</i> ) Haciendo está el Mundo loco llorar y reír, y trae la esposa de aquí para allí. Era la fe de la esposa blanco diamante y zafir, esmeralda la esperanza, y su caridad rubí; ya no son piedras preciosas, porque se pierden así las virtudes de las almas que al mundo quieren seguir. Haciendo está a los mortales llorar y reír, y trae a la esposa de aquí para allí ( <i>Vanse.</i> ) <sup>38</sup> .
---------	---

37. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 159.

38. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 174.

La escena más rica en cuanto a las relaciones entre la acción dramática y el elemento musical quizás sea el juicio que ocurre al final del auto. Aquí confluyen las dos perspectivas explicadas hasta ahora. Por un lado, el sonido característico de cada instrumento acompañará a ambos bandos; las palabras de Justicia quedarán enmarcadas por los tambores, cajas y trompetas, sonidos, en definitiva, acordes con la crueldad de la sentencia. En este momento se legitima con claridad la influencia de la música sobre el ánimo humano, pues el timbre de los instrumentos es capaz de inclinar la voluntad del marido hacia uno u otro fin, ya sea este la muerte o el perdón de la mujer:

	( <i>Tocan un tambor y una trompeta y descúbrese el trono de la Justicia.</i> )
JUSTICIA	No goce la inmunidad de la Iglesia aquesta vez; la cabeza le cortad: vos propio seréis jüez en vuestra casa; piedad no ha de haber a tal ofensa [...]
ESPOSO	¡Muera! ¿Guerra? ¡Al arma toca! En ira voy encendido. ¡Muera pues! <sup>39</sup>

Por otro lado, de este juicio también participan los músicos, que acaban por asumir el rol de pregoneros. Músicos y música terminan por combinarse en una sola voz que turba al Esposo constantemente, llevándolo a cambiar una y otra vez de parecer:

	( <i>Suena el tambor y la trompeta, y vuelven el Esposo y el Alma. Los músicos en el trono de la Iglesia.</i> )
MÚSICOS	¿Qué muera dice? ( <i>Cantan.</i> ) La Justicia divina y poderosa y la Iglesia, repiten: ¡No muera, viva, paz: viva la Esposa! ( <i>Cesan.</i> )
ESPOSO	La música de la Iglesia me mueve, Justicia santa, a piedad: darele vida. ¿Qué me aconsejas o mandas?

39. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 180.

JUSTICIA	¡Muera, muera! ( <i>Tocan tambores, cajas y trompetas.</i> )
ESPOSO	Ese rumor ya me anima a la venganza. Morir tiene.
MÚSICA	¡Viva, viva!
ESPOSO	Pues la Iglesia la ampara. ¿Qué voces tan poderosas, para detener la espada de la divina Justicia, amor y piedad me causan? Vencido vuelvo, Justicia. [...]
MÚSICA	Paz, paz dichosa y santa a los hombres en el suelo, y gloria a Dios en el cielo. ( <i>Cesa.</i> ) <sup>40</sup> .

Para concluir este apartado, y en tanto que los músicos se vuelven interlocutores o cuasi-interlocutores, tampoco conviene olvidar que el propio Deleite se presenta al inicio de este auto sacramental cantando el romance ya referido antes, «Serrana de aquestos valles», como evidencia una de las didascalias del texto: «(*Deja de cantar y prosigue representando*)»<sup>41</sup>.

### 2.3. Importancia de la perícopa (Jn, 8:3-11)

El episodio de la mujer infiel a la que los judíos quieren lapidar como castigo por su pecado, y a la que Cristo finalmente perdona, es uno de los más interesantes del *Nuevo Testamento*, en parte, lo es porque está envuelto por cierto misterio. Numerosos estudiosos de la religión cristiana han dudado de que se trate de un escrito original del santo. El debate es antiguo y se remonta, al menos, hasta el siglo XVI. Becker ha documentado las desconfianzas de figuras como Teodoro de Beza, Erasmo de Róterdam o Grocio<sup>42</sup>.

Antes de abordar las cuestiones más importantes de la perícopa en relación con el auto sacramental de *La adúltera perdonada* parece prudente recordar el pasaje:

Entonces los escribas y los fariseos le llevaron a una mujer que había sido sorprendida cometiendo adulterio. La pusieron en medio, y le dijeron: «Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en el acto mismo de adulterio. En la ley, Moisés nos ordenó apedrear a mujeres como esta. ¿Y tú, qué dices?». Ellos decían esto para ponerle una trampa, y así poder acusarlo. Pero Jesús se inclinó y, con el dedo, escribía en el suelo. Como ellos insistían en sus preguntas, él se enderezó y les dijo: «Aquel de ustedes que esté sin pecado, que le arroje la primera piedra». Y Jesús volvió a inclinarse, y siguió escribiendo en el suelo. Ellos, al oír esto, se fue-

40. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, pp. 180-182.

41. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 147.

42. Becker, 1963.

ron retirando uno a uno, comenzando por los más viejos y siguiendo por los más jóvenes. Solo se quedó Jesús, y la mujer permanecía en medio. Entonces Jesús se enderezó y le dijo: «Y, mujer, ¿dónde están todos? ¿Ya nadie te condena?». Ella dijo: «Nadie, Señor». Entonces Jesús le dijo: «Tampoco yo te condeno. Vete, y no peques más» (*Jn*, 8:3-11).

La narración disuena por diferentes causas, pero la más evidente es la decisión de Cristo de perdonar a una mujer que ha sido sorprendida en flagrante adulterio. Con la sospecha de que se trate de un texto falso, varios autores plantean la posibilidad de que sea un añadido posterior<sup>43</sup>. Otros han justificado su desconfianza mostrando cómo este pasaje cambia de ubicación dentro del propio *Evangelio* según los testimonios que se cotejen<sup>44</sup>. Incluso, otros expertos han localizado testigos textuales en los que el episodio de la adúltera aparece en los escritos de san Lucas o san Marcos<sup>45</sup>; también en el *Evangelio de los Hebreos*<sup>46</sup>.

Otro de los argumentos que se han empleado para desvincularlo del resto de la obra de san Juan ha sido el estilo. Mientras que los demás pasajes destacan por su simbolismo y complejidad interpretativa, el episodio de la adúltera es asombrosamente simple, tanto en su planteamiento como en la resolución. Además, la perícopa aparece inserta en el medio de dos discursos simbolistas —el del agua (*Jn* 7, 37-49) y el de la luz (*Jn* 8, 12-20)— con los que, *a priori*, guarda poca relación. Las características del plano lingüístico han quedado convenientemente estudiadas por Sánchez Castelblanco, que ha analizado cuidadosamente la construcción léxico-gramatical de este pasaje y ha concluido que, aunque la construcción gramatical se asemeja a la habitual en el *Evangelio de Juan*, el vocabulario se encuentra mucho más próximo al léxico presente en el *Evangelio de Lucas*<sup>47</sup>. No obstante, admite tesis previas que señalaron numerosas incongruencias léxicas que imposibilitarían la autoría lucana del episodio de la mujer adúltera<sup>48</sup>.

Además de abordar por extenso el posible origen de la narración y su difusión bíblica, el estudio de Sánchez Castelblanco resulta de sumo valor por el análisis detallado que ofrece de la perícopa versículo a versículo<sup>49</sup>. Entre sus bondades, es menester destacar aquí la propuesta de una estructura argumental que corresponde en buena parte con la que Lope de Vega armará para su auto sacramental:

- I. Introducción general (7, 53-8,2)
- II. La trampa para Jesús (8,3-6a)
  - A Introducción del narrador (8,3-4a)

43. Callahan, 2005, p. 175; Caicedo, 2021, pp. 118-120.

44. La génesis y el posible origen de este pasaje se analiza convenientemente en Sánchez Castelblanco, 2010, pp. 17-24 y en Caicedo, 2021, pp. 118-120.

45. Metzger, 2002, pp. 188-189; Rius-Camps, 2008, p. 16.

46. Hispano, 2003, pp. 20-21.

47. Sánchez Castelblanco, 2010, pp. 21-22.

48. Cadbury, 1917, pp. 243-244; Becker, 1963, pp. 69-71.

49. Sánchez Castelblanco, 2010, pp. 24-46.

- B Los acusadores presentan el caso
  - > El pecado de la mujer (8,4b)
  - > Moisés y Jesús (8,5)
- A' Conclusión del narrador: propósito falaz de los escribas y fariseos (8,6a)
- III. Jesús escapa de la trampa (8,6b-9)
  - A Introducción del narrador: silencio inicial de Jesús (8,6b)
  - B Respuesta de Jesús
    - > La insistencia de los acusadores (8, 7a)
    - > Condición para ejecutar la lapidación (8,7b)
  - A' Conclusión del narrador
    - > El silencio final de Jesús (8,8)
    - > La retirada de los acusadores (8,9)
- IV. Solución del caso por parte de Jesús (8,10-11)
  - A Pregunta de Jesús (8,10)
  - B Respuesta de la mujer (8,11a-b)
  - A' Sentencia final de Jesús (8,11c-d)<sup>50</sup>.

En síntesis, puede observarse que el pasaje gira en torno a dos nociones enfrentadas: justicia y perdón —el tribunal que establece el Fénix—. Los fariseos tratan de probar a Jesucristo obligándole a elegir entre la piedad o el castigo para una mujer que, efectivamente, ha sido sorprendida en adulterio y para la que su ley marca la pena de muerte. Cristo lucha internamente para encontrar una solución para un caso que, judicialmente, ya estaba resuelto. La Ley mosaica prescribía la lapidación para las adúlteras, si bien también el castigo debía aplicarse al hombre: «Si fuere sorprendido alguno acostado con una mujer casada con marido, ambos morirán, el hombre que se acostó con la mujer, y la mujer también, así quitarás el mal del Israel» (*Deut*, 22:22). La elección se antoja complicada; mientras que Lope de Vega recurrirá a la Eucaristía como elemento de auxilio para escapar del dilema, el *Evangelio* encuentra también una solución.

Jesús no condena ni absuelve a la adúltera —pues sabe que no puede desoír el delito—, pero la perdona. Decide, por tanto, centrarse en quienes la acusan y, mientras, escribe en la arena. Puesto que ninguno alcanza a considerarse libre de pecado, la lapidación nunca se produce. A menudo se ha intentado descifrar qué estaba trazando Cristo en el suelo. La tesis más defendida sostiene que el hijo de Dios habría escrito los nombres de los acusados y, junto a estos, los pecados que habían cometido. Ante tal visión, los delatores se habrían retirado avergonzados<sup>51</sup>.

#### 2.4. Construcción argumental y caracterización de los personajes

Si atendemos al argumento de la perícopa del *Evangelio de Juan*, es posible reconocer numerosos puntos en común entre el texto bíblico y el auto sacramental de *La adúltera perdonada*. Asimismo, igualmente manifiestas resultan algunas de

50. Sánchez Castelblanco, 2010, p. 28.

51. Fraile, 2010, pp. 171-172. A propósito de esta lectura cabe citar otro testimonio dramático español, *Las palabras en la arena* de Buero Vallejo, texto editado por Fraile (pp. 149-173) y que también versiona la perícopa bíblica con algunas licencias.

las licencias de las que se sirvió el Fénix para añadir dramatismo a un argumento que ya poseía *per se* un elevado interés para la escena áurea. En esta última parte del artículo trataremos de explicar algunas de las conexiones y diferencias más relevantes.

Una parte considerable de la crítica que ha estudiado este auto ha señalado que se basa en un argumento de enredo donde el adulterio aparece tratado «a lo divino»<sup>52</sup>. Que los temas relativos al honor y a la pérdida de la honra eran del gusto del vulgo era algo que el dramaturgo madrileño conocía bien; él mismo recomendó tales argumentos en su *Arte nuevo* por la conexión que conseguían con el público: «Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente»<sup>53</sup>. Asimismo, Fothergill-Payne ya señaló que los argumentos basados en la infidelidad del alma son recurrentes en la creación dramática de Lope de Vega, así como en la de Valdivielso<sup>54</sup>. Si bien en *La adúltera perdonada* el asunto parece semejante al de la perícopa —el perdón extraordinario dirigido a una mujer infiel—, aquí el marido agraviado es el propio Cristo. No se espera de él que condene o perdone a su pareja, sino que sea el que la asesine para así restaurar su honor: «Al Hijo del Hombre quiero / porque es pastor como yo, / y a su imagen me formó / nuestro autor»<sup>55</sup>.

La construcción del personaje del Esposo se antoja, por tanto, interesante. Las primeras nociones que aparecen en el texto señalan que es uno de los dos hombres que pretenden al Alma; allí queda presentado como pastor, frente al Mundo, que es un rey. No obstante, el Amor propio, consejero de la dama, invita a su amiga a desconfiar de las cualidades de tan brillante candidato, pues «Mira, hermana, que es celoso / y da vida desabrida: / si quieres alegre vida, / el Mundo ha de ser tu esposo»<sup>56</sup>. Los celos serán la primera cualidad que se exponga del Hijo del hombre y a ella volverán varios de los personajes en diferentes momentos de la trama:

AMOR P.	Advierte, pues, lo que pasa; que hoy has elegido esposo de condición tan celoso, que me ha de echar de su casa. Sin mí no podrán hallarte, y es tan estrecho camino el que eliges, que imagino que al principio has de cansarte <sup>57</sup> .
---------	--

52. González-Barrera, 2016; Nogués Bruno, 2017, p. 12; Duarte, 2017, p. 47.

53. Pedraza Jiménez, 2020, p. 158.

54. Fothergill-Payne, 1977, p. 110. La cuestión ya había sido objeto de análisis anteriormente, como el de Wardropper, 1951. Por su parte, el conflicto masculino ante el uxoricidio expiatorio aparece convenientemente tratado en diversas investigaciones entre las que destacan la de Galván Moreno, 2015; Valdés Pozueco, 2016 y Bonet Ponce, 2019.

55. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 150.

56. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 150.

57. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 151.

El confidente sentencia lo que ocurrirá tras la boda: el marido no permitirá que la relación entre ellos continúe y la estrechará tanto como mujer que ella se hastiará. Así sucede; tan pronto como se desposan el Hijo del Hombre reclama la expulsión del Amor Propio, a lo que el Alma accede. Este, por su parte, abandona su lugar con una agria profecía que anticipa el agón del auto sacramental, la pulsión que las pasiones ejercerán sobre la mujer y que supondrán un peligro para ella:

ESPOSO	Esposa, ¿me has de querer?
ALMA	¡Más que a mí!
ESPOSO	Si esto ha de ser, tu propio amor es locura. ¡Celos tengo, amor me abrasa! Mira si querrán los cielos, que a quien me mata de celos tenga dentro de mi casa. Échale, esposa, de aquí. [...]
ALMA	Que te vayas.
AMOR P.	Mira, pues: no te arrepientas después, que es condición de mujeres ser a primer movimiento fácil, y desde hoy te expones a resistir tus pasiones. (Vase el Amor Propio.) <sup>58</sup>

La misma referencia a los celos del Esposo empleará el Mundo tras no haber sido escogido como marido. Además de prever para la esposa una vida ingrata dedicada al sacrificio y a la abstinencia, el personaje ataca la figura de su contrincante en amores retratándolo como celoso y violento, especialmente con las mujeres. Para sustentar su argumentación acudirá a dos *exempla* del *Antiguo Testamento*, los casos de Oza y Edith —también llamada Ado—, quienes sufrieron un castigo divino desproporcionado. En el caso de Oza, la comisión del delito fue un accidente: mientras transportaban el Arca de la Alianza, tropezó y, para evitar la caída, se apoyó en la sagrada estructura, lo que provocó que Jehová, ofendido, le mandase la muerte (2 Sm, 6:7). En cuanto a Edith, esta quedó transformada en estatua de sal por mirar hacia atrás durante la huida de Sodoma (Gén, 19: 24-26):

MUNDO	Esposo tienes celoso, de condición tan esquiva, que por un descuido solo te dará muerte algún día. Oza diga su rigor, la mujer de Lot lo diga, que por mirar y tocar perdieron las dulces vidas <sup>59</sup> .
-------	--

58. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, pp. 154-155.

59. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 157.



Si bien esta pintura de la figura del Esposo aporta cierto dramatismo al argumento, de haber quedado sin enmienda habría resultado sacrílego. De esta forma, mientras que son otros personajes a través de las palabras quienes se encargan de describir al Esposo como un ser cruel, Lope de Vega permite que sea él mismo quien muestre la verdad en un breve monólogo interior donde revela el dolor que provoca en él su conflicto. De esta manera, cuando advierte la infidelidad de su amada, reconoce estar embargado por un sentimiento de rabia, mas también manifiesta su miedo y su deseo de no tener que llevar a cabo el castigo que impone el código de honor. El dilema se disipa rápidamente por exigencias del propio género del auto sacramental, pues requiere que la importancia del final no caiga sobre los hombros del esposo, sino que sea la llegada *in extremis* de la Eucaristía la que permita la redención:

ESPOSO	Entre unos brazos ajenos los de mi esposa me enojan como los aires serenos: furiosos rayos me arrojan con relámpagos y truenos. [...] Sin esposa esta vez quedo, perdió amor, faltole fe. ¿Matarella? Tengo miedo; pero si adúltera fue, la ley me dice que puedo. Mas un divino temor, precedido de mi amor, casi en el brazo me tiene; pero es justicia, y conviene, usar de aqueste rigor <sup>60</sup> .
--------	---

Asimismo, la elección de presentar a Dios como el Esposo posee una connotación que tampoco ha de quedar inadvertida en *La adúltera perdonada*, su naturaleza omnisciente. El Esposo-Cristo parece conocer lo que va a ocurrir y, a pesar de que los actos irán en su perjuicio, permite que tengan lugar. Cabe citar a propósito de esta idea dos episodios bíblicos similares en los que Jesucristo sabía de antemano las traiciones que sus allegados cometerían en su contra: la de Judas y las monedas de plata (*Jn*, 13:21) y la de Pedro, que acaba negándolo tres veces (*Mateo*, 26:34). Con la mirada puesta en esta idea es posible percibir cierto sarcasmo en varias de las intervenciones del esposo, recurso que, con mucha seguridad, divertiría a un público áureo mucho más emparentado con el pasaje de la mujer adúltera que el actual.

La primera seña se produce cuando el Alma comienza a sentir hastío ante la vida recogida que pasa con el Esposo, quien advierte la melancolía de la mujer y, continuando con la metáfora pastoril, da las razones por las que ha tomado las decisiones que tanto disgustan a su esposa:

60. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 177.

ESPOSO            ¿Pues cómo no te divierto  
de aqueste triste accidente,  
siendo yo la luz, la fuente,  
la ciudad, el camino y puerto?  
Si es porque yo a tus ganados,  
que obras son y pensamientos,  
prohíbo algunos intentos  
de entrar en pastos vedados,  
valles tienes muy amenos;  
al de Josafat descende,  
donde tu fe viva entiende  
que yo he de premiar los buenos.  
Si quieres monte Tabor,  
puedes subir, y en su cumbre  
gloria hallarás que te alumbre  
con divino resplandor.  
Si acaso te agradan más  
sombras de árboles a ti,  
sube al Calvario, que allí  
la de mi cruz hallarás<sup>61</sup>.

No obstante, la intervención más reveladora se producirá unos versos más tarde, cuando el Mundo alcance a colarse en la casa del matrimonio bajo la apariencia del Loco. Si bien pareciera que el disfraz confunde al Esposo, que da licencia para que este acceda para divertir con sus simplezas las melancolías que castigan al Alma, lo que dice antes de abandonar la escena reverbera con valor profético nuevamente. Tal vez el Esposo pretenda probar a su mujer, que está a punto de caer en la tentación y en las malas artes del Mundo, o bien guarda para ella una lección, Asimismo, anticipa el conflicto final del auto, pues le advierte de que se entretenga con mesura, pues de lo contrario morirá. Hasta aquí asistimos de nuevo a la pintura de una figura divina castigadora, que no evita que el pecado se produzca y, por tanto, no impide el castigo. En este sentido resultan cruciales los antepenúltimos versos donde Lope aplaca la violencia de los anteriores en favor de una nueva sentencia en la que el Esposo admite que, aunque se separen momentáneamente, permanecerá con ella, desvelando del verdadero final de la pieza:

ESPOSO            Esposa, un rato divierte  
con el loco tu tristeza,  
pero con tal fortaleza  
que no te cause la muerte.  
Sirva el escucharte un poco  
de darme gracias a mí,  
y de que adviertas así  
cuánto va de cuerdo a loco.  
Yo me voy, mas no me alejo,

61. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 163.

que siempre estaré contigo;  
este loco es tu enemigo,  
porque burles de él te dejo.  
(Vase.)<sup>62</sup>

Hasta aquí nos hemos ocupado del Esposo, figura crucial para el desarrollo de este auto sacramental. Es momento pues de atender a la caracterización y comportamientos del Alma. Desde el inicio de la obra queda representada como una figura femenina que padece los incesantes cortejos de dos galanes, el Mundo y el Esposo. Aunque escoge para la boda al Esposo, los intentos de seducción del Mundo no cesan, de ahí que el personaje femenino se presente en este auto como una figura sometida a pruebas constantes. Primero la sufre por parte del Mundo, que personificará la tentación y tratará de enamorarla de varias maneras, cada vez con mayor violencia; luego por parte del Esposo, quien parece conocer tanto el malestar de su pareja como las intenciones indecentes del Loco, pero permite que ocurran para probar la entereza del Alma. La esposa, en definitiva, podría despertar cierta misericordia entre los espectadores.

En esta cuestión el texto de Lope de Vega parece alejarse de la perícopa, donde no se aporta noción alguna sobre el contexto en el que la mujer comete la infidelidad. La adúltera del relato bíblico apenas tiene ocasión de explicarse. En cambio, el dramaturgo hace partícipe al vulgo de los sentimientos, preferencias y dudas de la protagonista. De esta forma no solo se refuerza el dramatismo de la acción global, sino que se crea un personaje, si bien alegórico, con potentes tintes humanos:

ALMA	¿Qué me dices, Voluntad? «Que te vayas». ¿Tú, Memoria? «Que escojas o pena o gloria». ¿Tú, Entendimiento? «Piedad tiene tu esposo y rigor». ¿Tú, Apetito? «Que es mayor la piedad del ofendido». ¿Vos, Temor? «Que has consentido». Pues el Mundo es vencedor, ¡victoria, Mundo, victoria! Tuya soy, seré tu dama <sup>63</sup> .
------	---

Otra de las coincidencias que se dan entre ambos textos es la ausencia del amante. En la perícopa no aparece el varón con el que la mujer ha cometido adulterio, tampoco se aporta información alguna en este sentido. No obstante, la Ley de Moisés dictaba la misma pena para ambos sexos. La omisión de la responsabilidad masculina también se ha percibido con recelo, pues intensifica el carácter poco moral del pasaje y propicia la duda de su autenticidad<sup>64</sup>. Por su parte, en el auto lopesco, el Mundo escapa cuando oye al Esposo acudir al lugar en que se encuen-

62. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 1570-171.

63. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 173.

64. Caicedo, 2021, pp. 118-120.

tran. Con esto hace patente su carácter de burlador. También el código de honor que impera en la comedia áurea castigaba al varón. Si el esposo damnificado quería recuperar la dignidad arrebatada tenía que ejecutar a ambos. Así, en el caso de *La adúltera perdonada* la huida del Mundo viene dictaminada por el propio final, que necesita situar a la mujer como víctima de la tentación entendida desde el punto de vista cristiano para, más tarde, mostrar la misericordia de Dios y la supremacía eucarística<sup>65</sup>:

MUNDO	Quédate en paz, yo huyo, porque con todos esto mismo hago.
ALMA	Pues, ¿cómo? ¿El favor tuyo me falta agora?
MUNDO	¿A quién no di este pago? ¿Qué amigo jamás tuve que no ciegue si ve, caiga si sube? [...] Soy veloz y tirano. [...] Soy indelebles sombras. (Vase.) <sup>66</sup>

El auto sacramental y la perícopa vuelven a hermanarse tanto en el perdón divino e inesperado que reciben ambas adúlteras y, en especial, en la ausencia que se da en ellas de un arrepentimiento explícito. En *La adúltera perdonada*, aunque la consumación del engaño viene favorecida por la insistencia del Mundo, el Alma manifiesta su alegría ante la nueva situación: «¡Qué dulces son las horas / que contigo se pasan, y qué breves!»<sup>67</sup>. Más allá de la posible significación erótica del adjetivo «dulces», la mujer lamenta que el tiempo corra tan rápido cuando uno se divierte. No hay, por tanto, arrepentimiento o voz de la conciencia en sus actos. Cuando queda ante el Esposo tampoco permite entrever el arrepentimiento que el cristianismo requiere para gozar del perdón divino.

En su primera intervención tras la publicidad de su infidelidad, el Alma pide a su marido que no la mate, después reclama el amparo de la Iglesia —«Los Sacramentos me den / favor, y a la Iglesia pido / me favorezca también»<sup>68</sup>—, pero continúa sin mostrar indicios de compunción; tampoco sucede cuando testifica ante la Justicia, a quien reconoce no tener nada que presentar como defensa: «Justicia inmensa, / yo no tengo a tanto mal / qué alegar en mi defensa; venda los ojos, que han visto /

65. La misericordia de Dios resulta un tema clave en la literatura española del Siglo de Oro. Este asunto, de acusada presencia en la escena áurea y especialmente en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, enlaza con la respuesta filosófica y teológica que desde la doctrina católica se estableció contra la tesis negacionista luterana acerca de la libertad del hombre, la naturaleza caída por el pecado original y la inutilidad de la gracia. Los escritores de la dorada época pusieron, una vez más, sus plumas al servicio de la ortodoxia católica. Para abundar en esta cuestión, consúltese Moncunill Bernet (2011).

66. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, pp. 176-177.

67. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 176.

68. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 178.

para más perdición suya; / que yo a tu venganza asisto»<sup>69</sup>. Si bien esta intervención podría estar motivada por el carácter objetivo de la justicia, en la que no debe haber lugar para cuestiones subjetivas o espirituales, como la contrición, lo mismo sucede cuando el Alma habla ante la Iglesia. Ante la sentencia de muerte dictada por la anterior figura alegórica, la esposa busca auxilio en la Iglesia, mas su justificación es solamente que tiene fe, no que rechace la acción cometida: «Iglesia, ¿de esta manera / dejas morir a quien pide / piedad con fe verdadera?»<sup>70</sup>.

En los finales del auto y de la perícopa, las dos adúlteras toman brevemente la palabra. En el caso del pasaje de san Juan, Cristo interpela a la mujer directamente, que debe responder a una pregunta. La contestación es una mera aserción cortés. La acusada responde con una sola palabra, a la que añade la fórmula de respeto hacia su interlocutor: «Entonces Jesús se enderezó y le dijo: «Y, mujer, ¿dónde están todos? ¿Ya nadie te condena?”. Ella dijo: “Nadie, Señor”. Entonces Jesús le dijo: “Tampoco yo te condeno. Vete, y no peques más» (Jn, 8:10-11). La misma actitud aparece en el auto lopesco. Sin embargo, en *La adúltera perdonada* se introduce un nuevo matiz. Si bien ninguna de las mujeres había manifestado arrepentimiento, aquí el Esposo se asegura a través de una pregunta directa de que ella no volverá a cometer el pecado:

ESPOSO	Y mi esposa perdonada; abre los ojos hermosos, ¡divina esposa!, levanta. ¿Ofenderasme otra vez?
ALMA	No, mi señor.
ESPOSO	Pues abraza, al que de amores has muerto, y al que ofendiéndole matas.
ALMA	¡Soy tu esclava!
ESPOSO	Aquí da fin la clemencia en la venganza <sup>71</sup> .

La pregunta del Esposo permite al dramaturgo insertar la moralidad que tantos estudiosos echaron en falta desde el siglo XVI en la perícopa. Con todo, el arrepentimiento acaba pasando a un segundo plano en favor de todo aquello que representan las figuras alegóricas que aparecen en su conclusión: Justicia, Iglesia, Penitencia y Eucaristía. Estas son, como señala Duarte, la pieza clave para trazar un final decoroso y adaptado a lo que establece el género sacramental<sup>72</sup>. A la vez, por medio de la pregunta del Esposo se inserta la doctrina cristiana pertinente, que pasa por perdonar los pecados humanos con la promesa de que no volverán a cometerse.

69. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 179.

70. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, p. 179.

71. Vega Carpio, *La adúltera perdonada*, pp. 183-184.

72. Duarte, 2017, p. 47.

### 3. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas nos hemos ocupado de diversas cuestiones que rodean la construcción de *La adúltera perdonada*, auto sacramental de evidente inspiración bíblica, pero con numerosas y originales iluminaciones lopescas. La riqueza de este texto —por ejemplo, en cuanto a las fuentes o a la relevancia que posee la música dentro del auto sacramental— quizás ha propiciado que la crítica no atendiese cuanto pudiera a esta realidad en la que sí se ha detenido este artículo. En cualquier caso, parece claro que Lope de Vega mantuvo determinados elementos, como la ambigüedad en cuanto al arrepentimiento de la adúltera, la ausencia del amante o la sentencia conflictiva. También introdujo variantes sustanciales en favor del carácter dramático del texto; diferentes rasgos, como su carácter celestinesco, el juego de máscaras o la aparición de un tribunal alegórico que dicte justa resolución para el caso del Alma, aportan a la acción un valor y una espectacularidad notables. Del mismo interés literario gozan las caracterizaciones de los personajes del auto, en especial el Esposo-Cristo, retratado como un hombre en constante conflicto entre la violencia y el perdón; perdón que, en última instancia, no ha de conceder él sino la Eucaristía de acuerdo con la idiosincrasia del auto sacramental.

En suma, aunque *La adúltera perdonada* ha recibido atenciones por la crítica literaria en varias ocasiones durante los últimos cincuenta años, su interés parece no agotarse. A pesar de que su argumento parte de un episodio bíblico que, en el Siglo de Oro, sería bien conocido por todos, este auto sacramental, que aún con maestría el enredo, el honor y la religión, cuenta con sobrados motivos para inspirar agudos análisis filológicos que, además, se prestan enormemente a llevarse a cabo a través de interconexiones interdisciplinares, como las ya descritas a propósito de las relaciones que pueden establecerse entre la música y el argumento.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alín, José María, «Música y canción en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.1, 1983, pp. 155-170.
- Arellano, Ignacio, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. <https://hdl.handle.net/10171/20441>.
- Arellano, Ignacio, y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Becker, Ulrich, *Jesus und die Ehebrecherin. Untersuchungen zur Text- und Überlieferungsgeschichte von Johannes 7,53-8,11*, Berlin, De Gruyter, 1963.
- Bonet Ponce, Clara, «La entropía de la honra conyugal en Calderón: una aproximación sacrificial», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, pp. 349-361. <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.28>.

- Buero Vallejo, Antonio, *Las palabras en la arena*, en *Teatro español en un acto*, ed. Medardo Fraile, Madrid, Cátedra, 2012 [1989], pp. 149-173.
- Cadbury, Henry Joel, «A Possible Case of Lukan Authorship (*John* 7:53-8:11)», *Harvard Theological Review*, 10, 1917, pp. 237-244.
- Caicedo, Roberto, «La perícopa de la mujer adúltera en el *Evangelio de Juan* y en las Comunidades Judeocristianas», *Revista de interpretación bíblica latinoamericana*, 83.1, 2021, pp. 114-128.
- Callahan, Allen D., «*The Gospel of John* as People's History», en *Christian origins*, ed. Richard Horsley, Minneapolis, Fortress, 2005, pp. 162-176.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Duarte, J. Enrique, «De la comedia al auto sacramental: del honor al perdón en Lope de Vega», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.2, 2017, pp. 43-58. <https://doi.org/10.13035/H.2017.05.02.04>.
- Flórez Asensio, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- Flórez Asensio, María Asunción, «"Cantaron desta suerte...". Funciones de la música en el auto *Bodas entre el Alma y el Amor divino* de Lope de Vega, transposición a lo divino de las Bodas Reales de 1599», *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 233-255.
- Fothergill-Payne, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books, 1977.
- Fraile, Medardo (ed.), *Teatro español en un acto*, Madrid, Cátedra, 2010 [1989].
- Galván Moreno, Luis, «El motivo del uxoricidio en la comedia española del Siglo de Oro: derecho, poder y función de la literatura», *Romanische Forschungen*, 127.4, 2015, pp. 482-512.
- González-Barrera, Julián, «El poder en la honra: el adulterio en las comedias de Lope de Vega», en *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano Ayuso y Jesús Menéndez Peláez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016, pp. 29-40.
- González Pedroso, Eduardo, *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo xvii*, Madrid, Atlas, 1952.
- Hispano, Pseudo Leví, *Evangelio de los Hebreos. Texto supuesto de un apócrifo perdido*, Madrid, EDIBESA, 2003.
- Izquierdo Domingo, Amparo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega: clasificación y funciones dramáticas*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.

- Izquierdo Domingo, Amparo, «Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 497-515.
- Kurtz, Barbara E., *The Play of Allegory in the Autos sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Madrid, Murillo, 1881.
- Metzger, Bruce M., *A Textual Commentary on the «Greek New Testament»*, New York, United Bible Societies, 2002 [1971].
- Moncunill Bernet, Ramón, *Antropología y teología en los autos sacramentales de Calderón*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.
- Noguera, Dolores, y Dolores González, «Arquetipos bíblicos en el auto sacramental del siglo xvii. El caso de *La adúltera perdonada* de Lope de Vega», en *La Biblia en el teatro español*, ed. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 421-428.
- Nogués Bruno, María del Pilar, *Clasificación de los autos sacramentales de Lope de Vega*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.
- Nogués Bruno, María del Pilar, «*La bella malmaridada* en el auto *La adúltera perdonada* de Lope de Vega. De la condena medieval al perdón sacramental pasando por la comedia», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.2, 2017, pp. 121-132. <https://doi.org/10.13035/H.2017.05.02.09>.
- Parker, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Contexto y texto*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2020.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo xvi», *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 137-146.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. En línea: <http://web.frl.es/DA.html>.
- Rius-Camps, Josep, *El «Evangelio de Marcos»: etapas de su redacción*, Estella, Verbo Divino, 2008.
- Rodríguez-Puértolas, Julio, «La transposición de la realidad en los "autos sacramentales" de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 72.1-2, 1970, pp. 96-112.
- Sánchez Castelblanco, Wilton Gerardo, «Jesús y la mujer adúltera. Análisis exegético-teológico de *Jn 7,53-8,11*», *Franciscanum*, LII, 154, 2010, pp. 17-51.
- Sanzoles, Martín, «La alegoría como constante estilística de Lope de Vega en los autos sacramentales», *Revista de Literatura*, 16, 1959, pp. 90-134.



- Scungio, Raymond Lewis, *The Cronology of Lope de Vega's «Autos sacramentales» as Shown by their Strophic Versification, together with a Study of the Versification and Orthoepy of those Doubtful Attribution*, tesis doctoral, Brown, Brown University, 1952.
- Sepúlveda, Juan de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España compuestos por Lorenzo de Sepúlveda*, Anuers, en casa de Juan Steelsio, 1551.
- Valdés Pozueco, Catarina, «La justicia conmutativa en Calderón y su solución al adulterio: uxoricidio o indulto», *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 217-236. <https://hdl.handle.net/10171/53636>.
- Vega Carpio, Lope de, *El bosque de amor. El labrador de la Mancha. (Autos sacramentales inéditos)*, ed. Agustín de la Granja, Madrid, CSIC, 2000.
- Vega Carpio, Lope de, *La adúltera perdonada*, en *Autos sacramentales*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1943.
- Vega Carpio, Lope de, *Obras de Lope de Vega, II. Autos y coloquios; III. Autos y coloquios (fin). Comedias de asunto de las Sagradas Escrituras*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Real Academia Española / Sucesores de Rivadeneyra, 1892-1893.
- Wardropper, Bruce W., «Honor in the Sacramental Plays of Valdivielso and Lope de Vega», *Modern Language Notes*, 66, 1951, pp. 81-88.
- Wardropper, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Madrid, Anaya, 1967.