

# Creatividad y performatividad en el Carmelo Descalzo femenino: deslindes en torno a una fiesta teatral inédita (c. 1638)<sup>1</sup>

**Verònica Zaragoza Gómez**

Universitat de València  
veronica.zaragoza@uv.es

Recepción: 28/05/2022, Aceptación: 30/11/2022, Publicación: 31/12/2022

## Resumen

El propósito de este trabajo es estudiar una obra teatral del cancionero poético colectivo de las carmelitas descalzas de Santa Teresa de Vic. Además de indicar las vinculaciones del texto con el subgénero teatral de las *fiestas*, escritas para ser representadas en los conventos de monjas durante las celebraciones navideñas, se analizan los rasgos de asunción de la tradición poética y dramática carmelitana (hibridación formal, genérica y temática). Finalmente, se apuntan algunas líneas de atribución y datación de la obra a partir de la relación del manuscrito con el núcleo de religiosas fundadoras de la comunidad de Vic (1638), procedentes de Santa Teresa de Zaragoza.

## Palabras clave

Teatro conventual; cancionero poético; carmelitas descalzas; Ana de la Madre de Dios de Casanate.

## Abstract

*English Title.* Creativity and Performativity in a Community of Discalced Carmelite Nuns: some Delimitations around an Unpublished Theatrical *Fiesta* (c. 1638).

**1.** Este trabajo se enmarca en el proyecto PID2019-106471GB-I00 de BIESES. Agradecemos a Mercè Gras la noticia de este poemario y sus sabias conversaciones, y a la comunidad de Vic, la amabilidad y cordialidad con las que siempre nos han acogido. Para las transcripciones de los versos, se siguen los criterios de Blecua y Serés dir. (2008).

Siglas desarrolladas: Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Barcelona (ACCDB); Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Vic (ACCDV).

The purpose of this paper is to present a theatrical *fiesta* collected in the collective *cancionero* of the convent of Santa Teresa de Vic (Catalonia). This work delves into the framework of the traditional Christmas celebrations in a convent of Discalced Carmelites nuns and the assumption of the poetic and dramatic tradition of the order as reflected. On the other hand, the paper explores the relationship between the manuscript of Discalced Carmelites nuns of Vic and the nucleus of nuns from the convent of Santa Teresa from Zaragoza who materialized the Catalan foundation in 1638.

### Keywords

Conventual Theater; *Cancionero* Poetry; Discalced Carmelite Nuns; Ana de la Madre de Dios de Casanate.

La luz aportada por las investigaciones sobre el rico universo de escritura monástica femenina de la Edad Moderna nos ha permitido disponer de un renovado y riguroso conocimiento sobre el tema. Esta mayor comprensión del fenómeno, para los distintos contextos geográficos, órdenes monásticas y tradiciones espirituales, ha venido aparejada de un incremento de las labores de recuperación y catalogación textual en los archivos de los entornos monásticos femeninos; espacios de memoria que han conservado verdaderas joyas literarias y que certifican unas particularidades de transmisión inherentes a los escritos de religiosas, por lo general manuscritos y de copia única (Baranda y Marín 2014: 14-24).<sup>2</sup>

2. El Carmelo Descalzo femenino es una de las órdenes que más se ha beneficiado del estado actual de estudios, como lo demuestran algunos proyectos de investigación en curso: '*Mulier fortis, mulier docta*'. *Hibridismo literario y resistencia en las comunidades carmelitas postteresianas* (ss. XVI y XVII), liderado por la prof. Esther Borrego; *The Mother Tongue: Textuality, Authority and Community in the Post-Teresian Reform Female Monasticism (ca. 1560-1700)*, dirigido por la prof. Julia Lewandowska; o *Mujeres de letras: proyecto de catalogación y estudio del legado cultural de las carmelitas descalzas hispánicas desde la Corona de Aragón (siglos XVI-XXI)*, que estamos llevando a cabo junto con la historiadora y archivera M. Mercè Gras, entre otros.

Con el fin de aportar nuevos materiales que enriquezcan el vasto panorama de escritura femenina de los siglos XVI-XVIII, y renovados matices y perspectivas para los estudios teatrales, en lo que sigue presentamos el texto “Un dialogo entre dos pastoras en una festecica a la misma fiesta y algunos offrefçimientos”.<sup>3</sup> La obra, inédita, se inscribe en el subgénero de *fiestas teatrales* representadas en los claustros femeninos durante las tradicionales celebraciones navideñas. Se encuentra recogida en el cancionero poético de las carmelitas descalzas de Santa Teresa de Vic; un manuscrito redactado íntegramente en castellano, de cuya edición y estudio nos estamos ocupando.<sup>4</sup>

En su taxonomía del drama conventual femenino, plantea Alarcón (2018 y 2016: 61-63) —con otros estudiosos— tres tipologías textuales.<sup>5</sup> Se refiere, en primer lugar, a las obras encomendadas por las religiosas a autores externos para celebrar las solemnidades litúrgicas y ceremoniales del claustro: fundamentalmente, fiestas de profesión o celebraciones navideñas (Alarcón 2003 y 2015; Lavrin y Loreto 2022: 158-363 para el entorno novohispano). Algunos de los antecedentes más claros de la actividad dramática implantada en los conventos pertenecen a la tradición teatral religiosa castellana imbricada en la liturgia (Cátedra 2005), que merecen una mayor atención investigadora.

A una segunda categoría de teatro conventual pertenecen las obras profanas compuestas por monjas para su puesta en escena en teatros comerciales y salones palaciegos; teatro que tuvo en las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) uno de sus principales exponentes, y al que cabría referirnos más adecuadamente como “teatro no conventual escrito por religiosas” (Alarcón 2018).

La tercera categoría engloba formas de expresión teatral escritas por religiosas para ser representadas en comunidad, y para contextos festivos y litúrgicos que ocasionalmente podían congregar también a familiares y a autoridades eclesiásticas. Hablamos de “un teatro escrito, dirigido e interpretado por mujeres (las monjas o las novicias), para un público de mujeres (el resto de la comunidad)” (*op cit.* Alarcón 2018: 177, citando a Fernando Doménech) y heredero “de las prácticas litúrgicas y parateatrales medievales” (Alarcón 2015). Entre estas manifestaciones de drama conventual se documentan un buen número de *loas, festejos, entremeses, dances, diálogos, coloquios...* compues-

3. ACCDV, [sin título; sin signatura], ff. 41r-47v. En el índice de las últimas páginas del manuscrito, nuestro texto se titula “Un diálogo entre Pastoras y pastores al nacimiento”.

4. Códice de unos 180 folios, dado a conocer por Pessarrodona (2016), que lo denomina manuscrito núm. II de las carmelitas de Vic (en adelante, se citará indistintamente como cancionero, cuaderno poético o poemario de Vic). Hemos dado a conocer los primeros resultados de nuestra investigación sobre el poemario en otro trabajo en vías de publicación: Zaragoza ([en prensa] “La impronta autoral de Ana de Casanate [1570-1638] en el Cancionero poético de las carmelitas descalzas de Vic [s. xvii]”).

5. Alarcón (2018) resulta de imprescindible lectura por cuanto ofrece un panorama amplio de la actividad teatral de las religiosas modernas hispánicas y de las líneas de investigación en curso, lo cual nos exime de aportar más referencias bibliográficas.

tos, según E. Borrego (2014: 13) “sin más fines que la propia diversión de las religiosas, de peculiares características y sin grandes ambiciones literarias”, pero cuya importancia para el conocimiento de las prácticas escénicas en los citados siglos es innegable.

En efecto, el teatro fue una actividad intelectual muy apreciada en los conventos de monjas de la Edad Moderna en ambos lados del Atlántico. Y cumplió entre las más jóvenes novicias una función pedagógica y de entretenimiento fundamentales.<sup>6</sup> A pesar de tratarse de una textualidad poco conocida por los estudiosos (muy centrados, por otra parte, en la dramaturgia de las grandes personalidades literarias), los precedentes de este teatro conventual parecen situarse en el ambiente de versificación generado en el Carmelo Descalzo femenino (Gras 2015: 316-319; Viveros 2005: 35-50; Arellano y Eichmann 2005),<sup>7</sup> en la poesía colectiva y, de modo muy particular, en las representaciones con que las monjas solemnizaban sobre todo las profesiones solemnes o la liturgia navideña. En este contexto último se enmarca “Un dialogo entre dos pastoras...” que aquí presentamos.

Dicho esto, este trabajo traza, en primer lugar, el contexto de tradiciones festivas y teatrales desarrolladas entre las carmelitas descalzas, que dieron lugar a una destacada actividad poética, musical y teatral en el ámbito hispánico y en América Latina; el análisis que sigue se centra en algunos rasgos de la tradición poética y dramática carmelitana que asume la obra teatral que nos ocupa, como la hibridación formal, genérica y temática. El trabajo se cierra con algunas líneas de atribución y datación de la *fiesta*, que parten de un estudio más amplio en curso sobre las vinculaciones del manuscrito con la casa matriz de la comunidad de Vic y con el Carmelo Descalzo aragonés.

### **Los conventos de carmelitas descalzas, espacios escénicos y de versificación**

Cumpliendo con la función de preservar la memoria (escrita) autorrepresentativa y colectiva del Carmelo Descalzo, el cuaderno poético de las carmelitas descalzas de Vic donde se encuentra la pieza de teatro que aquí analizamos fue compuesto con voluntad de recopilar el acervo de composiciones<sup>8</sup> cantadas o representadas

6. Parodi (2008), Evangelisti (2007: 99-109) y Weaver (2002) ilustran el tema para otros contextos no peninsulares.

7. Otra de las órdenes con mayor dedicación a la actividad teatral fue la trinitaria, como reflejan las obras de Marcela de San Félix (hija de Lope de Vega) o de sor Francisca de Santa Teresa (Alarcón 2018, con abundante bibliografía).

8. Con relación a los ciclos poéticos tratados y las líneas temáticas preferentes de la escuela carmelitana: García de la Concha y Álvarez Pellitero (1982), Pessarrodona (2016) y Zaragoza (en prensa), entre otros.

en el íntimo ambiente conventual.<sup>9</sup> En total, se llegaron a compilar 98 piezas: versos creados por las propias monjas, con otras composiciones de autoría ajena o rehechas ‘a lo divino’ a través de materiales preexistentes.<sup>10</sup> Esto explica, pues, la dificultad –o reto– de cualquier intento de atribución del corpus recogido. De hecho, tampoco estamos en disposición de precisar la fecha de inicio de composición del cuaderno ni de la creación de las obras recogidas; ahora bien, algunas referencias en textos y rúbricas, y otros datos recogidos, permiten ubicar geográfica y cronológicamente algunos de los versos. Con esto podemos, pues, concretar la fecha de composición de algunas piezas anterior a 1638. Así, parece sensato pensar que el cuaderno poético se inició en el siglo xvii y que fue completado por sucesivas manos de religiosas hasta llegar a la centuria siguiente.

Que los poemarios colectivos del Carmelo Descalzo femenino surgieron del quehacer literario y capacidades intelectuales de las religiosas lo demuestran, en el caso del cancionero de Vic, las autorreferencias a las religiosas, inscritas frecuentemente en los textos como “pastoras”, “zagalas” o “hermanas”...; también resulta interesante la articulación de una voz poética en femenino así como la exhibición de una voz coral en numerosos villancicos, canciones o coplas de sabor popular que remiten a la noción de comunidad. Con la excepción de las piezas del corpus que revelan una subjetividad individual de la voz poética, las composiciones de nuestro manuscrito (como sucede con otros poemarios de la orden) están narradas desde ese “yo esquivo” o ausente, prototípico de la escritura conventual femenina; ese yo que “exhibe como principal valor su pertenencia a un colectivo” y que “transita por el límite que habría de diluirlo en un ‘nosotros’” inscrito en buena parte de los relatos de Vidas de monjas, como nos ha hecho ver Beatriz Ferrús (2007: 49, y, más recientemente, en 2019: 22-36).

En cuanto al contenido temático del cancionero, refleja la adhesión a unos ciclos poéticos específicos de la Escuela Lírica Carmelitana (Emeterio de Jesús María

9. Labor fundamental en el Carmelo Descalzo en tanto que “orden nueva que creaba su historia casi a la vez que venía sucediendo, con una conciencia aguda sobre su propia existencia, su desarrollo y la necesidad de una memoria colectiva autorrepresentativa” (Baranda: 2013: 169). Resultan conocidos los cancioneros de los carmelos de Valladolid, Medina del Campo o Barcelona (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982; Schlauf 2019; Ugofsky-Méndez 2014; Álvarez Pellitero 1983; Macedo 2020 y Zaragoza 2017), a los que cabría sumar otros en vía de publicación y de ámbito europeo.

10. Precisamente, una de las líneas en curso de nuestro estudio es el intento de delimitación de las creaciones propias de las monjas. Como hemos indicado en otro lugar, siguiendo a Pessarrodona (2016): “Nuestro cancionero de Vic también se hace eco de los ejercicios intelectuales de *contrafactum* a los que recurrieron las monjas. Además de algunas versiones en romance de himnos o antifonas litúrgicos [LII, LXVIII, LXIX], leemos una loa a la muerte de Jesucristo [LXXIV] casi idéntica a la “Loa” de *El amor constante*, tragedia teatral de fines del s. xvi, obra de Guillén de Castro; un romance dedicado a la soledad (“Libertad que aflige tanto” [XIX]) que parte de la composición “Soledad que aflige tanto” de Luis de Góngora (*Romancero general*, 1604) o un “Romance buuelto a lo divino” [LIX] que contrahace unos versos amorosos puestos en boca de un personaje femenino de *El alcázar del secreto*, comedia del célebre autor Antonio de Solís” (Zaragoza en prensa).

1949) exhibidos en otros poemarios de la orden. Estos ciclos han llevado a la crítica a apreciar dos contextos fundamentales de enunciación y ejecución de la poética cancioneril carmelitana (Arenal y Schlau 2010: 38; Orozco 1987 y 1989; García de la Concha 1976). Por un lado, las recreaciones; por otro, la liturgia, las tradiciones o costumbres festivas de la orden y de cada comunidad, que, con otras efemérides conventuales, implicaron prácticas culturales afines a la poesía como el teatro, la ejecución musical o el canto (Macedo 2021; Zaragoza 2016; Zafra 2015).

Se ha insistido mucho en el valor de la actividad poética para las órdenes monásticas femeninas de la Edad Moderna (Baranda 2013).<sup>11</sup> En la orden carmelitana, la composición, escenificación y canto de versos se potenciaron como instrumento de “educación espiritual” (Emeterio de Jesús María 1949: 7; Llergo 2016); pero cumplieron también una función psicológica y de socialización fundamental para la consecución de aquella “comunidad emocional” (Weber 2020) basada en la armonía y alegría<sup>12</sup> a la que aspiraban la santa fundadora y sus discípulas.

A lo largo de la Edad Moderna, en los conventos de carmelitas descalzas, los versos brotaron con facilidad y espontaneidad en las ‘recreaciones’:<sup>13</sup> un espacio de distensión diaria estipulado por Teresa de Jesús con finalidad terapéutica, como recuerdan las palabras de Ana de San Bartolomé (1549-1626):

Y veréis por vosotras, que algunas veces vendréis tristes y melancólicas a la recreación y que vais con repugnancia, y veréis que la alegría y buen espíritu de las hermanas os divierten de vuestra pena y se os vuelve en alegría, y salir con otro espíritu y más dispuestas a la oración.

Esto decía nuestra Santa, que tenía experiencia de ello, y ella era la primera, cuando los negocios le daban lugar, que se iba con todas y nos encendía en el amor de Dios. (*op. cit.* Zafra 2015: 744)

María de San José Salazar (1548-1603), otra de las más firmes colaboradoras de Teresa de Jesús, fundadora del Carmelo reformado en Portugal y autora de poesía al servicio de la comunidad, refleja en su *Libro de Recreaciones* el valor

11. El *boom* de ediciones e investigaciones consagradas en las últimas décadas al universo de escritura femenina nos obliga a remitir al lector a la consulta de la web del proyecto BIESES.

12. Recuerda el escritor carmelita descalzo Antonio de San Joaquín que: “El que las religiosas hagan una Comedia en tiempo de Pasquas, y se regocijen a sus solas en aquellos días en que las Religión las permite este alivio, anda lexos de ser defecto en ellas, que antes bien las ayuda esta respiración y honesto desahogo para volver con más aliento a sus ejercicios espirituales. Ellas lo executan con una inocente alegría, que es para alabar a Dios, y así la Santa, como tan discreta y amiga de llevar los espíritus con tiento y suavidad, permitió a sus monjas semejantes recreos, y porque una (de genio extravagante) se escusó de cantar en una de estas ocasiones, respondiendo a la Santa Fundadora que se lo ordenava, ‘Que sería mejor orar que cantar’, la humilló grandemente y la envió a la Celda para que la sirviese de cárcel” (*op. cit.* Gras 2013: 317).

13. La descripción de esta tradición en *Costumbres santas del convento de carmelitas descalzas de San José de Ávila* (ed. Silverio de Santa Teresa OCD 1935: 765-778) se repite en otros costumbrarios de la orden.

que tuvieron estos intersticios diarios como “caño o desagüeros para las inmundicias” del convento. Las recreaciones habían de convertirse, pues, en antidoto eficaz ante la amenaza de las afecciones psicológicas (ya el tedio, ya la melancolía) a las que tan expuestas estuvieron las religiosas (Weber 2020).

En el marco de recreaciones comunitarias se acabaría consolidando una tradición poética que ha pervivido hasta nuestros días;<sup>14</sup> y de la que se sirvieron, del mismo modo, las carmelitas para articular las tradiciones festivas generales de la orden o particulares de cada comunidad. El tono general de esta poesía apunta hacia la performatividad a la que estuvieron sometidos los versos, como lo refleja, en nuestro poemario de Vic, una “Letrilla A n<sup>tra</sup> S<sup>ta</sup> m<sup>e</sup> Teresa de Jesus” articulada sobre dos voces:

1' —¡Ah, del Carmelo!  
 2' —¿Quién llama?  
 1' —Una zagala que quiere subir.  
 2' —No puede ser porque ha muchos días  
 que nadie se atreve a llegar aquí.  
 [...]  
 2' ¿Qué nombre tiene zagala tan fuerte?  
 1' *Teresa, Teresa, Teresa.*  
 (Cancionero de Vic, ff. 109v-110v, vv. 49-52)

El “Romance a la elección de Perlada” del manuscrito de Vic también patetiza el ambiente festivo motivado por la elección del cargo de priora, en el que se implicó toda la comunidad:

las nimphas de tu ribera  
 cantan, tañen, saltan, bailan,  
 y también te ofrece fiestas  
 tu alegre y grata manada.  
 (Cancionero de Vic, ff. 5r-7r, vv. 49-52)

Todas las desta te dan  
 enhorabuenas colmadas  
 y en señal de su contento  
 vienen a hacerte una danza,  
 pidiendo aqueste auditorio  
 atención y audiencia grata,  
 si bien nuestra voluntad  
 habrá de suplir las faltas.  
 (Cancionero de Vic, ff. 5r-7r, vv. 65-72)

14. Las carmelitas descalzas de Toledo aluden a una tradición ininterrumpida de representaciones, documentada para otros claustros: “seguimos produciendo pequeñas obras teatrales para las diversas fiestas, siempre compuestas por las religiosas, pero solo para la ocasión. Pasada esta, se desecha la obra. O quizás se guarda para otra fiesta” (reproducido por Alarcón 2018: 182).

Además de estos, el cancionero de Vic recopila otros textos que debieron cantarse en acontecimientos litúrgicos y festivos, y para incrementar las devociones.<sup>15</sup> Así lo inferimos de la lectura de los versos consagrados a la fiesta de la O, la Circuncisión del Niño Jesús, la Exaltación de la Cruz..., y de composiciones que constituyen dos ciclos poéticos preceptivos de la tradición carmelitana: el ciclo de composiciones para ceremonias de tomas de velo y profesiones y el ciclo navideño. En este último se integran las composiciones consagradas a las fiestas del nacimiento de Jesucristo, y en él se enmarca la *fiesta* teatral que nos ocupa aquí. Precisamente, estos dos ciclos poéticos son los que revelan mayores indicios del deslizamiento de la poesía hacia lo dramático o paradramático (tema de gran complejidad que requiere un examen más profundo)<sup>16</sup> y una “interpenetración de prácticas rituales y espectaculares esencialmente proteiforme” (Espejo 2016: 68).

En cuanto al ciclo navideño, buena parte de las composiciones del manuscrito de Vic motivadas por el nacimiento del niño Jesús se relacionan con la oralidad y las formas más tradicionales del verso (quintillas, diálogos, villancicos, décimas, romances...). Y revelan algunos esquemas de representación. Así las cosas, algunos de los textos debieron ser compuestos en torno a las “Posadas”, tradición establecida para el 24 de diciembre –noche de la Calenda– (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: II, XXXIV-XVIII; Gras 2013: 316-319; Guixà 2005).<sup>17</sup> Según leemos en el libro de costumbres antiguas mecanoscrito del Carmelo barcelonés, el ritual establecía que la prelada pasease la imagen del Niño Jesús por las celdas mientras era recibida por las religiosas al son de villancicos ya existentes o creados para la ocasión:

Antes de Maitines, la procesión con el Niño Jesús llevado por la prelada en medio de los ciriales. Todas con capas y cantando. Cada monjita de rodillas en la puerta de su celda, recibe de manos de la prelada la Santa Imagen; y tomándole en sus brazos, le canta un villancico [...]. (ACCCDB, *Breves apuntes de las fiestas y santas costumbres que teníamos en el Carmelo de la Calle Canuda de Barcelona*, f. 13)

En los poemarios carmelitanos y también en el de Vic, resultan claramente identificables los grupos de composiciones que se habrían destinado a esta

15. El proyecto que compartimos con M. Mercè Gras Casanovas persigue el establecimiento del catálogo y calendario festivo del Carmelo Descalzo de la Corona de Aragón y la pluralidad de sus manifestaciones (música, poesía, artesanía, tradiciones alimentarias, devociones particulares, etc.).

16. Para Baranda “Las tradiciones celebrativas de los conventos incluyen en algunas festividades como la navidad un alto grado de gestualidad o actio, con desplazamiento espacial, que aunque no llega a producir una mimesis (el actor siempre mantiene su identidad) ni tampoco una recodificación del espacio, puede deslizarse con facilidad hacia modalidades parateatrales o llegar, como así sucedió, a realizaciones plenamente teatrales. Se trata de un asunto complejo, que aún debe ser abordado” (2008: 574).

17. Celebración litúrgica en la vigilia de Navidad.



tradicón:<sup>18</sup> son aquellas que exhortan a la comunidad a despertarse y a abrir las puertas a la Madre de Dios, a punto de dar a luz. Así lo leemos en el villancico [a] “Otras [coplas] para despertar a las ermanas el dia antes de Navidad” del cancionero de carmelitas descalzas de Barcelona (Zaragoza 2017) o en [b] “Villançico a la K[a]lenda” del de las de Vic, con *leimotivs* coincidentes (“nave”, “carro”, o el “levantaos” que las vinculan a las ‘alboradas’: García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVI):

[a]

El gran príncipe Mesías  
viene hoy a desembarcar  
*levantaos, hermanas mías,  
irémosle aposentar.*

La nave en que viene está  
llena de riquezas tales  
que las Indias Orientales,  
es pobreza lo de allá.

Viene y rescatará  
cuantos se le quieran dar:  
*levantaos, hermanas mías,  
irémosle aposentar.*

(Cancionero de Barcelona, vv.  
1-12; Zaragoza 2017)

[b]

Zagalejas del Carmelo  
que viene el gran mayoral  
*dentro de un carro triumphal  
hecho a la traza del cielo.*

Levantaos, venid apriesa,  
mirad que os viene a salvar  
y se quiere aposentar  
en la casa de Teresa,

derrama gloria y consuelo  
el triumphador celestial,  
*dentro de un carro triumphal  
hecho a la traza del cielo.*

(Cancionero de Vic, ff. 7r-7v.,  
vv. 1-12)

Reflejo directo de esta tradición parecen ser también las décimas rubricadas “Para despertad a maytines en la noche de Nabidad” del cancionero de Vic, en las que se solicita a una “hija del Carmelo” de nombre Catarina que dé aposento al hijo de Dios:

abrid al rey celestial,  
que se viene aposentar  
a vuestra alma, que es su cielo.  
Pues desde el empíreo al suelo  
bajó y os está esperando,  
y a vuestra puerta llamando  
que, del rocío y el hielo,  
aljofarado el cabello,  
con afecto os está amando.  
(Cancionero de Vic, ff. 117v-118v, vv. 2-10)

**18.** A propósito de un texto dramático del cancionero de Valladolid, se considera que “Posiblemente esta representación se hizo previa al rito dramático de acogida ya descrito [Posadas]” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVI), consideración que puede aplicarse a las piezas que comentamos.

Numerosos son los ejemplos que podríamos traer aquí sobre la práctica de representaciones navideñas aparejada al ritual festivo carmelitano. Algunos de estos representan testimonios de las aportaciones de las carmelitas a un tipo de dramaturgia de factura más elaborada. De esta textualidad “de mayor envergadura dramática” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVII) da cuenta también el manuscrito de Vic, donde además del texto teatral del que trataremos a continuación, hallamos un “Romançe dando a la Virgen m<sup>e</sup> de Dios la enorabuena del nacimiento de su hijo y Redentor n<sup>o</sup>. Jesu XPO...” o un “Diálogo al Nacimiento”. El primer texto incluye un reparto de papeles (o voces) entre las monjas participantes aludidas en el texto (Pesarrodonna 2016: 200-201) y que han sido identificadas por M. Mercè Gras como religiosas del convento de Santa Teresa de Zaragoza.<sup>19</sup> En el segundo, de marcado carácter teatral, reflexionan dos pastores (Antón y Bras) sobre la divinidad del niño Jesús,<sup>20</sup> con las resonancias de la lírica tradicional que también vemos, por ejemplo, en los villancicos pastoriles navideños teresianos (“Pastores que veláis”, “Nace el Redentor”, “Navidad...”) o en la *fiesta* teatral, de idéntica ambientación pastoril, que pasamos a comentar a continuación.

### La *fiesta* teatral pastoril del manuscrito del Carmelo Descalzo de Vic

El texto “Un dialogo entre dos pastoras en una festecica a la misma fiesta y algunos ofrecimientos” pertenece al corpus de autos y coloquios espirituales compuestos por religiosas para articular las celebraciones de la liturgia navideña en la intimidad del claustro, marcadas por la brevedad y la polimetría. A esto último contribuyó también la inserción de textos de distinta naturaleza, como villancicos cantados, que se encuentran frecuentemente interpolados en estas obras dramáticas de monjas.

En nuestro texto, la alusión de la rúbrica a “una festecica a la misma fiesta” vincula la pieza con esta subespecie teatral del siglo XVII,<sup>21</sup> con características específicas en la esfera monástica y en el corpus dramático carmelitano. Algunas de las primeras manifestaciones del teatro femenino peninsular se asocian a la

19. Le agradecemos esta información, procedente del cotejo y estudio de los libros de profesiones de las distintas comunidades de Carmelitas Descalzas de la Corona de Aragón: Gras, *Catálogo de las religiosas carmelitas descalzas de Cataluña, Aragón y Valencia, 1588-1900*, en prensa.

20. Se reproducen las pautas asentadas por los dramas del *Officium pastorum*, que serán amplificadas por los villancicos populares castellanos (Cátedra 2005: 285).

21. Marcella Trambaiole (2013: 236) considera de la fiesta teatral que “sin llegar a ser una ‘anti-comedia’, constituye un subgénero específico del teatro coetáneo con sus propias normas y rasgos definitorios” y que “es una síntesis lograda de la fórmula de la comedia nueva y de los modelos cortesanos autóctonos (fastos, églogas de Juan de encina, comedias por encargo de Torres Naharro, etc.) e italianos (desde la *Favola d’Orfeo* de Poliziano hasta *Il pastor fido* de Guarini), estos últimos relacionados con el estilo operístico”.

dedicación de las hermanas carmelitas descalzas sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646) y sor María de San Alberto (1568-1640), hermanas de sangre, y autoras, precisamente de tres *fiestas* para distintas conmemoraciones del convento de Valladolid al que pertenecieron.<sup>22</sup> A la primera se debe una “Fiesta para una profesión”, mientras que la segunda escribió dos *fiestas* para celebrar la Navidad, consideradas “autos de tipo cortesano, al modo de los de Lucas Fernández o Juan Encina” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVII).

La obra navideña de sor María de San Alberto sigue, según muestra el análisis de Esther Borrego (2014: 22), el “patrón de los primitivos autos del nacimiento entroncados desde tiempo antiguo con la liturgia, y por otra, también están emparentadas con formas dramáticas cómicas de extensión breve, como loas y entremeses, poblados de zagales, zagalas, simples y otros personajes rústicos”.<sup>23</sup> Mientras que en la “Fiesta del Nacimiento” (“Festecica de Navidad” según García de la Concha y Borrego) la acción es narrada por dos pastoras-monjas que entran en el espacio escénico “tañendo y cantando como juglaresas a lo divino” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXVII), la “Fiestecilla del Nacimiento” (o “Fiesta del Nacimiento” según Borrego) trata el típico encuentro de pastores que asisten a Jesús recién nacido en el portal de Belén, tema sobre el cual se basa también la *fiesta* que aquí comentamos. Como veremos, el análisis comparado de la obra de la monja vallisoletana con la anónima fiesta del manuscrito de Vic arroja interesantes concomitancias temáticas, formales y estilísticas, y una misma interrelación entre formas de la antigua liturgia y del teatro cómico coetáneo, con la presencia de formas musicales.

Si centramos nuestro foco en la *fiesta* teatral del cancionero de Vic, presenta esta una estructura dialogada (no en vano determina la rúbrica que se trata de “Un dialogo entre dos pastoras...”) acompañada de las correspondientes acotaciones teatrales. A pesar de no ser abundantes, estas acotaciones dan cuenta de un montaje teatral marcado por la austeridad del espacio dramático (que aquí se reduce al “portal” aludido también como “pequeño cortijo”) y a la escasez de recursos propia de la conventualidad (Hegstrom 2014):

**22.** Los textos pueden leerse en la antología crítica de Arenal y Schlau (2010: 153-160, en el capítulo dedicado a ambas autoras, 129-184), de donde proceden los títulos de las fiestas. Además del detallado análisis que les dedica Borrego (2014), tenido en cuenta aquí, resulta interesante la metodología planteada por Hegstrom (2014) en su análisis de la puesta en escena de las obras.

**23.** El cancionero de Medina del Campo transmite también una “fiesta de la historia de Adán y Eva”, una “fiesta fundada sobre la parábola de las diez vírgenes”, una “fiesta fundada sobre la parábola del padre de familias”, una “Fiesta de la Esposa, hecha en el día del Niño perdido” o una “fiesta del Nacimiento de Cristo de unos pastores”, compuesta esta última aparentemente por la hermana Isabel de Cristo; en ellas identifica Larissa de Macedo “toda una gran gama de personajes característicos tanto del teatro clásico como del popular: las Virtudes teologales y cardinales (como la Justicia y la Misericordia), los pastores, los negros, los gitanos, además de personajes inanimados (como los objetos del presepio, el Cuidado y el Convento) –todos anunciando o conmemorando el nacimiento de Cristo” (Macedo 2020: 62).

- *Sale Marcela pastora y dice*
- *Sale Lucía pastora*
- *Rudillanse y entran dos pastores, Bras y Gil y dos rabadanes, Pero Panza y Cascarillo cantando*
- *En viendo Gil el portal, dice*
- *Dice Gil señalando a las pastoras*
- *Hincanse de rodillas y dice Pero Panza a Cascarillo*
- *Bailan cantando*
- *Acabase la danza y dice Gil*
- *Vanse los pastores y levántanse las pastoras que estaban rudilladas y dice Marcela*
- *Vuelven todas cantando y ofrecen sus dones diciendo estos versos.*

En efecto: dichas acotaciones refieren la entrada en escena (y salida de ella) de los distintos personajes, y el desarrollo de la acción en el ambiente celebrativo y de regocijo comunitario, con manifestaciones de canto y baile de versos, que el texto de sor María de San Alberto también ofrece en términos casi idénticos (Borrego 2014: 22-23).

### *Loa*

En el análisis del contenido de la obra, vemos que incorpora, en primer lugar, una Loa introductoria, articulada en 17 tercetos endecasílabos encadenados (rima ABA BCB... PQP RQR). Esta loa –forma procedente del teatro breve profano– sirve aquí de marco escénico para presentar el *locus amoenus* donde transcurre la acción. Con las referencias a las “dehesas amenas” o al “prado”, el convento adquiere en el texto el carácter de marco pastoril bucólico:

#### *Loa*

En aquestas dehesas tan amenas  
donde el divino Esposo siempre asiste  
vistiéndolas de rosas y azucenas,

donde no vivirá ninguna triste, 4  
si, cual bruto animal, grosero y bajo,  
a su divina gracia no resiste

para ganar el cielo sin trabajo, 8  
vienen unas pastoras lindas, bellas,  
a buscar el camino del atajo.

El prado se ha alegrado todo en vellas, 12  
que muestran en su rostro y buen semblante  
ser en este emispherio como estrellas,

si no pueden pasar más adelante  
parézcanse al obispo y padre nuestro,  
de nuestra religión sagrada, atlante.

Después de este marco, la loa se destina a la alabanza del “obispo y padre nuestro”, personaje aludido en el texto del cual se deduce que mantuvo un vínculo íntimo con las monjas. La voz autorial loa de este “prelado santo” su papel mediador entre el convento y la divinidad, en tanto que “mayordomo” y autoridad que “propone de parte del Esposo” y que, entre otras funciones, estaba presente en las ceremonias de nuevas profesiones:

Constituyole el alto Rey del cielo  
padre de sus esposas regaladas  
y mayordomo suyo acá en el suelo. 24

Él elige nuevas desposadas  
y propone de parte del Esposo  
las condiciones que ha[n] de ser guardadas.

A él se hace el homenaje riguroso 28  
cuando la esposa a Dios se entrega toda  
en este matrimonio venturoso.

Él celebra la misa de la boda<sup>24</sup>  
y en aquesta ocasión cuanto se ofrece 32  
él lo ordena, dispone y acomoda.

Y tanto a nuestro Esposo se parece  
que encienden sus palabras fuego vivo  
en el alma, si acaso se entibiece. 36

Y es de su Majestad tan fiel amigo  
que con piadoso celo nos recela  
de nuestra lealtad siendo buen testigo.

En fabricarnos casa se desvela, 40  
que, como del gran Rey es tan amado,  
en nuestra guarda de continuo vela.

Finalizado el encomio para “persona tan amada”, procede la voz poética a iniciar la “embajada”<sup>25</sup> ante el “santo auditorio, ilustre y puro”:

Santo Dios, ¿dónde voy? ¿En qué he pensado,  
que no doy la embajada que he traído 44  
de las pastoras deste verde prado?

24. Tópico de la profesión religiosa como boda o desposorio místico.

25. *embaxada*: “La comisión, encargo o negocio que lleva el Embaxador para el Príncipe a quien es enviado” (Autoridades).

Heme en esta materia divertido,  
 mas como es de persona tan amada  
 sospecho que con gusto me han oído. 48

¡O, muy santo auditorio, ilustre y puro,  
 para dar brevemente mi embajada  
 (que el ser muy breve en ella yo asiguro)!

Estos versos que aluden al “santo auditorio, ilustre y puro” pudieron referirse a un público más amplio, que además de la comunidad de religiosas, pudo integrar también al obispo reagrado y quizás a otras autoridades eclesiásticas y familiares de las monjas (hecho frecuente en la dramaturgia conventual).

### *El diálogo entre pastoras y pastores*

Siguiendo con la lectura del texto, la “embajada” que se reproduce a continuación es un diálogo protagonizado por cuatro pastores y dos pastoras. El texto parte del planteamiento tópico de rivalidad entre estos personajes de carácter popular en su adoración al Niño Jesús recién nacido. La trama se origina, pues, con el anuncio del nacimiento por parte del ángel, que motiva el deseo de las pastoras-monjas Marcela y Lucía de ir a adorarlo. Eso sí: “si madre les da licencia”, clara alusión a la autorización necesaria de la priora para que las monjas (pastoras) pudiesen ausentarse del entorno monástico. Esta imagen remite a una “superposición del discurso real a la ficción dramática que supone la autorrepresentación de las propias monjas-actrices como personajes teatrales” (Alarcón 2018: 188) frecuente en el teatro monástico femenino.

Reproduciendo el ambiente de ensoñamiento de los autos pastoriles, la pastora Marcela formula sus dudas a Lucía sobre la veracidad de tan “gran novedad que hay en la sierra” o “mudanza estraña”. Busca confirmación en su compañera, también pastora, a quien pregunta “por si es fantasma o sueño que me engaña”:

#### *Sale Marce[la] pastora y dice*

[Marcela]	—De la gran novedad que hay en la sierra da testimonio la mudanza estraña, que miro de repente en la ribera, por si es fantasma o sueño que me engaña. Quiero llamar a Lucía por testigo pues ella de contino me acompaña: “Hola, Lucía, ¿a do estás? Hola a ti digo, recuerda que ya el tiempo está trocado de frío y riguroso en blando amigo”.	72     76   80
-----------	---	--

*Sale Lucía pastora*

[Lucía] —¿Hasme, Marcela, acaso tú llamado?  
 Que, aunque me es tu venida de alegría,  
 de muy grande consuelo me has privado:  
 soñaba y no soñaba, mas veía 84  
 el otoño trocado en primavera,  
 la obscura noche vuelta claro día.

La respuesta de Lucía alude al mismo estado de ensoñamiento por el que discurre la tradición de villancicos o piezas populares de marcada connotación pastoril, y la tradición cancioneril carmelitana con composiciones en las que “las reservas del pastor dormido o desavisado prestan ocasión para que su compañero le ilustre sobre el misterio” (García de la Concha y Álvarez Pellitero 1982: XXXII, a propósito del poemario de Valladolid). Llegadas al “pequeño cortijo” donde encuentran al infante y a su madre, las pastoras les muestran sus respetos. Y, arrodilladas, darán paso y voz a los otros personajes: dos pastores y dos rabadanes<sup>26</sup> (Bras, Gil, Pero Panza y Cascarillo)<sup>27</sup> que se han congregado también en el portal de Belén. Los pastores Gil y Bras, rivalizando con las dos mujeres, criticarán a las pastoras (mujeres) recuperando los tópicos de la misoginia plurisecular:

*Dice Gil señalando a las pastoras*

Gil —¡Qué presto vinieron estas!  
 Bras —Pues ellas, por pasear, 128  
 andarán siempre a buscar  
 en cabo del mundo fiestas.  
 Gil —¡Oh, mujeres azaneras!<sup>28</sup>

Estas acusaciones son atajadas en el texto con el siguiente argumento en defensa de las mujeres:

**26.** *rabadán*: “Rigurosamente es lo mismo que mayoral, que preside y gobierna a todos los hatos de ganado de una cabaña; pero comunmente se entiende por el que, con subordinación al mayoral, gobierna un hato de ganado, y manda sobre el zagal y el pastor” (Autoridades).

**27.** Como recuerda Borrego (2014: 25) a propósito de los cuatro pastores implicados en la “Fiesta del Nacimiento” de sor María de San Alberto, esta nomenclatura procede de las farsas primitivas de pastores que adquirió connotaciones burlescas tras pasar a los entremeses de los siglos XVI y XVII.

**28.** *hazañero*: “Melindroso, y que con afectación, ademanes y palabras se alborota y escandaliza de cosas de poca importancia y indiferentes” (Autoridades).

Bras	—Gil, hablemos sin pasión que en cosas de devoción siempre son ellas primeras. Adoremos al infante	132
	y, pues nos viene a enseñar, no ha de haber más murmurar, amigo, de aquí adelante.	136

A parte de la nota cómica que aportan estos y otros diálogos del texto en la trama argumental, estas referencias bien pueden interpretarse como el elemento de “subversión de la estructura patriarcal” que la crítica ha sabido ver en el teatro conventual femenino (Alarcón 2018: 182-184); elementos que, como indica la misma estudiosa, servían también para que las monjas participantes y las asistentes pudiesen estrechar lazos de complicidad.

La entrada de los dos rabadanes, Pero Panza y Cascarillo, será ocasión para nuevos enfrentamientos verbales. Estos estarán marcados por la hilaridad y un uso coloquial del lenguaje, en el marco del tradicional “desfile de personajes, como poco, gracioso, estructura típica de muchos entremeses de la época, que buscaban la comicidad en la ridiculización de cada una de las figuras” (Borrego 2014: 22), pero que en nuestro texto se reduce a los citados cuatro pastores y dos pastoras:

Gil	— [...] Ve, Pero Panza, al lugar a avisar a las zagalas que se prevengan de galas y aparejen de almorzar.	180
Pero Panza	¡No hay quién a este viejo entienda! ¡Siquier le queme mal fuego!	
Gil	Haz lo que te mando luego, ¡bellaco, mala polenda!	184

Asimismo, hay un deseo de hacer aparecer en el texto otros personajes frecuentes en los entremeses de la época, que no participan de la trama pero sí que son convenientemente citados:

Marcela	Gran maestro es bien querer, Lucía, según la manera, ya te has hecho bachillera como el cura bachiller.	252
---------	--	-----



Lucía            Y tú te has hecho zahareña,<sup>29</sup>  
                          Marcela, sigún aquesto,  
                          vamos y traigamos presto  
                          corderos, tasajo y leña.<sup>30</sup> 256

Ausente aquí toda lectura alegórica o simbólica de los regalos que sí que hallamos en otras fiestas teatrales de la misma órbita carmelitana, en nuestro texto los pastores aportan danzas y fiestas al Niño Jesús, “conforme a la calidad” del infante; así como “un gasto y fiesta terrible” de la “aldea” para la que se proveerán de “gaitas” y “atambores” y un almuerzo (“el mejor cabrito”) aparejado por las “zagalas”; por su parte, las pastoras se ofrecen para calentar los pañales al niño y proporcionarle fuego, una “faja” o una “aguja de punto”, entre otros ofrecimientos.

Otro aspecto interesante para comentar es la intercalación de obras musicales bailadas por los pastores, como ya hemos referido. Así lo vemos con el villancico “Nace con el día la alegría, nace con el día...”; un contenido musical que inferimos por la acotación que le acompaña (“*Bailan cantando*” o “*Acabase la danza y dice Gil*”). También leemos los versos ofrecidos al cierre de la *Fiesta* a modo de ofrenda o danza final para el niño Jesús, siguiendo con el esquema típico de otras *fiestas*:

*Vuelven todas cantando y ofrecen sus dones diciendo estos versos*

Para mi bien, niño hermoso,  
 nacéis en este suelo,  
 entre las almas,  
 para quien nacéis.  
 Pues sois tan poderoso,  
 haced de la mía un cielo,  
 donde perpetuamente descanséis  
 y si en esto no merezco,  
 para lo que quisiéreis  
 os la ofrezco.

El final bailado, con que también finaliza la *fiesta* de sor María de San Alberto, es una influencia de los entremeses barrocos “intercalados en las jornadas de las comedias” (Borrego 2014: 26-27) e incide en el valor coral de la composición dramática al implicar directa y explícitamente a “todas” las monjas en la escenificación.

**29.** *Zahareño*: “Desdeñoso, esquivo, intratable o irreductible” (DRAE).

**30.** *Tasajo*: “Pedazo de carne seco y salado o acecinado para que se conserve” o “Tajada de cualquier carne, pescado e incluso fruta” (DRAE).

## Primera tentativa de datación y reconstrucción de la autoría

A pesar de que estamos aún lejos de conocer los detalles de creación y de representación primera de esta obra teatral, sí que estamos en disposición de ofrecer algunas primeras hipótesis de autoría. El análisis de las rúbricas y referencias internas del cuaderno poético de las carmelitas de Vic y el apoyo documental de otros materiales monásticos (como los libros de profesiones de las distintas comunidades de carmelitas descalzas de la Corona de Aragón) nos han permitido constatar vínculos del poemario con dos comunidades de carmelitas descalzas de Zaragoza: el convento de San José y el de Santa Teresa (además de las referencias más tardías que remiten al convento de Vic). Aunque la falta de datos más concretos nos imposibilita ofrecer pruebas concluyentes, podemos considerar que la obra fue escrita en la misma clausura de Vic; pero también resulta plausible la posibilidad de que el contexto de creación y escenificación primera de la obra teatral fuese ajeno a esta comunidad.

Nuestras investigaciones acerca de la identidad del anónimo obispo aludido en la loa teatral nos han llevado hasta la figura del aragonés Gaspar Gil Miravete de Blancas, obispo de Vic desde 1634 y hasta agosto del 1638, fecha de su muerte. La razón que nos ha llevado hasta su figura (además de la tentadora coincidencia de nombre con el del prototípico pastor protagonista del drama pastoril, Gil) son los excelentes vínculos personales<sup>31</sup> que este canónigo de Zaragoza<sup>32</sup> mantuvo con algunas comunidades de carmelitas descalzas vinculadas con el poemario: el convento de Santa Teresa de Vic y el de Santa Teresa de Zaragoza.

Por otra parte, en el rastreo de la presencia de este personaje en la obra teatral resulta también determinante considerar el papel promotor que Gil Miravete ejerció en el establecimiento del convento de Vic, como se revisará a continuación; un papel que indica la validez de la lectura interpretativa de los versos “En fabricarnos casa se desvela...” de la loa (v. 40) en base a este dato biográfico.<sup>33</sup>

**31.** Estuvo emparentado con Martín Miravete de Blancas (Zaragoza, c. 1558-1603), quien tras ser regente de la Audiencia de Zaragoza, además de otros cargos importantes, se entregó a la vida religiosa ingresando en el Carmelo Descalzo, como su esposa y su hija Isabel de San Francisco Miravete de Blancas. Esta última fue maestra de novicias y priora en el convento de carmelitas descalzas de San José de Zaragoza, y autora de varias obras devotas (Jarque y Salas DB, RAH; Gras, *Catálogo de las religiosas carmelitas descalzas de Cataluña, Aragón y Valencia, 1588-1900* [en prensa]).

**32.** En 1613, Gil Miravete había predicado en las honras fúnebres del obispo de Tarazona (1599-1613), fray Diego de Yepes, enterrado en la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona, del que este último había sido el máximo benefactor (Carretero 2013).

**33.** Fue también Gil Miravete uno de los máximos benefactores del convento de San Joaquín de Tarazona, segunda casa de carmelitas descalzas de la localidad establecida en 1632, de cuyas primeras necesidades materiales se hizo cargo el eclesiástico. Si pensamos en una religiosa de este convento como autora posible de la loa, podríamos aproximar la fecha compositiva de la obra (a lo menos, la de la loa), que oscilaría en torno a los años 1632 –fecha de fundación del convento turiasonense– y 1638 –fecha de defunción de Gil Miravete. Con ello, los años 1632 y 1638 se podrían proponer como años término *ante quem* y *post quem* para la datación de la composición

Con tales informaciones, podemos aventurar una serie de hipótesis acerca del proceso de composición y una primera puesta en escena de la loa teatral; conjeturas que se podrían hacer extensibles al resto de obra.

Una primera hipótesis razonable nos lleva a pensar en la posible iniciativa de una religiosa del convento de Santa Teresa de Vic en el proceso de composición de la loa y de la obra teatral. Gil Miravete ejercía de confesor del convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa de Zaragoza cuando encargó a cuatro monjas de esta clausura el proyecto fundacional del convento catalán, sujeto inicialmente al obispo. Con tal propósito, llegaron a Vic, el 23 de diciembre de 1637, las monjas fundadoras, a pesar de que la creación de la nueva comunidad no se oficializaría hasta enero del año siguiente.<sup>34</sup> La muerte del obispo Gil Miravete en mayo del mismo 1638 arroja una única fecha posible de representación de la obra, según las conjeturas arriba aludidas: la navidad de diciembre del 1637, coincidiendo con la llegada de las religiosas aragonesas a Vic.

Pero, perfilando un poco más esta propuesta de atribución, es necesario que nos preguntemos el grado de intervención de las monjas zaragozanas desplazadas para la configuración del nuevo convento vicense. Entre ellas se hallaba Catalina de San José de Lanuza (1602-1677), que fue maestra de novicias y priora de la comunidad catalana. Algunos detalles de su biografía son bastante elocuentes acerca de su papel destacado en la articulación de las tradiciones festivas y costumbres de poetización del nuevo Carmelo, vinculadas especialmente con la recreación y las celebraciones navideñas, lo que nos hace pensar en una posible participación en la creación de la obra teatral navideña que nos ocupa:

En la Pasqua de Navidad quería se hiziesen fiestas al divino Niño, y su reverencia hazile versos, y los cantava, que tenía linda voz. Quando estava su magestad descubierta en la iglesia se ponía a danzar en el coro [...], y no contenta con hazerlo, su reverencia mandava algunas que dançásemos también en el mesmo coro. En fin, de todos los divinos misterios era muy devota y los celebrava con mucha devoción. Sentía mucho faltazen las religiosas en recreación, y a una, porque era de su natural poco amiga de hablar, pensando nuestra madre Catalina estava triste, le mandó que todos los días en recreación baylace, y esto duró mucho tiempo.<sup>35</sup>

Finalmente, no podemos desatender una segunda posibilidad sobre el origen de esta *fiesta* teatral, que nos lleva a buscar el contexto de composición y enunciación primera de la obra en uno de los dos conventos de carmelitas de

---

de la obra. Pero la promoción de Gil Miravete al obispado de Vic no fue una realidad hasta noviembre de 1634.

34. Beltran (1990: 163-338) proporciona los detalles de fundación y avatares de la comunidad, que contó con distintos emplazamientos provisionales hasta hallar ubicación definitiva.

35. Más detalles sobre su vida y obra, y su papel en la nueva fundación en M. Mercè Gras, *Diccionari Biogràfic d'Autors Carmelites Descalços de la Província de Sant Josep* <<https://mcem.iec.cat/biografia.asp?id=114>>.

Zaragoza (San José o Santa Teresa). Si tomamos en consideración que el poemario de las carmelitas de Vic pudo haber llegado con el núcleo de fundadoras zaragozana (idea argumentada en otro trabajo: Zaragoza [en prensa]), parece sensato pensar que la obra dramática pudo haber sido gestada para su puesta en escena en alguno de estos dos entornos zaragozanos presentes en el poemario (por las identidades de las monjas de los ciclos de velos y profesiones u otras informaciones textuales). Además de estos, otros rasgos del manuscrito poético<sup>36</sup> nos han llevado a proponer la atribución de algunas composiciones a Ana de la Madre de Dios. Conocida en el siglo como Ana de Casanate y Espés (1570-1638) formó parte de la primera generación de monjas de las recién instituidas carmelitas de Santa Ana de su Tarazona natal (1603), desde donde recaló en el convento de San José de Zaragoza para pasar a fundar el de Santa Teresa de esta misma ciudad, donde finalmente moriría (Fernández Gracia 2014). En este periplo, compaginó distintos cargos monásticos como el de priora con la escritura de versos y cartas, y la pintura; obra que había permanecido desconocida hasta que la historiadora Rebeca Carretero la dio a conocer (Carretero 2018). Dicho esto, el paso de Ana de la Madre de Dios por ambas comunidades zaragozanas y la atribución a ella de algunas piezas del cuaderno poético de Vic en la que seguimos trabajando (una de estas, de hecho, un “Villancico para la noche de Nabadidad”), nos incita a considerar su implicación en la composición de la fiesta teatral, que pudo ser destinada a la escenificación, con fecha anterior a 1638, año de muerte de la autora y de materialización del proyecto fundacional de Vic.

Las fuentes con las que trabajamos no nos permiten confirmar aún la validez de alguna de estas hipótesis, pero están dirigiendo nuestras investigaciones hacia puertos que presentimos serán seguros. Esperemos que así lo sean.<sup>37</sup>

## Conclusiones

Con el presente trabajo nos hemos querido sumar a los trabajos de recuperación de la obra dramática de las religiosas de la época moderna, dando a conocer una fuente inédita. En la primera parte del estudio se ha configurado el panorama de representaciones navideñas instauradas en el Carmelo desde los tiempos fundacionales con algunas de las tradiciones festivas que se fueron ritualizando sobre la base de la creación poética, la dramaturgia y el canto. A continuación, el análisis del texto ha dado cuenta del hibridismo formal, temático y estilístico en el que incurre la obra. Con ello, nos hemos aventurado también a ofrecer algunas propuestas de datación y autoría del texto con las que estamos aún trabajan-

**36.** Versos de mayor elaboración y formas métricas de molde culto, como liras y sonetos, subjetividad, 1ª persona singular, referencias biográficas... (Zaragoza en prensa).

**37.** Como ya indicó Pessarrodona (2016) y certificamos en Zaragoza (en prensa).

do. Una investigación más amplia sobre el cancionero poético y algunas comprobaciones sobre la posible identidad del obispo a quien se consagra una loa incluida en la *fiesta* plantean diferentes posibilidades acerca del contexto de creación y escenificación primera. A pesar de que falta aún mucha investigación sobre el rico corpus de teatro conventual femenino, hallazgos como el que aquí se ha presentado han de contribuir a trazar una historia del teatro y de la literatura más matizada y completa.

## Bibliografía

- ALARCÓN, M. Carmen, “El cumpleaños de la abadesa: una loa de Alonso Martín Brahones (1671)”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, XIX, (2003), pp. 107-134.
- ALARCÓN, M. Carmen, “El teatro como didáctica de la santidad: el ‘Diálogo 247 que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José. Año de 1660’», *Medievalia*, XVIII, 2 (2015), pp. 247-272.
- ALARCÓN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el siglo de oro: el manuscrito de Sor Francisca de Santa Teresa (estudio y edición)*, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
- ALARCÓN, M. Carmen, “Teatro conventual”, en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, Madrid, UNED, 2018, pp. 175-193.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Anna M., “Cancionero del Carmelo de Medina del Campo (1604-1622)”, en Teófanos Egido, Víctor García de la Concha y Olegario González (eds.), *Actas del Congreso Internacional Teresiano: 4-7 de octubre de 1982*, Salamanca, Universidad Salamanca, 1983, II, pp. 525-543.
- ARELLANO, Ignacio, y Andrés EICHMANN (eds.), *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- ARENAL, Electa, y Stacey SCHLAU, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works, Albuquerque*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010, 2ª ed.
- AUTORIDADES: *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española*, 1726-1739, en línea, <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- BARANDA, Nieves, “Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro”, en A. Azaustre y S. Fernández (coord.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 1477-1484.
- BARANDA, Nieves, “Producción y consumo poéticos en los conventos femeninos”, *Bulletin Hispanique*, CXV, 1, (2013), pp. 165-184.
- BARANDA, Nieves, y M. Carmen MARÍN, “El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas”, en N. Baranda y M.C. Marín (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert (Tiempo Emulado. Historia de América y España, 32), 2014, pp. 11-45.
- BELTRAN, Gabriel, *Carmelitas descalzas de Cataluña y Baleares. Documentación histórica: 1588-1988*, Roma, Teresianum, 1990.
- BIESES, en línea, <<https://www.bieses.net/>>.
- BLECUA, Alberto, y Guillermo SERÉS (dir.), *La edición del teatro de Lope de Vega:*

- las “Partes” de comedias. *Criterios de edición*, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- BORREGO, Esther, “De la lírica a la escena: tres fiestas teatrales en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen (1600-1643)”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, II (2014), pp. 11-40.
- CARRETERO, Rebeca, “El legado artístico de fray Diego de Yepes: entre la emulación cortesana y la piedad religiosa”, en Rebeca Carretero Calvo (ed.), *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona: estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudio Turiasonenses, 2013, pp. 103-163.
- CARRETERO, Rebeca, “El pincel y la pluma en la clausura carmelitana aragonesa: Ana de la Madre de Dios (1570-1638), madre del beato Juan de Palafox y Mendoza”, en *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia*, Barcelona, Icaria, 2018, II, pp. 465-480.
- CÁTEDRA, Pedro, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas literarias y culturales*, Madrid, Gredos, 2005.
- DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., versión 23.5 en línea, <<https://dle.rae.es>>.
- EMETERIO DE JESÚS MARÍA, O.C.D., “Ensayo sobre la lírica carmelitana hasta el siglo XX”, *El Monte Carmelo*, LIV (1949), pp. 5-176.
- ESPEJO, Javier, “Sobre el teatro conventual femenino en tiempos de Isabel y Juana”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517), XXXIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, [Cuenca], Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 57-72.
- EVANGELISTI, Silvia, *Nuns: A History of Convent Life, 1450-1700*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Desde las celosías del Carmelo: la madre de Palafox”, en *En sintonía con Santa Teresa. Juan de Palafox y los Carmelitas Descalzos en 12 estudios*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Comité Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa, 2014, pp. 45-80.
- FERRÚS, Beatriz, *Heredar la palabra, cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.
- FERRÚS, Beatriz, “‘Yo había querido quemar aquellos papeles...’. Escritura de vida, convento e historiografía literaria (siglos XVII-XVIII)”, en Beatriz Ferrús Antón y Angela Inés Robledo Pelomeque (coords.), *Voces conventuales: escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2019, pp. 19-48.
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel Marón, “Del ámbito profano al religioso: estudio de una pieza de negros en un cancionero carmelitano”, en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 403-412.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Tradición y creación poética en un Carmelo

- castellano del Siglo de Oro”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 52 (1976), pp. 101-133.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, y Ana M. ÁLVAREZ PELLITERO, *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1606)*, Salamanca, Consejo General de Castilla y León, Servicio de Publicaciones, 1982, 2 vols.
- GRAS, M. Mercè, “L’escritura en el Carmel descalç femení: la província de Sant Josep de Catalunya (1588-1835)”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, I (2013), pp. 302-332, en línea, <<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/2587>>.
- GRAS, M. Mercè. *Diccionari biogràfic d'autors carmelites descalços de la província de Sant Josep*, en línea, <[http://mcem.iec.cat/entrada.asp?epigraf\\_m=8](http://mcem.iec.cat/entrada.asp?epigraf_m=8)>.
- GUIXÀ, Margarida Neus, “Navidad en un Carmelo”, en E. Benavent Vallés, A. Dressaire Gaudí y M. Cabo Nadal (eds.), *Belén, para vivir la Navidad*, Barcelona, Editorial Centre de Pastoral Litúrgica, 2005, pp. 63-64.
- JARQUE MARTÍNEZ, Encarna, y José Antonio SALAS AUSÉNS, “Martín Miravete de Blanca”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en línea, <<http://dbe.rah.es/>>.
- HEGSTROM, Valerie, “El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa”, en Nieves Baranda Leturio y M. Carmen Marín Pina (eds.), *Letras en la celda: cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 363-376.
- LAVRIN, Asunción, y Rosalva LORETO, *El universo de la teatralidad conventual en Nueva España, siglos XVII-XIX*, México, UNAM, 2022.
- LLERGO OJALVO, Eva, “Composiciones poéticas para profesiones religiosas de santa Teresa de Jesús y otras carmelitas contemporáneas”, *eHumanista XXXII* (2016), pp. 113-125, en línea, <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/8%20ehum32.st.llego.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/8%20ehum32.st.llego.pdf)>.
- OROZCO, Emilio, *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.
- OROZCO, Emilio, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de san Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1989.
- MACEDO, Larissa de, “*Libro de concetos espirituales (ca.1604.-ca.1630)*: poesía y devoción en el convento de San José de Medina del campo”, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2020.
- MACEDO, Larissa de, “‘Solemnizar con alegría’: las fiestas en las fundaciones teresianas”, en María Dolores Martos (ed.), *Redes y escritoras españolas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2021, pp. 309-323.
- PARODI, Claudia, “Teatro de monjas en la Nueva España”, en Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*, México, UNAM, 2002, pp. 233-251.



- PESARRODONA, Aurèlia “Ensalades en clausura: Una primera aproximació als cançoners del convent de les carmelites descalces de Santa Teresa de Vic”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, VII (2016), pp. 187-219, en línea, <<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/8476/8070>>.
- SCHLAU, Stacey, “‘Cancionero’ Poetry As Religious Practice: The Valladolid Discalced Carmelite Convents ‘Libro de romances y coplas’”, *Caplletra: revista internacional de filologia*, LXVII (2019), pp. 187-207.
- SILVERIO DE SANTA TERESA, OCD., *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*. Burgos, [El Monte Carmelo], 1935, vol. II.
- TRAMBAIOLI, Marcella, “A vueltas con la fiesta teatral del Barroco español: modelos, normas y rasgos”, *Anuario calderoniano*, I (2013), pp. 235-252.
- UGOFSKY-MÉNDEZ, R., *Voces femeninas españolas desde dentro*, Nueva York, Peter Lang Verlag, 2014.
- VIVEROS, Germán, *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, México, UNAM, 2005.
- WEAVER, Elissa B., *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- WEBER, Alison, “El convento como comunidad emocional: la suavidad de María de San José (Salazar)”, *Revista de espiritualidad*, núm. 316-317 (2020), pp. 477-502.
- ZAFRA, Rafael, “Las coplas descalzas: música y poesía en santa Teresa y sus carmelitas”, *Scripta theologica*, XLVII, 3 (2015), pp. 735-759.
- ZARAGOZA, Verònica, “Poesia, ritual i cant per a la festa: l’univers creatiu i festiu dels poemes de vesticions i professions al convent de carmelites descalces de Barcelona (segle XVII)”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, VII (2016), pp. 160-186, en línea, <<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/8475>>.
- ZARAGOZA, Verònica, “El Cancionero poético del Carmelo descalzo femenino de Barcelona (ca. 1588-ca. 1805)”, *eHumanista*, XXXV (2017), pp. 615-644, en línea, <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/35>>.

