

DE LA LÍRICA A LA ESCENA  
TRES FIESTAS TEATRALES EN EL CONVENTO  
VALLISOLETANO DE LA CONCEPCIÓN DEL CARMEN  
(1600-1643)<sup>1</sup>

ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ

*Universidad Complutense de Madrid*  
eborrego@filol.ucm.es

A las carmelitas del Convento de San José de Ávila,  
siempre en mi corazón.

**RESUMEN:** Como es sabido en el espacio del convento floreció en los siglos XVI, XVII y XVIII un teatro propio, de peculiares características, cuyos textos en su mayoría se han perdido. Sin embargo, conservamos abundantes referencias a celebraciones conventuales, en las que se incluyen comedias, autos, coloquios y villancicos, que estamos rescatando del olvido desde hace varios años. Tesoros textuales son varios autos y coloquios espirituales (también llamados *fiesta*, *festejo* o *fiestecilla*) conservados en el convento de la Concepción del Carmen de Valladolid, escritos por dos monjas carmelitas, sor María de San Alberto (1568-1640) y sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646). Parece que estos “restos” dan cuenta de lo que debió de ser una actividad de ocio habitual. En este trabajo pretendo dar noticia de sendas “festicas” escritas por estas monjas y plantear, a raíz del análisis de estos textos, el diseño de estas celebraciones, su contexto y su función.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro y poesía conventual, siglo XVII, carmelitas, María de San Alberto, Cecilia del Nacimiento.

---

<sup>1</sup>Este trabajo se inserta en el proyecto *La construcción de la santidad femenina y el discurso visionario (siglos XV-XVII): análisis y recuperación de la escritura conventual* (MINECO FFI2012-32073). Agradezco a su directora, Rebeca Sanmartín Bastida, la revisión y coordinación de este breve monográfico.

### FROM LYRIC POETRY TO THEATRE: Three Theatrical Festivities at the Concepción del Carmen Convent at Valladolid (1600-1643)

**ABSTRACT:** While it is well known that a special kind of theatre flourished in convents during the 16th, 17th and 18th centuries, most of these texts have been lost. Nevertheless, there exist many references to celebrations in convents, which include comedies, *autos*, *coloquios* and *villancicos*, which for several years have been the focus of an ongoing process of rediscovery. Such textual treasures are the *autos* and *coloquios espirituales* or spiritual colloquies (also called *fiesta*, *festecica*, *festejo* or *fiestecilla*) from the Concepción del Carmen convent in Valladolid, written by two Carmelite nuns, sor María de San Alberto (1568-1640) and sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646). These “remnants” testify to what must have been a common leisure activity. The aim of this paper is to comment on these nuns’ “*festecicas*” and elucidate through textual analysis their structure, context and function.

**KEY WORDS:** Conventual Theatre and Poetry, 17th Century, Carmelites, María de San Alberto (1548-1640), Cecilia del Nacimiento (1570-1646).

Es sabido que en los conventos femeninos españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII se ejecutó un teatro propio, sin más fines que la propia diversión de las religiosas, de peculiares características y sin grandes ambiciones literarias, del que apenas se ha conocido una pequeña parte, sobre todo centrada en los textos de algunas religiosas concretas<sup>2</sup>. Sin embargo, sí se conservan abundantes referencias a las celebraciones conventuales y a las comedias y otras piezas que allí se representaban. Está documentada, por ejemplo, la puesta en escena de comedias de tipo palaciego en el convento de las Descalzas Reales de

<sup>2</sup> Es el caso de las trinitarias sor Marcela de San Félix (1988), hija de Lope de Vega, sor Francisca de Santa Teresa (2007) y sor Ignacia de Jesús Nazareno (Doménech, 2003: 1255); y la capuchina limeña sor Juana María (Hormigón, 1996: 549), entre otras.

Madrid<sup>3</sup> y en el de San Pablo en Toledo (Sánchez López, 2011: 954)<sup>4</sup>, en ambos a finales del siglo XVI, y también contamos con noticias dispersas de representaciones de autos o formas similares en conventos sevillanos, aragoneses, asturianos y, allende los mares, en Perú (Doménech, 2003: 1255). Y aunque merecería un capítulo aparte, no quiero dejar de apuntar el número nada desdeñable de villancicos compuestos para celebrar profesiones de religiosas o para los maitines de Navidad o Reyes en el espacio del convento<sup>5</sup>, de marcada índole teatral. Parece que estos “restos” dan cuenta de lo que debió de ser una actividad de ocio habitual en variados conventos de la geografía hispánica. Sin embargo, lo que me interesa concretamente en este trabajo, pues por fuerza es preciso acotar la investigación, es dar cuenta de ciertas representaciones que tuvieron lugar de modo ininterrumpido en el convento de la Concepción del Carmen de Valladolid, muy probablemente entre 1600 y 1643, cuyos textos fueron escritos por las carmelitas María de San Alberto y Cecilia del Nacimiento, en el siglo María y Cecilia Sobrino, hermanas de sangre y de religión. El objetivo de este artículo es el análisis crítico de esas tres fiestas concretas, centrándome en su relación con los tópicos, por una parte de la mística y, por otra, del teatro barroco del momento. Para ello procedo previamente a contextualizar la vida de las dos hermanas y su estancia en el convento, y a referir el estado de la cuestión en el ámbito bibliográfico.

El convento carmelita de la Concepción del Carmen había sido fundado el 10 de agosto de 1568 por la propia santa Teresa, fruto

<sup>3</sup> Teresa Ferrer (1991) da noticia de la representación de una comedia titulada *Dafne* en el Monasterio de las Descalzas, hacia 1590, en la que las religiosas trataron de modo festivo los frustrados amores de Apolo hacia la ninfa.

<sup>4</sup> Parece ser que en las Actas de la Orden se exhorta a la moderación en las representaciones con motivo de fiestas particulares de las religiosas. Hay noticias de que en 1560 la princesa Juana de Austria ofreció a Isabel de Valois en ese convento una comedia representada por las monjas (Doménech, 2003: 1254).

<sup>5</sup> Véase el estudio de Baranda (2013b) y mis trabajos sobre la representación de villancicos en las tres Capillas Reales, dos de ellas, las de los Reales Monasterios de la Encarnación y las Descalzas (Borrego Gutiérrez, 2012, 2013a, 2013b).

de la promesa que hizo a don Bernardino de Mendoza<sup>6</sup>, propietario de la primera casa donde se instalaría la comunidad del recién reformado Carmelo Descalzo<sup>7</sup>. Santa Teresa tuvo un gran cariño a ese convento, al que honró en numerosas ocasiones con sus visitas. Justo a los tres años de su muerte, en 1588, fue cuando ingresaron las hermanas Sobrino, por lo que la comunidad que las acogió era prácticamente la misma que había convivido con la fundadora y las costumbres por ende debían de ser las por ella instauradas. Entre estas usanzas figuraba la de componer una pequeña pieza dramática con ocasión de fiestas particulares o litúrgicas. Pero creo que no se trataba de algo aislado, puesto que del estudio de la producción poética de ambas religiosas se deduce que muchos de sus poemas se compusieron para ser cantados o semi-representados, lo que se explica por la íntima fusión de lo lírico con lo dramático, aunque en cada una de ellas se produce por caminos diferentes.

María y Cecilia Sobrino forman parte de ese selectísimo número de “mujeres cultas” de su época, educadas desde la más tierna infancia en el aprendizaje de las letras y las artes, en este caso, gracias a una madre excepcional. En efecto, la salmantina doña Cecilia Morillas, de la que un documento de época dice que “no conoció cosa más excelente su siglo, así en prudencia y gobierno como en letras, artes, lengua y virtudes”<sup>8</sup>, estudió filosofía y teología, destacó en las artes musicales, hablaba a la perfección los idiomas portugués, francés, italiano, latín y griego, además de

<sup>6</sup> Este caballero murió a los pocos meses del ofrecimiento de su palacio a la Santa, quien cuenta en *Las Fundaciones*, que el Señor le reveló que don Bernardino “no saldría del purgatorio hasta la primera misa que allí [en su palacio] se dijese (...). Yo traía presente[s] las graves penas de esta alma, que aunque en Toledo deseaba fundar, lo dejé por entonces y me di toda la prisa que pude para fundar como pudiese en Valladolid” (Teresa de Jesús, 2012: 707).

<sup>7</sup> Por insalubridad del lugar, la madre del caballero fallecido, María de Mendoza, les compró el terreno y la casa donde se establecería definitivamente el convento, el 3 de febrero de 1569.

<sup>8</sup> Fray Manuel de San Jerónimo: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, t. V, 1706, p. 803; citado por Alonso-Cortés (1944: 5).

poseer un don para la caligrafía<sup>9</sup>. Casada con el portugués Antonio Sobrino, tuvo nueve hijos a los que educó, además de cristianamente, atendiendo a lo que hoy denominaríamos su “formación integral”, sin hacer distinción de sexos, pues se dedicó con total abnegación a enseñar por igual a sus ocho hijos varones y a sus dos hijas a leer y a escribir, a aprender latín y las artes liberales. Con un empeño inusual, estudió ella a la vez que sus hijos varones disciplinas como artes, teología y hasta cosmografía, para abarcar un mayor campo de conocimiento, lo que resulta, como poco, original en una época en la que lo ordinario era que las mujeres, en el caso de aprender algo, fuera lo necesario para desempeñar sus tareas domésticas y educadoras, y, en el mejor de los casos, para ayudar a su esposo. En ese ambiente de estudio y motivación intelectual crecieron las pequeñas María y Cecilia, pero no fue menor el ejemplo de virtudes y piedad de su progenitora, al parecer mujer muy religiosa y, por tanto, orgullosa de que casi todos sus hijos siguieran el camino de la vocación divina, ya fuera en una orden o en las filas del clero secular<sup>10</sup>. Tanto Cecilia como su hermana María sintieron tempranamente la llamada divina, y concretamente al Carmelo Descalzo, recién reformado. Herederas de la inteligencia y habilidades de su madre, ambas mostraron desde niñas significativas dotes intelectuales. Comenta su hermano de ellas que:

Supieron de la gramática lo suficiente para entender lo que la Iglesia canta en sus Sagrados Evangelios. Ambas hacen bien poesía cuando se ofrece ocasión de *celebrar a sus solas alguna festividad, como la del Niño Jesús en su nacimiento*, y en materias espirituales andan suyas algunas versiones

<sup>9</sup> Se le llamó en su época “afrenta de las imprentas”. Su marido fue secretario de la Universidad y era de todos conocida la colaboración de doña Cecilia en la expedición de títulos y grados y en la redacción de oficios en latín para la Curia (Alonso-Cortés, 1944: 7).

<sup>10</sup> Fray Diego habla de su madre como una mujer ejemplar, que frecuentaba los sacramentos, dedicaba largos ratos a la oración, y practicaba la austeridad y el sacrificio de modo natural. Murió prematuramente, a los 42 años, y fue enterrada en el Real Convento de las Huelgas de Valladolid.

de Salmos en versos líricos a modo de los del P. Fray Luis de León. (Alonso-Cortés, 1944: 25)<sup>11</sup>

La propia María de San Alberto recordaba que:

A nosotras las dos hermanas nos enseñó mi madre desde tan pequeñas la doctrina cristiana, y a leer romance y latín [...]. Y otras muchas labores y música [...] y el canto del órgano, y yo sabía tañer el clavicordio, que para tan poca edad era mucho. (Alonso-Cortés, 1944: 26)

Fue el 17 de enero de 1588 cuando tomaron ambas el hábito del Carmelo —María con 19 años y Cecilia con 17— y a juzgar por los testimonios de sus compañeras de religión, desde ese momento y hasta el fin de sus días ejercitaron las virtudes y la práctica de la oración con suma entrega y perfección. También llamaba la atención la unidad espiritual de las hermanas, que se fue acrecentando con el paso de los años<sup>12</sup>.

No puedo detenerme aquí en comentar exhaustivamente la vida de cada una de las hermanas, de escaso relieve en cuanto a hechos o aventuras se refiere, puesto que poca variedad puede hallarse entre las paredes de un convento. Sí destacaré de la madre María (1568-1640) su natural dócil y humilde, su acendrada piedad, su compasión con los débiles y las necesidades del prójimo y su resignación en los sufrimientos físicos, que fueron muchos. Priora del convento en dos ocasiones, receptora de numerosas revelaciones y mercedes divinas, su fama de santidad en vida y *post mortem* no menguó su

<sup>11</sup> Nótese cómo aquí ya se apunta el gusto por celebrar festividades litúrgicas como la Navidad y por la poesía de inspiración bíblica, emulando al propio Fray Luis de León.

<sup>12</sup> “[fueron] unas en el espíritu estas dos santas hermanas, como lo fueron en la hermandad de la sangre [...] apenas se podía hacer diferencia cuál se aventajaba más en ella. Las religiosas las tenían por dechado y las amaban tiernamente” (M. Petronila de San José, *Virtudes de la M. Cecilia del Nacimiento*, manuscrito del Carmelo de Valladolid, citado por Alonso-Cortés, 1944: 27). La biografía de las dos hermanas se relata espléndidamente con fuentes de primera mano por Alonso-Cortés (1944), a cuyo estudio remito.

faceta como escritora, tanto de obras prosísticas referidas a las prácticas ascéticas y a la experiencia mística<sup>13</sup> como de poemas de toda índole. En cuanto a su obra poética, de cronología incierta, destacan las liras agrupadas bajo el título *Oh dulce noche oscura*, inspiradas en la mística de san Juan de la Cruz; los numerosos poemas de circunstancias, dedicados en su mayoría a santa Teresa; algunos de los llamados “poemas de ingenio”; pero me parece especialmente expresiva su poesía popular, en la que destacan sus villancicos, muy cercanos a los que se insertaban en la liturgia de navidad, cuyos protagonistas eran personajes populares e incluso marginales. Transcribo a continuación un breve apunte de dos villancicos, uno “a lo guineo”<sup>14</sup>, entendido como la jerga de los negros, y otro “de vizcaínos”, tipo cómico fijo en las diversas formas del teatro breve coetáneo<sup>15</sup>. No se nos escapa el ritmo de estos versos, tan *ad hoc* para el baile, ni su marcado carácter humorístico, lo que da idea de que una de las funciones de estas composiciones no era otra que hacer reír a las religiosas:

Gurugú, gurugú, mandinga,  
fachico que festa haber  
de vestir a Teresa una ropa.  
¡Ay, Chechú, que mi da placher!  
[...]  
Vizcaíno, qué dirías  
si gran milagra te muestras,  
un mujer hombres diestras,

<sup>13</sup> Es lamentable la pérdida de casi todos estos escritos, de los que ella misma informa: “Los cuadernos que escribía años ha de cosas interiores eran dos o tres de mercedes particulares... Y aquellas mercedes que allí apunto habrá cuarenta años que comenzó el Señor a írmelas comunicando. (...)” (BNE: Ms 12738, citado por Alonso-Cortés, 1944: 49-50). Según la estudiosa, en ese manuscrito y en otro del Convento de la Concepción del Carmen de Valladolid (*Favores recibidos de Nuestro Señor, por la Venerable M. María de San Alberto*) se conserva prácticamente toda la prosa de la Madre María.

<sup>14</sup> Véase Marón García-Bermejo (1989).

<sup>15</sup> Ferrer Chivite (2001) trata la figura del vizcaíno en el teatro breve del siglo XVI, siempre con tonalidades cómicas.

Jesús Teresa decías.  
 Carmelo madre le tienes,  
 grandes le dices cariñas,  
 nacíasle muchas viñas  
 de que todos le mantienes;  
 de la bien que en él hacías  
 la gran milagra te nuestras,  
 un mujer hombres adiestras,  
 Jesús Teresa decías. (Alonso Cortés, 1944: 92)

Pero, sin duda, la producción más interesante del corpus de María de San Alberto son dos *festecicas*, sobre las que volveré para comentarlas junto con la de su hermana.

Cecilia Sobrino (1570-1647), dos años menor que María, dice de sí misma que

desde bien pequeña comenzó el Señor a darme algunas buenas inclinaciones, y la que tenía de amarme me fue dañosa, hasta que del todo le puse en Él, porque con vehemencia la ponía algunas veces en lo que me contentaba de las criaturas. (Alonso Cortés, 1944: 59)

Su biógrafo, fray Manuel de San Jerónimo, destaca en ella ciertas vanidades en la adolescencia, pero lo más interesante es su faceta erudita, para el religioso tanto o más peligrosa que las citadas veleidades:

quedando Cecilia en la edad dicha [doce años], se divirtió un tanto en cosas, aunque no ilícitas en la sustancia, muy forasteras del especial camino por donde Dios la quería. Cuidaba de su persona, se alegraba de ser y parecer discreta; y para radicar más este concepto, se dio más y más a las letras, aprendió bien la gramática, entró en la filosofía, supo la retórica, y se procuró emplear tanto en la inteligencia de la Sagrada Escritura, que puede entrar por el número de las que Jerónimo y el Brujense alaban de mujeres por esta prenda ilustres. Como sabe Dios sacar agua de las piedras, también sabe de nuestros descuidos fabricar nuestros provechos; y fue

así en Cecilia, pues disciplinado con estos ejercicios su entendimiento, después voló tan superior en la senda de la verdad que se acercó al cielo desde lo grosero del barro [...] <sup>16</sup>

Pero lo cierto es que, una vez decidido su estado, a los 17 años, mostró si cabe el mismo celo que su hermana en su entrega religiosa. Tempranamente nombrada maestra de novicias, mostró unas virtudes tan acrisoladas que en 1601 fue enviada al convento de Calahorra con objeto de organizar allí el convento de la orden. Superiora, maestra de novicias y finalmente priora, en dos ocasiones (1602 y 1608), volvió a Valladolid en 1612, de donde nunca salió hasta su muerte en 1646. De salud precaria, no rechazó ningún cargo u obligación que se le pidiese, dedicó sus días a la formación de sus hermanas, a la oración, a la penitencia y a la escritura, siendo para ella una vocación inseparablemente unida a la religiosa. Sus obras, escritas sobre todo en dos periodos (1600-1603 y 1629-1643), pueden dividirse, siguiendo —si bien matizado— el criterio de Díaz Cerón (1971: 14-18), atendiendo a la siguiente clasificación:

OBRAS ASCÉTICO-MÍSTICAS.- *Autobiografía, Tratado de la unión del alma con Dios*, comentarios a las *Liras de la Transformación del alma en Dios, Primera y segunda relación de mercedes y Exposición de pasajes del Cantar de los Cantares*.

OBRAS TEOLÓGICAS.- *Exposición teológica sobre la Inmaculada Concepción y Comentario al Credo*.

OBRAS HISTÓRICAS.- *Interrogatorio para el proceso de Beatificación del Fr. Antonio Sobrino, O. F. M., contestado por la M. Cecilia del Nacimiento, Relación de la fundación del Convento de Carmelitas de Calahorra y Vida de María de San Alberto*.

EPISTOLARIO.- Diez cartas.

OBRA POÉTICA Y DRAMÁTICA.- Es la que más interesa a nuestros propósitos. Dejando a un lado las *Liras de la transformación del alma en Dios*, compuestas hacia 1600, que por temática pertenecerían al apartado de obras ascético-

<sup>16</sup> Fray Manuel de San Jerónimo, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, t. VI, p. 361. Citado por Alonso-Cortés, 1944: 60.

místicas, Cecilia del Nacimiento compuso, según Díaz Cerón, 87 poemas<sup>17</sup>, que se reducen a 68 en la crítica actual, uno de ellos de clara índole dramática. Se han transcrito —pues no se puede hablar en rigor de “edición” — algunos de ellos por mano de Blanca Alonso-Cortés, otros por Emeterio de Jesús María, y todos ellos por Díaz Cerón, como se ha dicho. En este apartado se incluye la fiesta que comentaré en la segunda parte de este trabajo.

Respecto a la fortuna editorial y crítica del corpus de estas autoras, se podría hablar de “irregularidad”, sobre todo en el caso de Cecilia. Hasta 1971, año en que Díaz Cerón, con motivo del IV Centenario de su nacimiento, publica sus *Obras completas*, con un excelente estudio de fuentes y dando a la luz con su cuidadosa transcripción un riquísimo material inédito, apenas contábamos con los textos fiables de las obras completas de la autora. Considero muy meritoria y rigurosa, en especial en lo que se refiere a la documentación manejada, la tesis doctoral de Alonso-Cortés (1944), en la que, como hemos visto, da noticia de la vida y obras de las dos hermanas y procede a una transcripción de una selección de las obras de ambas, en las que incluye sus fiestas teatrales conventuales<sup>18</sup>. Habría

---

<sup>17</sup> Sin embargo, el registro de BIESES, siguiendo un artículo de Tomás Álvarez (1992), defiende que los 19 primeros sonetos son de su discípula Ana de la Trinidad, monja del convento carmelitano de Calahorra. En cuanto al poema épico titulado “Descripción de nuestro desierto de San José del Monte de las Batuecas”, aun mostrando dudas, Díaz Cerón se inclina por la autoría de la M. Cecilia, pues así lo indica un autógrafo de Gerardo de San Juan de la Cruz (1952) y así lo defiende Emeterio de Jesús María (1946). Para la poesía de Ana de la Trinidad véase Cáseda (1991).

<sup>18</sup> Como se ve, hasta la publicación de Díaz Cerón apenas se tenía noticia moderna de la obra de esta religiosa. Alonso Cortés señala las siguientes citas: de Matías Sangrador a María de San Alberto (*Señoras venerables*, en *Historia de Valladolid*, 1854, t. II, p. 398); de Casimiro González García-Valladolid a las dos hermanas en sus *Datos para la historia biográfica de Valladolid*, 1894, t. II, pp. 384 y 460; de Narciso Alonso Cortés, que las elogió y publicó algunas de sus poesías en *Noticia de una corte literaria*, 1906, p. 162; de Serrano y Sanz, que en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, 1903, t. II, pp. 223 y 473, también las incluyó, aunque muy someramente; y de Nicolás Antonio, quien incluye a la madre de las carmelitas, Cecilia Morillas, en su *Biblioteca Hispana Nova*, 1783-1788, pp. 347-348, y cita los nombres de religión de las hijas. La historiografía carmelitana de las hermanas se concentra sobre todo en la obra de fray Manuel de San Jerónimo (1706), citada en la nota 8, y en la historia de la Orden de Silverio de Santa Teresa (1935).

que tener en cuenta también el volumen publicado por Emeterio de Jesús María (1946), a raíz del III Centenario de la muerte de la Madre Cecilia, en el que transcribe, sin mayor comentario, una gran parte de las poesías de la carmelita, además de algunos textos en prosa; sin embargo, en un trabajo posterior redirige su atención a la obra poética de la carmelita (Jesús María, 1949: 80-84) y más ampliamente a la de su hermana María (Jesús María, 1949: 69-80), llegando a transcribir su *Fiesta del Nacimiento* (Jesús María, 1949: 76-80). También es reseñable la obra de Gerardo de San Juan de la Cruz (1952), que incluye algunos textos de las dos hermanas. Y en este apartado de la transmisión editorial de su corpus, hay que subrayar la excelente edición de una parte de la producción poética de ambas religiosas por dos críticos de la talla de García de la Concha y Álvarez Pellitero (1982).

Hasta el siglo XX, la escasez de referencias a la obra literaria de las dos hermanas carmelitas, prácticamente todas resumidas por Alonso-Cortés (1944), se reducen a citas aisladas y escuetas tanto de historiadores y críticos literarios como de cronistas de la orden carmelitana. Llegando ya a la crítica actual, hay que decir que sí han merecido ambas la atención de biógrafos como Hormigón (1996: 133-134 y 141-143), sendos registros en el catálogo *BIESES* (Baranda (2013a)) y dos apartados en la tesis doctoral de Jesús Rebollo (2006), de excelente factura, pues da cuenta exhaustiva de las fuentes bibliográficas y sus sucesivas ediciones, al que se suma el trabajo de Barbeito (2007: 335-351), donde procede a un resumen biográfico y bibliográfico de las dos hermanas. La publicación más reciente sobre la obra de ambas hermanas es la de Arenal y Schlau<sup>19</sup> (2010: 129-184), quienes dedican un capítulo de su brillante monografía al estudio de la vida y obra de las dos religiosas y transcriben las tres fiestas teatrales objeto de nuestro trabajo, entre otros pasajes selectos en prosa y verso de su producción. Cecilia del Nacimiento, por su parte, ha merecido estudios aislados de Evelyn Toft, centrados en su mayoría en aspectos relacionados con su escritura mística en general (2010), la influencia

---

<sup>19</sup> En concreto, el capítulo 2: “Two Sisters Among the Sisters. The Flowering of Intellectual Convent Culture”.

de san Juan de la Cruz (2000) o sobre su gran poema místico en liras (1999), además del reciente artículo de Dobner (2011). En el caso de María de San Alberto, la crítica reciente no es demasiado generosa con ella: solo Schlau (1998) le dedica un estudio monográfico de su obra y la publicación de una selección de textos, a lo que se añade un artículo previo en colaboración con Arenal (1989); finalmente, Mancho y Prieto editan una pequeña parte de su obra poética, en la edición de un manuscrito de fray Andrés de la Encarnación (2003). Como se ve, las obras poéticas de ambas están aún lejos de una edición crítica rigurosa, aunque es cierto que han merecido una cierta atención en cuanto a estudios se refiere. Sin embargo, las tres fiestas teatrales (dos de María y una de Cecilia), fuera de la transcripción y breves comentarios de Alonso-Cortés (1944: 102-108, 145-154) y Arenal y Schlau (2010: 153-169, 180-184), y en el caso de la de María, la de fray Emeterio de Jesús María (1949: 76-80), y de Cecilia, de la de Díaz Cerón (1971: 639-653), están prácticamente sin estudiar.

Las dos fiestas de la Madre María se representaron, sin duda, en navidad, y siguen, por una parte, 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. En efecto, la *Fiesta del Nacimiento*, de datación imprecisa, nos refiere el encuentro de dos pastoras con cuatro pastores, que en medio de un ambiente de regocijo, de canto y baile, oyen la voz de un ángel anunciando la Natividad de Cristo, y deciden ir a adorar al Niño. Como era costumbre en este tipo de piezas, especialmente en los villancicos teatrales paralitúrgicos —intercalados en la liturgia de maitines—<sup>20</sup>, todos compiten con sus regalos y sus discursos ante el divino infante; así, la pieza se convierte en un 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. La Madre María, con

<sup>20</sup> Para las características generales del villancico barroco inserto en la liturgia, con claros rasgos de teatralidad, véase Borrego Gutiérrez (2012: 100-102).

una atinada visión escénica, se preocupó de dar indicaciones cinésicas y expresivas en las acotaciones, que, aunque mínimas, son significativas, por ejemplo, del peso del canto y del baile en la pieza. Así, la obra comienza con música: “*Entrada cantada. Cantan las pastoras [...]*”. La entrada de los pastores en escena es similar: “*Entran los pastores y dicen esto, cantando y bailando*”. Y la obra termina de la misma forma: “*Cantan y bailan*”. Es evidente que estas tres acotaciones son indicativas del ambiente festivo de la propia ejecución de la *Fiesta*, pues las actrices, que no eran otras que las monjas, debían cantar y bailar ante el seguro regocijo de sus hermanas de religión. Pero las indicaciones escénicas no acaban aquí: los pastores “*oyen una voz que dice*”, en el momento del canto angélico; una de las pastoras entra en éxtasis (“*arrobándose*”); en escena se ha dispuesto un portal (“*Se van al portal. [...] A la entrada de la cueva. [...] Entran.*”); los pastores se muestran con gesto de adoración: “*Ofrece la pastora 2ª y dice*”. Los signos de teatralidad son inequívocos y nos conducen a la reconstrucción de decorados, movimientos, gestos, etc. En cuanto a los pastores, aunque es cierto que la autora los ha desprovisto de cualquier asomo de rusticidad dialectal, pues su discurso está muy alejado del proverbial sayagués, conservan un discurso lírico entroncado con la antigua lírica hispánica. Así, las pastoras, por ejemplo, bien se pueden equiparar a esas serranas o mozas morenas tan frecuentes en nuestro acervo poético popular, que se quejan de su color:

*Entrada cantada. Cantan las pastoras y dice la primera.*

[PASTORA 1ª]

Con el aire de la sierra  
torneme morena<sup>21</sup>.

Cuando paze mi ganado  
nace un aire tan helado  
que el color acostumbrado  
de perderle tengo pena:  
torneme morena.

<sup>21</sup> Estas coplas siguen a la letra los versos populares recogidos por Frenk (1990: 65): “Con el aire de la sierra / tórname morena”, y otras con motivos similares: “Blanca me era yo / cuando entré en la siega, / diome el sol, / y ya soy morena”.

PASTORA 2ª No tengas pena, pastora,  
que la morena enamora  
si gracia con ella mora,  
de que tú no estás ajena. (Alonso-Cortés,  
1944: 102)<sup>22</sup>

En esta misma línea, se nos presenta a los pastores cantando y bailando, y, como era habitual en la tradición folclórica, buscando placer:

*Entran los pastores y dicen esto, cantando y bailando.*  
Agora que el ganado  
es ido a pacer,  
en este verde prado  
tomemos placer. [...]  
Con gran gozo y contento  
nos alegraremos,  
y al son de aqueste viento  
todos cantaremos,  
y un baile concertado  
podemos hacer;  
en este verde prado  
tomemos placer. (102-103)

Sin embargo, una pastora cautelosa les advierte de que no deben reposar, en la línea de la función didáctica de estas piezas. Las figuras de las ovejas y el lobo poseen claras alusiones evangélicas:

[PASTORA 1ª] ¡Ea, pastores, pastores!  
Miremos por el ganado,  
no ande descarriado  
entre lobos robadores,  
que allá en viniendo la fiesta  
podemos muy bien bailar,

<sup>22</sup> La de Alonso-Cortés es la única transcripción moderna del texto, que sigo directamente, ante la dificultad de acceder a la fuente, conservada en el Convento de la Concepción del Carmen.

vosotros zapatear  
en reposando la fiesta. (103)

En ese momento oyen la voz del ángel, quien en latín evangélico (*Anuncio vobis gaudio magno / qui a hodie natus est vobis Salvator*) les anuncia la buena nueva. Todos se llenan de un inmenso gozo, cuyo origen y fin desconocen:

PASTOR 1º ¡Oh mi Jesús, qué cumplido  
es este gozo que siento!  
¿Quién me quitará el contento  
donde todo estoy metido?

PASTORA 1ª No se te pase en gozar  
un tiempo tan limitado,  
sino, dejando el ganado,  
vámosle luego a buscar,  
que no te faltarán gozos  
dentro de aquel portalillo.  
¡Sus, Pascual, Antón, Carillo,  
vamos, andad, acá mozos! (103)<sup>23</sup>

Como indica la acotación, *se van al portal*, llegan a la entrada, y finalmente, entran, desfilando de uno en uno con sus presentes y sus discursos. Tres de ellos le ofrecen regalos materiales (una jarra de manteca y miel, un panecillo y un cordero), mientras que los otros dos le dan por ofrenda su corazón y su alma tópicos de la piedad popular cristiana. Algunos de estos pasajes no están exentos de humor, como el de la pastora que al entregar su jarrillo a la Virgen le pide que se lo devuelva una vez vaciado:

PASTORA 1ª Yo os ofrezco esta jarrilla  
llena de manteca y miel  
para hacerlos la papilla,

<sup>23</sup> Nótese el carácter rústico de los nombres de los pastores. Esta onomástica es típica de las farsas primitivas de pastores y pasará a los entremeses de los siglos XVI y XVII, con connotaciones burlescas.

hermosísimo doncel.  
Y vos, Virgen consagrada,  
en haciendo la papilla,  
volveteisme la jarrilla  
porque la traigo prestada. (104)

Por supuesto, las ofrendas espirituales van adornadas de versos de mayor calado teológico, incluso con referencias bíblicas, como no podía ser menos:

PASTOR 4°

Yo os ofrezco el corazón  
sellado con vuestros nombres,  
pues vuestros deleites son  
con los hijos de los hombres  
para obrar su redención.  
Y pues, Verbo soberano,  
tanto amor habéis tenido  
a todo el género humano,  
estáis de carne vestido,  
tended vuestra larga mano  
y sacad de vuestro olvido  
un acuerdo soberano  
que restaure lo perdido. (105)<sup>24</sup>

El final de la *Fiesta* bailado y cantado era propio de los entremeses barrocos que se intercalaban entre las jornadas de las comedias, frente a los cierres a palos de las piezas breves primitivas. La acotación final emplea el plural, por lo que parece obvio que todas las “actrices” entonarían a una estos versos finales, sin privarse de la danza final:

<sup>24</sup> “pues vuestros deleites son / con los hijos de los hombres / para obrar su redención”: estos versos recuerdan inevitablemente las palabras de Dios recogidas en el libro los Proverbios: “Mis delicias son estar con los hijos de los hombres” (*Proverbios* 8, 13). Además, se alude a la Encarnación del Verbo, que se “hizo carne” (*Juan* 1, 14) para lograr la redención del género humano, pues “tanto amó Dios al mundo que le dio a su Hijo Unigénito” (*Juan* 3, 14). Nótese que en el poema, el pastor le dice al “Verbo soberano”: “tanto amor habéis tenido / a todo el género humano, / estáis de carne vestido [...]”. La paráfrasis es evidente.

*Cantan y bailan.*  
¡Oh qué gozo y alegría!  
¡Oh qué gloria singular!  
Los ángeles desde el cielo  
la paz vinieron a dar.  
Pues que ya vimos al Hijo  
con gozo tan singular,  
en señal de regocijo  
comencemos a bailar. (106)

La *Festecica de Navidad*, también de fecha incierta, reviste una mayor originalidad, pues no solo las actrices, sino que los propios personajes son las monjas del convento, que en una primera secuencia le ofrecen presentes, todos ellos simbólicos de una virtud; en la segunda escena, pensada para el lucimiento literario de las monjas, una de ellas recita unas cultas “octavas al Nacimiento”, otra un “romance a lo mismo” y otra tercera, unas “liras a lo mismo”. La festecica continúa con unos cantos y bailes de gitanas y se cierra con unas cuartetos líricos a la estrella de Belén, motivo también típico de los antiguos oficios litúrgicos de navidad. Como la propia María de San Alberto indica, se trata de “entremesicos”, pues la obra se compone de escenas que bien podrían ser independientes, si no fuera por el motivo común, y hasta escénico, del nacimiento; podríamos decir que se componen a modo de “retablo”. Así, en el manuscrito, la propia madre María apunta que:

Para celebrar la festecica siguiente ha de estar puesto el Niño en alguna parte que signifique el portal, y la Virgen Santísima, y Sto. Joseph acomodado de manera que la santa comunidad vea y goce mejor lo que se ha de ir haciendo delante del divino Rey. (107)

Por tanto, ya tenemos unas actrices “fijas”, que forman un núcleo estático hacia el que las demás se dirigen. La pieza comienza como los villancicos teatrales de la época, con una introducción a la situación:

*Salen dos monjas cantando y tañendo.*

Esta noche hay un gran consuelo  
de una fiesta singular,  
y quien la ha de festejar  
son las monjas primitivas del Carmelo. (107)

Según la acotación siguiente, *entran las cuatro vírgenes*, y le ofrecen sucesivamente objetos relacionados con la pobreza, la castidad, la obediencia y la penitencia. El tono ascético se rompe repentinamente con unos cantos jocosos, que incluso llegan a ridiculizar al demonio, al parecer un personaje más de la fiesta:

A la gala, gala, gala,  
a la gala del infante,  
pase el demonio adelante  
y váyase al infierno enhoramala. (108)<sup>25</sup>

Las octavas son presentadas como un “entremesico de complacencia” y mantienen el tono elevado propio de su forma; el tema no es otro que la encarnación y la redención. Sigue a las octavas el romance, más cercano a lo popular, que desarrolla de modo ligero el motivo de Jesús como maestro:

El Maestro de maestros,  
en la cátedra subido,  
está leyendo a los hombres  
la lección que le ha salido. [...]  
Dame que aprenda siquiera  
algo de lo que has leído  
en esa lición profunda  
que no la alcanza el sentido. (108)

<sup>25</sup> El demonio está presente en todos los géneros dramáticos de corte religioso del siglo XVII, sobre todo en los autos sacramentales y en las comedias hagiográficas. A medida que avanzaban las décadas, pasó de ser una figura malvada y odiosa a ser un “pobre diablo”, una figura risible y sin ningún poder, pues las fuerzas divinas siempre le vencían. Las connotaciones moralizadoras son evidentes. Estos versos recuerdan sin duda al tan conocido poema de Santa Teresa “A la gala, gala”, cuyos primeros versos son “Pues que nuestro Esposo / nos quiere en prisión, / a la gala, gala / de la religión” (Santa Teresa de Jesús, 2012: 664).

Con las liras se retoma el tono elevado, pues el motivo es ahora la contraposición que supone que la grandeza de Dios llegue a su anonadamiento como niño. El contraste con la irrupción de las gitanas en escena es lo que confiere a esta fiesta su mayor originalidad. La acotación “*Entran unas gitanas*” da paso a un canto dirigido a estos singulares personajes, a los que se conmina a cantar y bailar al Niño:

Gitanillas de allá de Egipto,  
haced una danza delante del Niño.  
Si traéis un morteruelo,  
replicadlo muy sin duelo.  
Si traéis unas sonajas,  
replicadlas bien con gracia.  
Si traéis algún pandero,  
repicadle con denuedo. (110)

Pero lo más gracioso es la gitana que canta los conceptos teológicos más elevados en su jerga particular. Recordemos que la gitana era un personaje típico en los villancicos y entremeses de Navidad, pero nunca trataba temas trascendentales, como la Trinidad o la Eucaristía, pues su gracia residía precisamente en su analfabetismo y su distorsión del lenguaje:

GITANA            Dígote, Niño divinu,  
que nacez para zer grande;  
ninguno habrá que ti mande  
porque erez Hijo en el Trino. [...]  
Dame un poquito de pan,  
azí yo te vea logrado,  
cuando en el palo cuadrado  
trunfaraz de Leviatán.  
Dame un poquito de vino  
de aquello rojo en color,  
de lo que enrubió el amor  
para pazar el camino. (111)

La parte final de la fiesta la componen diez seguidillas articuladas en torno a la estrella de Belén, a la que se compara con el sol divino, Jesús. El estribillo nos hace suponer que este cierre bien pudo ser cantado por todas las monjas:

Ya se acerca la estrella,  
viene el sol divino,  
esparciendo sus rayos  
por los caminos. (112)

En otro ámbito de celebración, los votos solemnes de una carmelita cuyo nombre desconocemos, estamos ante una verdadera joya literaria: la *Festecica para una profesión religiosa*, de la madre Cecilia, es una breve pero intensa representación alegórica, centrada en la seducción amorosa de un pastor a una pastora, el rechazo de esta, el enamoramiento súbito tras el desaire y las bodas finales. Mediante una forma dramática elemental, Cecilia del Nacimiento nos presenta el tema de la unión de la Esposa (el alma) y el Esposo (Cristo), en la línea de la poética de san Juan de la Cruz que ella misma emuló<sup>26</sup>, muy apropiada para la ocasión, pues se trata de celebrar la profesión de una religiosa, sus desposorios espirituales. Sin embargo, no podemos separar aquí la función doctrinal y moralizadora de la poética, pues estamos ante versos de una altísima calidad literaria, que, según Alonso-Cortés (1944: 145), emulan los de los mejores autos de Valdivielso, Tirso y Calderón.

La obra se plantea como una historia de amor humano en la que subyace la alegoría más profunda. El Esposo, según la acotación, “*en traje de pastor*”, aparece en escena con el Amor divino, “*con su arco y aljaba*”, en clara alusión al mítico Cupido, aquí cristianizado. Cuenta al público que estando en el “soberano albergue” de su Padre, fue herido por la flecha del Amor, enamorándose perdidamente de una pastora, ante cuya puerta se halla:

<sup>26</sup> Recordemos sus *Liras de la transformación del alma en Dios*, de corte sanjuanista, incluso atribuidas al propio santo (Alonso-Cortés, 1944: 113). Para la inspiración de la obra de esta autora en el insigne san Juan de la Cruz, véase Toft (1999, 2000, 2001).

En un cabello enlazado  
de una pastora me tienes,  
que por su cuello esparcido  
fue poderoso a prenderme<sup>27</sup>.  
Herido a su puerta estoy,  
dirasla, Amor, que si quiere  
abrir la puerta a su Esposo,  
que a darla la mano viene. (Díez Cerón, 1971: 639)<sup>28</sup>

El pastor pide al Amor que sea él el mensajero de su petición de matrimonio y le exhorta a lanzar la flecha al corazón de la pastora:

ESPOSO	Advierte, si la tiras que al corazón la aciertes.
AMOR	¿Esa es, Pastor, la joya que robarla [le] pretendes?
ESPOSO	Por él la daré el mío; dirasla, si le quiere, que troquemos los dos, pues nada en ello se pierde. (640)

El Amor despierta a la amada, recriminándole su sueño, pues en el estado de flaqueza en que se encuentra los enemigos le ganarán la batalla<sup>29</sup>, y comienza a cantarle las maravillas de su Esposo: es el más hermoso, el más rico, el más poderoso, el más sabio... El Amor pierde la paciencia ante el silencio de la Esposa, que, desconcertada, duda de esa llamada:

<sup>27</sup> El amado se enamora de la amada por el cabello que ondea al aire, en clara referencia bíblica, retomada por San Juan en el *Cántico espiritual*. “Cautivaste mi corazón, hermana y amada mía, con una sola mirada de tus ojos, con una sola vuelta de tu cabello” (*Cantar de los Cantares* 4, 9). “En solo aquel cabello / que en mi cuello volar consideraste, / mirástele en mi cuello / y en él preso quedaste, / y en uno de mis ojos te llagaste” (San Juan de la Cruz, 2002: 28).

<sup>28</sup> Sigo la transcripción de Díaz Cerón, por ser la más actualizada.

<sup>29</sup> Recordemos la doctrina cristiana en lo que se refiere a la conveniencia de la vigilia para vencer las tentaciones.

AMOR           ¿Cómo no me responde  
y la grandeza alabas  
de tu Esposo, pues es  
tan digno de alabanza?

*Responde la Esposa, desde dentro, como que está en la cabaña.*

ESPOSA       ¿Quién es el que a esta hora  
a mi cabaña llama  
sabiendo que yo estoy  
en ella retirada?  
Entre sueño[s] oí  
(sin duda que soñaba)  
que un pastor a mi puerta  
que le abriese esperaba. (642)

Finalmente, la Esposa reconoce al Esposo, que, con claras reminiscencias del *Cantar de los Cantares*, la llama “paloma mía, / querida Esposa amada”<sup>30</sup> y le conmina a abrirle la puerta, mostrándose dolido por su tardanza:

ESPOSO       Tu amor me tiene preso  
y estás tan descuidada,  
dormida y perezosa  
que aun responder te cansa. (643)

Pero ella se resiste a salir porque no está vestida, no quiere mancharse los pies si sale descalza, y rechaza al Esposo diciéndole: “Volved a la mañana”. Ante ese desprecio de la Esposa (el alma) al Esposo (Cristo), el Amor no tarda en reaccionar:

AMOR           Si con ingratitudes  
tales finezas pagas,  
yo haré que se te acuerde.  
ESPOSO       El arco, Amor, dispara.

*El Amor divino dispara su arco y vasa con el Esposo. (643)*

<sup>30</sup> “Paloma mía, que te escondes en las grietas de las rocas, en las hendiduras de las montañas, muéstrame tu rostro, déjame oír tu voz; pues tu voz es placentera y hermoso tu semblante” (*Cantar de los Cantares* 2, 14).

La Esposa, herida de amor, reacciona y siente una mudanza súbita. Corre y grita tras el Esposo, pero en vano. Entonces decide recorrer todos los caminos hasta encontrarle, en clara alusión a los versos del *Cántico espiritual*<sup>31</sup>:

ESPOSA       Iré a buscarle y prometo  
a los cielos, tierra y plantas,  
animales, aves, montes,  
a los peces y a las aguas,  
de no sosegar un punto  
hasta arrojarme a sus plantas,  
donde por firme merezca  
lo que perdí por ingrata. (644)

El siguiente personaje, una ingenua pastorcilla que nunca ha tenido amores porque se ha retirado prudentemente de las saetas, entra en escena inmediatamente después de este discurso, y se tumba a dormir mientras su ganado paca. La Esposa aparece mientras la pastora duerme, se lamenta por no haber encontrado al Esposo y por las tribulaciones que ha tenido que sufrir, y despierta a la joven para preguntarle por su amado, del que da las siguientes señas, propias de la poesía de amor humano más sensual y encendida:

ESPOSA       Blanco y colorado es,  
a quien el carmín y el nácar,  
corales, armiño y nieve,  
con su hermosura no igualan.  
Blanca y esparcida frente,  
hendida y roja la barba,  
labios que el coral afrentan,

<sup>31</sup> “¿Adónde te escondiste, / amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti, clamando, y eras ido. / Pastores, los que fuerdes / allá por las majadas al otero, / si por ventura vierdes / a aquel que yo más quiero, / decidle que adolezco, peno y muero. / Buscando mis amores, / iré por esos montes y riberas; / ni cogeré las flores, / ni temeré las fieras, / y pasaré los fuertes y fronteras” (san Juan de la Cruz, 2002: 7-9).

diente que el marfil agravian.  
 Ojos blandos y amorosos,  
 que con solo mirar basta[n]  
 para matar y dar vida  
 que a un tiempo dan vida y matan.  
 Crespo el pelo hasta los hombros,  
 esparcido en las espaldas,  
 de quien envidioso el oro  
 su perfecto color saca.  
 Manos blancas y amorosas,  
 tan liberales y francas  
 que por dar, se da a sí mismo. (646)<sup>32</sup>

Tan apasionada descripción provoca en la pastora un sentimiento extraño para ella (“No sé qué siento en el alma”), que será la chispa para el clímax, si así pudiera llamarse, de la pieza. La Esposa, desesperada, se va a buscarle a otros lugares, despidiéndose de la dulce pastora, quien, una vez sola, no puede evitar reconocer que se ha enamorado solo por oír, tópico que arranca de la patrística pero que tiene una larga tradición literaria (648)<sup>33</sup>.

La pastora sale de la escena y aparecen, uno por cada lado, el Esposo y la Esposa, mostrándose doloridos por la ausencia mutua:

ESPOSO	De mi amada pastora me causa, amor, la ausencia,
--------	---

<sup>32</sup> La belleza del amado es resumida en el Cántico espiritual con estos bellísimos versos: “Mil gracias derramando, / pasó por estos sotos con presura/ e yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de hermosura” (san Juan de la Cruz, 2002: 11).

<sup>33</sup> Para este asunto, remito al brillante estudio de Ynduráin (1983), que desarrolla una trayectoria desde la patrística hasta la literatura de los siglos de oro, con selectos testimonios, entre los que se encuentra esta conocida cita de *El Quijote* (II, 9): “Tú me harás desesperar, Sancho -dijo don Quijote-. Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?”

tormento y soledad.  
 ¡Mal quien ama sosiega! [...]

ESPOSA	¡Ay dueño del alma mía! ¿Cuándo cesará el rigor de aquella penosa ausencia que mi sueño os mereció? [...] ¿Cuándo un alma y una vida, un querer y un corazón habrá entre los dos, y cuándo me abrasará vuestro amor? (649)
--------	---

Es el Amor el primero que ve a la Esposa y el encuentro no puede ser más efusivo: el diálogo retoma los motivos bíblicos del Cantar de los Cantares (“Yo soy, paloma mía, / Esposa amada, llega”), el esposo perdona a la Esposa su ofensa y, ante su postración, le ofrece los brazos:

ESPOSO	¡Oh cara prenda mía! ¿Por qué turbada llegas a gozar en mis brazos lo que tanto deseas? [...] ¡Oh cómo eres hermosa!
ESPOSA	Señor, tener quisiera una hermosura tal que os agradara en ella.
ESPOSO	¿Cómo te va en mis brazos?
ESPOSA	Señor, como el que llega al puerto deseado después de la tormenta. (651)

Tras los desposorios, en los que el Esposo le entrega un anillo a la Esposa, en sustitución de la espina y el clavo (en clara alusión a la pasión), el Esposo exhorta a su Amada a descansar, en metáfora de la muerte, que para el alma santa es liberación verdadera y unión con su Amado. La obra se cierra con la aparición del Amor, personaje que ha actuado de guía de los demás y que exulta grandiosamente por haber cumplido su función:

AMOR            Imposibles allano  
                   por grandes que parezcan,  
                   omnipotente soy.

ESPOSO        Grande es, amor, tu fuerza<sup>34</sup>.  
                   *Corre el Amor una cortina, y da fin, diciendo:*

AMOR            Esos dulces lazos  
                   que agora gozas,  
                   por un siglo te enlacen,  
                   bella pastora. (653)

Este cierre, inequívocamente didáctico, también nos da idea de un detalle escenográfico: la utilización de una cortina. No le ha faltado a la pieza, ateniéndonos a la escasa información proporcionada, un cierto armazón decorativo, pues al principio se habla de la cabaña donde está la pastora. Ocurre lo mismo con el vestuario, pues aunque es elemental, sí se apuntan los trajes de pastores de los tres personajes humanos, mientras que del alegórico, el Amor, solo se dice que lleva flechas y aljaba. Por otra parte, es obvio que las actrices serían las propias carmelitas y que esos aderezos irían sobre el hábito. En todo caso, es evidente el interés por dotar a la representación de signos inequívocos de teatralidad.

Frente a las fiestas escritas por la Madre María, más ceñida a “la tradición del teatro ingenuo, popularísimo, que desde Juan del Enzina había causado tanto agrado al público español” (Alonso-Cortés, 1944: 155), esta *Festecica...* de la Madre Cecilia resulta de índole más literaria y, aunque deja ver signos del teatro popular de su tiempo, mantiene los motivos místicos de su poesía más selecta, inspirados en san Juan de la Cruz y en los mismos libros bíblicos. Obra poética, obra dramática... Por caminos más selectos o más cercanos a las fuentes populares, en el caso de estas dos carmelitas, tanto la poesía como el teatro responden a un doble motivo: mostrar las maravillas

---

34 Alusión indirecta al conocido verso de las *Bucólicas* de Virgilio: “omnia vincit Amor”; pero también a las palabras de san Pablo sobre el amor: “El amor jamás se extingue” [...] Permaneced en estas tres virtudes: la fe, la esperanza y el amor. Pero la más excelente de ellas es el amor” (*Corintios* 13, 8-13).

del amor divino y desplegar esa vocación por la escritura que una madre excepcional supo inculcarles. Ya es hora de afrontar la edición crítica completa de este riquísimo corpus literario.

**Recibido:** 29/03/2014

**Aceptado:** 04/07/2014

### Referencias bibliográficas

Alonso-Cortés, Blanca (1944), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, Valladolid: Imprenta Castellana<sup>35</sup>.

Álvarez, Tomás (1992), “19 sonetos de una poetisa desconocida. La carmelita Ana de la Trinidad, del Carmelo de Calahorra”, *Monte Carmelo*, 2, pp. 241-249.

Andrés de la Encarnación (1993), *Memorias históricas*, ed. de M.R. Domínguez, M.L. García, M.J. Mancho y J. Prieto, Salamanca: Junta de Castilla y León, 3 vols.

Arenal, Electa, y Stacey Schlauf (1989), “*Leyendo yo y escribiendo ella. The Convent as Intellectual Community*”, *Journal of Hispanic Philology*, 13, 3, pp. 214-229.

Arenal, Electa, y Stacey Schlauf (2010), “Festecilla del nacimiento y Fiesta del nacimiento”, de María San Alberto, *Untold sisters. Hispanic Nuns in their own Works*, Alburquerque: University of New Mexico Press, pp. 153-160.

Baranda Leturio, Nieves, dir., (2013a), *Bibliografía de escritoras españolas (BIESES)*, <<http://www.bieses.net/>>

--- (2013b), “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velos”, *Bulletin Hispanique*, 115,1, pp. 165-183.

Barbeito Carneiro, Isabel (2007), *Mujeres y literatura del Siglo de Oro. Espacios profanos y espacios conventuales*, Madrid: Ediciones de Autor.

---

35 Existe también una edición digitalizada en BIESES (<http://www.bieses.net/>).

Borrego Gutiérrez, Esther (2012), “Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVII), ¿anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?”, *Revista de Musicología*, 35, 2, pp. 97-128.

--- (2013a), “Noticias del reinado de Carlos II a la luz de los textos de villancicos de Navidad y Reyes en los Reales Monasterios de la Encarnación y las Descalzas (1671-1700)”, en José M<sup>a</sup> Díez Borque dir., M<sup>a</sup> Soledad Arredondo, Ana Martínez Pereira y Gerardo Fernández San Emeterio eds., *Teatro español de los Siglos de Oro. Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid: Visor, pp. 171-198.

--- (2013b), “Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1750)”, *El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)* (volumen monográfico), *Criticón*, 119, pp. 127-143.

Cáseda Teresa, Jesús Fernando (1996), “La poesía mística de sor Ana de la Trinidad”, *Kalakorikos*, 1, pp. 85-93.

Cecilia del Nacimiento (1971), *Obras*, en José M<sup>a</sup> Díaz Cerón, *Obras completas de Cecilia del Nacimiento. Notas críticas y estudio de su vida mística*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, pp. 51-716.

Díaz Cerón, José M<sup>a</sup> (1971), *Obras completas de Cecilia del Nacimiento. Notas críticas y estudio de su vida mística*, Madrid: Editorial de Espiritualidad.

Dobner, Cristiana (2011), “Cecilia del Nacimiento ‘Mucho más que de mujer’”, *Monte Carmelo*, 119, 1, pp. 55-86.

Doménech, Fernando (2003), “El teatro escrito por mujeres”, en Javier Huerta Calvo dir., *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, pp. 1243-1260.

Emeterio de Jesús María (1946), “La Madre Cecilia del Nacimiento”, *Monte Carmelo*, 47, pp. 107-305.

--- (1949), “Ensayo sobre la lírica carmelitana hasta el siglo XX”, *Monte Carmelo*, 54 (número monográfico), pp. 1-176.

Ferrer Chivite, Manuel (2001), “La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI”, en Margot Versteeg ed., *Foro Hispánico. En torno al teatro breve*, 19, pp. 23-40.

Ferrer Valls, Teresa (1991), *La práctica escénica cortesana. De la época del Emperador a Felipe III*, London: Tamesis Books.

Francisca de Santa Teresa (2007), *Coloquios*, ed. M<sup>a</sup> del Carmen Alarcón, Sevilla: Arcibel.

Frenk, Margit (1990), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV- XVII)*, Madrid: Castalia.

García de la Concha, Víctor y Ana M<sup>a</sup> Álvarez Pellitero (1982), *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*, Salamanca: Consejo General de Castilla y León (ed. conmemorativa del IV Centenario de la muerte de santa Teresa).

Gerardo de San Juan de la Cruz (1952), *Obras del místico Doctor S. Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial de Espiritualidad.

Hormigón, Juan Antonio, dir. (1996), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994): siglos XVII-XVIII-XIX*, Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, vol. 1.

Juan de la Cruz (santo) (2002), *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elía y M<sup>a</sup> Jesús Mancho, Barcelona: Crítica.

Marcela de San Félix (1988), *Obra completa: coloquios espirituales, loas y otros poemas*, ed. y estudio de Electa Arenal y Georgina Sabat de Rivers, Barcelona: PPU.

María de San Alberto (2010), “Festecilla del nacimiento y Fiesta del nacimiento”, en Electa Arenal y Stacey Schalou, *Untold sisters. Hispanic Nuns in their own Works*, Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 153-160.

Marón García-Bermejo, Miguel (1989), “Del ámbito profano al religioso: estudio de una pieza de negros en un cancionero carmelitano” en Manuel García Martín *et alii* eds., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I, Salamanca: Universidad, pp. 403-412.

Rebollo Prieto, Jesús (2006), “Las escritoras de Castilla y León (1400-1800). Ensayo bibliográfico”, tesis doctoral, *Bibliografía de escritoras españolas (BIESES)*, Nieves Baranda Leturio dir. <<http://www.bieses.net/bibliografias-en-pdf/>> [consultado: 15-06-2014]

Sánchez López, Gustavo (2011), “La música en los monasterios de monasterios de monjas jerónimas a la luz de las Actas Generales de la Orden”, en Francisco Javier Campos ed., *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*, San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, vol. 2, pp. 945-958.

Schlau, Stacey (1998), “*Viva al siglo, muerta al mundo*”: *Selected Works by María de San Alberto (1568-1640) (Spanish edition)*, New Orleans: University Press of South.

Silverio de Santa Teresa (1935), *Historia del Carmen Descalzo*, Burgos: Tipografía Burgalesa.

Teresa de Jesús (santa) (2012), *Obras completas*, eds. Efrén de la Madre de Dios, O. C. D., y Otger Steggink, O. C., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Toft, Evelyn (1999), “Cecilia del Nacimiento’s ‘Liras’ and *Tratado de la transformación del alma en Dios*”, *Carmelus*, 46, pp. 32-47.

--- (2000), “Cecilia del Nacimiento: Mystic in the Tradition of John of the Cross”, en Robert Boening ed., *The Mystical Gesture: Essays on Medieval and Early Modern Spiritual Cultura in Honor of Mary E. Giles*, Aldershot: Ashgate, pp. 169-184.

--- (2001), “Joy in the Presence of the Bridegroom: the Contemplative Poetry of Cecilia del Nacimiento”, *Studia Mystica*, 22, pp. 83-96.

--- (2010), “Cecilia del Nacimiento: Second Generation Mystic of the Carmelite Reform”, en H. Kallendorf ed.: *A New Companion to Hispanic Mysticism*, Leaden-Boston: Brill, pp. 231-254.

Ynduráin, Domingo (1983), “Enamorarse de oídas”, en Fernando Lázaro Carreter dir. *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid: Cátedra, vol. II, pp. 589-603.