

EL TEATRO COMO DIDÁCTICA DE LA SANTIDAD.
*EL DIÁLOGO QUE REPRESENTARON
LAS CARMELITAS DESCALZAS DE TOLEDO
EN LA VELA DE LA MADRE ANA DE SAN JOSÉ.
AÑO DE 1660*

M. Carmen Alarcón
Universidad de Sevilla
c.alarconroman@gmail.com

Resumen

El teatro escrito y representado por mujeres entre los siglos XVI-XVIII en los conventos femeninos posee un marcado carácter didáctico, pues constituía un útil instrumento para la formación espiritual de las jóvenes novicias, las cuales debían aprender el camino adecuado hacia su entrega a Dios y hacia la santidad, principal aspiración de toda religiosa. Este es el caso del *Diálogo* representado en el Convento de Carmelitas Descalzas de Toledo en 1660.

Palabras clave

Literatura femenina, literatura espiritual, convento, profesión de novicias, teatro, santidad, carmelitas descalzas, Toledo.

Abstract

The theatre written and performed by women between 16th-18th centuries in nunneries has a noticeable didactic character, because it constituted a useful instrument for the spiritual formation of the novices. This theater aimed at teaching novices the suitable way towards its delivery to God and the sanctity, main aspiration of all nuns. This is the case of the *Dialogue* performed in the Convent of Carmelitas Descalzas of Toledo in 1660.

Keywords

Women's literature, spiritual literature, nunnery, profession of novices, theatre, sanctity, Discalced Carmelites, Toledo.

LITURGIA Y TEATRO CONVENTUAL, EL MODELO TERESIANO

Herederero de las prácticas litúrgicas y parateatrales medievales, el teatro escrito por mujeres en los conventos de España e Hispanoamérica entre los siglos XVI y XVIII poseía, junto al afán de divertir y entretener, un marcado carácter didáctico destinado a formar a las propias religiosas de la comunidad.¹ Los primeros gérmenes de este teatro conventual parecen existir en los numerosos ejemplos de la poesía carmelita escrita por religiosas de esta orden (aunque también de otras comunidades, como veremos), particularmente en aquellas composiciones que festejan motivos navideños y aquellas otras que van dirigidas a celebrar la profesión de una novicia. Sin embargo, la poesía y el teatro conviven en los dominios de la literatura conventual, de manera que no necesariamente el teatro ha de evolucionar a partir de la lírica. Lo que sí es cierto es que un gran número de composiciones poéticas, sobre todo las de carácter circunstancial, poseen elementos de índole teatral o parateatral y se puede decir que fueron “escenificados” o “representados” en las festividades en las que fueron incluidos.

La propia Santa Teresa de Jesús no escribió nunca teatro, pero sí organizó juegos florales en su comunidad, en la cual se cantaban piezas para celebrar la toma de hábito de las hermanas o la renovación de votos. Además, su poesía navideña formaba parte de los festejos conventuales durante esta época litúrgica. Sus biógrafos la presentan siempre con un carácter alegre y festivo: componía poemas a cualquier suceso relativo a sus nuevas fundaciones, animaba a las religiosas para que compusiesen coplas en las diversas fiestas y pedía a las monjas de Sevilla que les enviasen villancicos: “He mirado cómo no me envían ningún villancico, que a usadas no habrá pocos a la elección, que yo amiga soy que se alegren en su casa con moderación” (Teresa de Jesús, 1997, p. 1257). En una ocasión, con motivo de la muerte de una hermana en el convento de Toledo, para celebrar su entrada en el paraíso, organizó un festejo en el que las monjas cantaron y danzaron alegremente. En la víspera de la fiesta de la Circuncisión compuso unas coplas y salió de su celda cantando y bailando y animando a sus compañeras a hacer lo mismo. Para la Navidad compuso los poemas “Pastores que veláis”, “Nace el Redentor”, “Navidad”, “Ya viene el alba”, “Vertiendo sangre”, “Sangre a la tierra” y “Con los Reyes”. En estas composiciones a veces se incluye un breve diálogo con cierto carácter teatral en que los personajes de

¹ Los antecedentes más remotos de teatro compuesto por religiosas en Europa los encontramos en Hrotswitha de Gandersheim, (h. 935-973), conocida como “la monja Rosvita” y Hildegard von Bingen (s. XII). Sus obras teatrales, además de entretener, incluían lecciones morales que servían como vehículo para la formación espiritual de las comunidades religiosas femeninas.

Gil, Blas, Pascual, Menga o Llorente nos remiten a los autos pastoriles renacentistas (cf. Teresa de Jesús, 1997, pp. 658-661). Asimismo, para las profesiones de algunas novicias de su orden compuso también varios poemas (v. Baranda Leturio, 2011, § 1). En “El velo”, un poema de toma de hábito dedicado a Isabel de los Ángeles en 1569, religiosa de Medina del Campo, juega con este término y el término “velar” para advertir de la importancia de estar alerta y vigilante, como las vírgenes evangélicas, ante la llegada del Esposo en el poema “En una profesión” la autora alaba la “venturosa suerte” de la elegida para el “casamiento sagrado”. Otra Isabel de los Ángeles, de Salamanca, es el objeto de un poema de 1571, “Profesión de Isabel de los Ángeles”, compuesto en primera persona sobre una serie de paradojas que pretenden expresar el estado de entrega y dicha, incomprensible para la razón humana, producido por la unión amorosa: “mi regalo en la herida”, “en la muerte mi vida”, “mis tesoros en pobreza”, etc. La composición “Dichosa zagala” hace uso de los elementos propios del auto pastoril, como el personaje prototípico del pastor Gil, quien reconoce su renuncia a la zagala pretendida por él, “pues ha tomado marido” (Teresa de Jesús, 1997, pp. 663-666). De igual manera, se le atribuye un “Coloquio de amor”. Se trata de un breve poema que desde su propio título nos remite a algunas piezas teatrales escritas por religiosas que también utilizaron el término “coloquio” para denominar sus composiciones. Pero también por su contenido, pues aparece la alegoría del Alma en diálogo místico-amoroso con Dios, un motivo recurrente en gran número de dichas obras:

Si el amor que me tenéis,
 Dios mío, es como el que os tengo,
 decidme, ¿en qué me detengo?
 o Vos, ¿en qué os detenéis?
 —Alma, ¿qué quieres de mí?
 —Dios mío, no más que verte.
 —Y ¿qué temes más de ti?
 —Lo que más temo es perderte.
 Un amor que ocupe os pido,
 Dios mío, mi alma os tenga,
 para hacer un dulce nido
 adonde más la convenga.
 Un alma en Dios escondida,
 ¿qué tiene que desear
 sino amar y más amar,
 y en amor toda encendida
 tornarte de nuevo a amar?

(Teresa de Jesús, 1997, p. 667)

Varias religiosas carmelitas siguieron el ejemplo y la estela dejada por Santa Teresa, como sor María de San José, una de sus principales discípulas, en cuya obra encontramos

composiciones al servicio de la comunidad, a la manera de la tradición carmelitana preexistente, o bien, enriqueciendo, como veremos, con nuevas vías, esta tradición. Así, entre los versos de María de San José, no faltan poemas escritos para festejar las circunstancias solemnes de la vida conventual, como la *toma de hábito*, modalidad marcada ya por Santa Teresa y que, por lo demás, será lugar obligado en la poesía colectiva de la Descalcez. (Manero Sorolla, 1992, p. 207)²

Las dos figuras destacadas de la orden de trinitarias descalzas, las madrileñas sor Marcela de San Félix y sor Francisca de santa Teresa, escribieron también poemas de profesión y esta última los compaginó, como veremos, con obras de teatro sobre el mismo asunto.³ Otros casos de religiosas autoras de poemas de profesión, pertenecientes o no a la orden carmelita, son los de Ana de San Bartolomé, Marcia Belisarda, Violante do Ceo y sor Juana Inés de la Cruz (Baranda Leturio, 2011, § 1). Nieves Baranda, además, ha recopilado un buen número de pliegos poéticos de los siglos XVII y XVIII que recogen composiciones dedicadas a la profesión de religiosas. No se vinculan a ninguna orden en particular y sufren una evolución en su título, desde el humilde “villancico” hasta el rimbombante “epitalamio” (Baranda Leturio, 2011). Como ya habíamos anticipado, no hay que

² No hay que olvidar tampoco la contribución a la formación de religiosas en prosa *Instrucción de novicias: Diálogo entre dos religiosas que Gracia y Justa se llaman, sobre la oración y mortificación con que se debes criar las novicias* (Arenal y Schlau, 1989, pp. 43-44).

³ Sor Marcela escribió dos loas “A una profesión” y “En la profesión de la hermana Isabel del Santísimo Sacramento”, así como los poemas “A un velo de una religiosa”, “Otro al velo de sor Francisca de Santísimo Sacramento”, “Otro al velo de sor Manuela de San Miguel”, “A la profesión de la hermana Isabel del Santísimo Sacramento” y un “Villancico. A la profesión de la hermana Isabel del Santísimo Sacramento (Arenal y Sabat-Rivers, 1988, pp. 391-397; 403-406; 415-422; 425-426; 521-522; 539-540; 567-568; 601-602). Sor Francisca compuso también un ramillete de once poemas de este tipo entre 1673 y 1709. Algunos están dedicados a la toma de hábito y la mayoría a la profesión religiosa: “Al haber perseverado en la religión sor Juana”, “A la función de tomar el hábito de religiosa en las Trinitarias sor María de Santa Inés”, “A la profesión de sor Juana [Bautista de la Cruz]”, “A la entrada de religiosa en este convento de la hermana Inés de San Rafael”, “A la profesión de la hermana Inés de San Rafael”, “Romance a la profesión de sor Mariana de Jesús”, “Para la profesión de sor Mariana de San Ignacio, día de Santa Isabel, reina de Portugal”, “Romance a la profesión de sor Nicolasa Juana de la Encarnación”, “Romance a la profesión de sor Manuela Antonia de San Félix”, “Romance a la profesión de sor Josefa” y “A la salida del noviciado de la hermana Francisca de San Bernardo” (Francisca de Santa Teresa, *Poesías*, s. XVIII, ms. del archivo del Monasterio de San Ildefonso de Trinitarias Descalzas de Madrid).

olvidar que en muchas ocasiones estas piezas poseen ciertos ingredientes teatrales. Nieves Baranda afirma que en algunos casos “son formas dialógicas que lindan lo dramático, cuya tradición es larga en el villancico (2011, § 29) Aunque en su caso se trata de composiciones impresas y escritas por manos masculinas, Esther Borrego ha estudiado una práctica común de escenificación de villancicos en los monasterios madrileños de la Encarnación y de las Descalzas Reales. Así, existe, un

número nada desdeñable de villancicos compuestos para celebrar profesiones de religiosas o para los maitines de Navidad o Reyes en el espacio del convento, 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. (Borrego Gutiérrez, 2014, p. 13)

Volviendo al teatro propiamente dicho, marco específico en el que debemos incluir el *Diálogo* que nos ocupa, hemos de recordar que las primeras composiciones conocidas del teatro conventual femenino en España vendrán de la mano de dos religiosas carmelitas, pues como ocurre en el ámbito de la poesía, parece que la orden del Carmelo fue especialmente activa en estas prácticas literarias. Se trata de las célebres hermanas Sobrino Morillas, en la religión sor María de San Alberto (1568-1640) y sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646), del convento de la Concepción de las Carmelitas Descalzas de Valladolid, consideradas las primeras monjas dramaturgas españolas.⁴ Sor Cecilia de Nacimiento está considerada, por su poesía inspirada en la de san Juan de la Cruz, una de las principales escritoras místicas del Siglo de Oro, aunque solo nos ha legado una pieza teatral, la *Fiestecilla para una profesión religiosa*. Se trata de un “coloquio” o “diálogo” en el que se mezclan elementos pastoriles y alegóricos, con un argumento claramente inspirado en el *Cántico espiritual*. En esta obra, el Esposo y el Amor se dirigen a la cabaña de la pastora que el primero ha elegido como Esposa. Ella, a sus llamadas, duda en abrir, lo que provoca el despecho del Esposo, que, antes de marcharse, encarga al Amor que la hiera con sus flechas. Así lo hace y la Esposa, herida de amor, abre al fin la puerta y sale a buscarlo, sufriendo gustosamente cuantos inconvenientes y dificultades se encuentra en su camino. Durante su andanza,

⁴ Sor María escribió tres piezas navideñas tituladas *Fiesta del Nacimiento*, *Fiestecilla de Navidad* y *Fiesta del Nacimiento* con cuatro virtudes: paz, justicia, verdad, misericordia. Se trata de tres autos de Navidad, con la particularidad de que en el último de ellos se incluyen personajes alegóricos característicos del auto sacramental. Como bibliografía básica sobre estas autoras, véanse Cecilia del Nacimiento, 1971 (edición de Díaz Cerón); Alonso Cortés (1944); Arenal y Schlaw (1989, pp. 131-189); Hormigón (1996, II, pp. 133-134; 141-143) y Borrego Gutiérrez (2014).

se encuentra con una pastorcilla a quien habla del Esposo, de tal manera que despierta en ella tal deseo de conocerlo que abandona su ganado para seguirla. Finalmente, el Esposo admite ser encontrado y se produce la unión mística y amorosa mientras el Amor, discretamente, corre una cortina (Cecilia del Nacimiento, 1971, pp. 639-653). La influencia de la lírica sanjuaniana y de la tradición mística es notable en esta obra, que muestra, en la bella alegoría desarrollada, las dificultades sufridas en la búsqueda del amor divino, que deben ser asumidas gustosamente y sin quejas. El intenso lirismo convive así con la intención didáctica, como apunta Esther Borrego:

no podemos separar aquí la función doctrinal y moralizadora de la poética, pues estamos ante versos de una altísima calidad literaria, que [...] emulan los de los mejores autos de Valdivielso, Tirso y Calderón. (2014, p. 30)

Bien conocido es el caso de otra tradición semejante en el Convento de Trinitarias Descalzas de Madrid, iniciada por sor Marcela de San Félix (1605-1687) y continuada por sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709), ya citadas a propósito de la poesía, y en el siglo XVIII, por sor Ignacia María de Jesús Nazareno (1719-¿1792?). Sor Marcela compuso cinco “coloquios” alegóricos, con temas que van desde lo navideño hasta la exposición de la doctrina teológico-espiritual cristiana.⁵ Sor Francisca, además de un interesante *Entremés del estudiante y la sorda*, dedicó su teatro al asunto del Nacimiento y a celebrar la profesión de algunas de sus compañeras, como hiciera en los poemas ya referidos.⁶ Tanto sor Marcela como sor Francisca fueron maestras de novicias y ello debió influir en que ambas, además de pretender divertir a sus compañeras, buscasen un instrumento eficaz para la enseñanza de sus pupilas y lo encontrasen en las representaciones teatrales.

⁵ *Coloquio espiritual del Nacimiento, Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento, Coloquio espiritual intitulado Muerte del Apetito, Coloquio espiritual de la Estimación de la Religión, Coloquio espiritual de Virtudes y Coloquio espiritual El celo indiscreto* (Arenal y Sabat-Rivers, 1988, pp. 121-352).

⁶ *Coloquio espiritual de las finezas del Amor Divino, a la profesión de sor Mariana de Jesús, compañera de la autora* (1677), *Loa a la profesión de sor Rosa, compañera de la autora* (1700), *Coloquio para la profesión de sor Rosa de Santa María, compañera de la autora* (1700), *Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila, compañera de la autora, Coloquio para representar en la profesión de sor Ángela María de San José [...]* (1702), *Coloquio para la víspera de la Nochebuena. Año 1706, Coloquio para la Noche del Infante del año de 1708, Coloquio al Nacimiento de Nuestro Redentor, Otro al Nacimiento de Nuestro Salvador, de gitanillas, Un sainetillo al mismo asunto*. En 2007 publicamos el *Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila*, junto con el *Coloquio al Nacimiento de Nuestro Redentor* (Francisca de Santa Teresa, 2007). Véanse además otros estudios nuestros sobre la obra de la autora (Alarcón Román, 2000, 2002, 2008, 2014a, 2014b, 2015).

De hecho, tan importante es la carga didáctica en estas piezas que Arenal y Sabat-Rivers, al hablar de cuatro coloquios de sor Marcela, los califican de un auténtico “Arte de hacer monjas” o una especie de “Tratado de vida contemplativa” (1988, 42). Además, en una loa escrita por la autora encontramos asimismo lo que consideramos una verdadera *ars poetica* del teatro conventual y, aunque está referida a la loa, bien podría servir también para los coloquios. En estos versos percibimos la doble intencionalidad perseguida al escribir para las monjas, fiel al lema horaciano *docere et delectare*:

Mire, señor licenciado,
que siempre en cosas como éstas
para tales ocasiones
la devoción resplandezca;
mire que diga en la loa
unas sentencias tan perfectas,
unos conceptos muy vivos,
y que en dulces versos puedan
quedar muy edificadas,
muy gustosas y contentas
las madres que, aunque descalzas,
son por extremo discretas.

(“Otra loa”, en Arenal y Sabat [eds.], 1988, vv. 121-134, p. 364)

Queda así bastante claro ese objetivo de “edificación” de las religiosas a través del teatro, tema central de nuestro estudio. Esta fórmula posee una importante raigambre medieval en el uso del diálogo dialéctico (en las obras que estudiamos representa una lucha por la posesión del Alma) y la alegoría que podría remontarse a los debates de la época (el más conocido es la *Disputa del alma y el cuerpo*). Así lo afirman Arenal y Sabat-Rivers a propósito de los coloquios de sor Marcela, subgénero que las autoras relacionan con las diferentes formas del teatro medieval:

Esta forma, de origen medieval que, probablemente, deriva del drama litúrgico, se relaciona con el auto sacramental, cuyo florecimiento se extendió desde el siglo xv hasta el xviii. En el caso de nuestra monja trinitaria los coloquios espirituales combinaron la sencillez de la trama del género teatral más antiguo con ecos de los debates o del “misterio” medieval. [...] Los coloquios espirituales de sor Marcela representan una vuelta, aunque innovadora, a las raíces medievales en un vehículo literario apto para educar y entretener a sus hermanas. (Arenal y Sabat-Rivers, 1988, p. 33)

Como decíamos, nos interesa especialmente para este trabajo la función didáctica que estas obras teatrales o parateatrales, al margen de su carácter puramente circunstancial y festivo, ejercen en la formación de las religiosas, sobre todo las jóvenes novicias que esperan con ansias el momento clave de sus vidas: la profesión religiosa y la entrega total a Dios. Efectivamente, al ser representadas, este tipo de obras perseguían un doble objetivo, pues, en primer lugar, influidas por el gusto por la alegría y lo festivo predicados por santa Teresa, contribuían al entretenimiento ocasional de las religiosas y las alejaba momentáneamente de las exigencias de la clausura, dándoles la oportunidad de celebrar un evento tan importante como la profesión de una compañera novicia. De igual manera, poseían una utilidad práctica relacionada con la formación de las religiosas, ya que, a través de la puesta en escena de esas piezas y la difusión colectiva de su contenido, se pretendía guiar a las nuevas monjas profesas en su camino hacia la santidad y la perfección espiritual, al mismo tiempo que dichas composiciones, para las religiosas más veteranas, se convertían en un continuo recordatorio acerca de su compromiso de dedicación y entrega al amor de Dios. El uso del discurso alegórico de raíces medievales, junto con una evidente influencia de la literatura mística, adquiere así un intenso carácter didáctico y pedagógico, de manera que estas composiciones actúan como un auténtico “sermón” religioso que advierte sin descanso de los peligros mundanos, los enemigos del alma, que podrían apartarla de su auténtico fin, que no es otro que la unión con la divinidad. De esta manera, dentro de la tradición del teatro conventual femenino se configura un subgénero, habitualmente denominado “coloquio” o “diálogo”, cuyos rasgos comunes esenciales hemos podido extraer del estudio de diversas obras: la composición en un solo acto de extensión mediana, con personajes alegóricos estereotipados que, en el caso de las piezas dedicadas a las profesiones de novicias, aparecen divididos en dos “bandos”: el Mundo y sus partidarios y el Alma y sus defensores. El argumento suele ser simple y favorece el diálogo y la escasa acción, como es habitual en este tipo de teatro: el Mundo busca el amor y los favores del Alma a través de la ayuda de personajes como la Mentira, el Engaño, la Ignorancia... El Alma suele dudar ante las atractivas promesas del Mundo, pero tras el debate entre uno y otro bando, vencen los defensores de la vida religiosa (la Obediencia, la Constancia, la Inspiración...) y se celebra el desposorio místico entre el Alma y el Amor Divino, ante la frustración del Mundo y los suyos.⁷

⁷ En los villancicos recopilados por Nieves Baranda, “la monja llega al matrimonio sacro al vencer a los enemigos seculares del hombre, así entre los motivos puede estar presente el de la lucha,

A LA PROFESIÓN DE UNA RELIGIOSA

Es en este contexto de producción, a manos de religiosas anónimas o de nombre conocido, de composiciones dedicadas a celebrar la profesión de novicias donde hemos de incluir la pieza conservada en el ms. 17.666 de la Biblioteca Nacional, titulada *A la profesión de una religiosa. Diálogo que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela [de la] madre Ana de San José. Año de 1660* (Fig. 1),⁸ un coloquio dramático inédito que pretendemos dar a conocer en este trabajo. Aunque se trata de una obra anónima, nos atrevemos a sugerir la autoría de una mano femenina, la de alguna religiosa del propio convento que, tal vez por humildad o por mandato de sus superiores, prefirió no consignar su nombre, comportamiento nada extraño en la escritura conventual femenina.⁹ Lo único

la batalla o la disputa entre el bien y el mal, que en algunos (pocos) casos se despliega en forma de diálogo entre los enemigos (2011, § 29).

⁸ Ocupa las páginas 396-42. Las hojas del manuscrito están numeradas por ambas caras, por lo que, para citar, usaremos el número de página en lugar de del folio. En el mismo manuscrito misceláneo se encuentran conservadas también otras piezas de carácter religioso y profano: *La mayor prueba de Amor. Máscara sacramental de las flores, Danza sacramental entre ocho mujeres y un hombre, Loa en la fiesta de San Roque, que se hizo en la villa de Ledesma, Loa para una fiesta de carnestolendas que representaron los collegiales, artistas, físicos de Santa Catalina de la Universidad de Alcalá de Henares, año 1661, Comedia famosa de tres ingenios, los mejores de España, Puntura de un galán y una dama en títulos de comedias, y Pronóstico de las fiestas de Nuestra Señora de la Fuencisla, que cantó la Borja en su comedia, año de 1662* (Noguera Guirao, 1989, pp. 44-45). El Convento de San José de Carmelitas Descalzas de Toledo, situado en la Plaza de Santa Teresa (Figs. 2-3), supuso la quinta fundación de la santa abulense, llevada a cabo en 1569, y es célebre por albergar el cuerpo incorrupto de la beata María de Jesús López de Rivas, llamada “mi Letradillo” por santa Teresa. (véase Herrejón Nicolás, 1990, pp. 43-44). Los avatares de la fundación de este convento se relatan en los capítulos 15 y 16 del *Libro de las Fundaciones* (Teresa de Jesús, 1997, pp. 723-730). Actualmente nos encontramos en plena búsqueda de documentos pertenecientes a los archivos conventuales relacionados con la obra que estudiamos, investigación que esperamos pueda arrojar próximamente algunos datos de interés. Las hojas del manuscrito están numeradas por ambas caras, por lo que citaremos por el número de página en lugar de por el de folio. En el mismo manuscrito misceláneo se encuentran conservadas también otras piezas de carácter religioso y profano: *La mayor prueba de Amor; Máscara sacramental de las flores, Danza sacramental entre ocho mujeres y un hombre; Loa en la fiesta de San Roque, que se hizo en la villa de Ledesma; Loa para una fiesta de carnestolendas que representaron los collegiales, artistas, físicos de Santa Catalina de la Universidad de Alcalá de Henares, año 1661; Comedia famosa de tres ingenios, los mejores de España; Puntura de un galán y una dama en títulos de comedias, y Pronóstico de las fiestas de Nuestra Señora de la Fuencisla, que cantó la Borja en su comedia, año de 1662* (Noguera Guirao, 1989, pp. 44-45).

⁹ Según nos refería la madre sor María Rosa, en su convento se continúa actualmente con esta tradición: “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 quizá se guarda para otra fiesta” (Carta con fecha del 26 de febrero de 2015).

que sabemos es que se trataba de una monja bastante instruida que dominaba la construcción dramática y la versificación y conocía bien la literatura de la época. En sus versos se perciben ecos de santa Teresa y san Juan, los grandes místicos, pero también los de dos grandes poetas barrocos como Quevedo y Góngora. El propio título nos confirma que esta obra fue puesta en escena en el claustro y nos sugiere que muy probablemente fueron las monjas las encargadas de llevarla a cabo y, por tanto, las que ejercieron como actrices.¹⁰

El argumento se caracteriza por la simplicidad que comentábamos anteriormente en composiciones de este tipo: el Alma busca el camino que la guíe hasta su objetivo, el Amor Divino, pero se encontrará con el Mundo, quien, asistido por la Ignorancia y la Música, esta última con una “Voz” (“dulces sirenas”) que la atrae como un imán y a la que a duras penas se puede resistir, pretende seducirla. En ayuda del Alma, que se debate entre las dudas que le genera la misteriosa llamada, entra en escena la Inspiración para advertirle del riesgo que corre al inclinarse a los falsos apetitos del Mundo. El camino hacia el Amor no es fácil y deleitoso como le prometen, sino que se caracteriza por el “llanto” y la “penitencia”. Convenientemente avisada, el Alma se da cuenta de cuál es el verdadero camino y, ante la rabia del Mundo, entrega su mano al Amor Divino en señal de desposorio místico. Los personajes alegóricos se distribuyen simétricamente en dos facciones: al lado del Alma están el Amor Divino y la Inspiración, enfrentados a la tríada de sus enemigos, cuyo objetivo es conquistarla a través de la tentación: el Mundo, la Ignorancia y la Música. Si la trama se caracteriza por su sencillez, en el coloquio toledano percibimos una mayor complejidad en el lenguaje, alejándose así de la *Fiestecilla* de sor Cecilia y aproximándose a los coloquios de sor Francisca por la mezcla de lo popular y el lenguaje barroco de altos conceptos, la influencia de la comedia amorosa (galanes que se disputan el amor de la dama) amén de algunos rasgos de humor encarnados en la Ignorancia, que interviene en algunos momentos con visos de criada graciosa, similitudes que merecerían un estudio aparte.

Evidentemente, no estamos ante la obra de una escritora mística y su función primordial no es dar cuenta de las propias experiencias espirituales, sino agasajar con este presente literario a la nueva profesora. Sin embargo, la anónima autora aprovecha las posibilidades pedagógicas que ofrece el teatro para guiar a la religiosa en el camino de entrega amorosa a Dios, a través del cual debe lograr

¹⁰ Así sucedió, como está bien documentado, en el caso de las obras de sor Marcela y sor Francisca.

la santidad. No todas las mujeres que deciden este modo de vida pueden lograrla de modo absoluto ni experimentar las gracias místicas, pero sí deben aspirar en la medida de lo posible al mayor grado de perfección espiritual, exigencia marcada por su condición de religiosas. Por ello, esta obra representada en el convento toledano está imbuida de las enseñanzas de los grandes escritores místicos del Carmelo, san Juan y santa Teresa, que ejercen una notable influencia en la literatura religiosa del Siglo de Oro. No solo en el ámbito de su orden, sino también en otras comunidades, pues la trinitaria sor Francisca de Santa Teresa, por ejemplo, era gran lectora y admiradora de los escritos de los santos abulenses. La poesía de tono popular de esta última y los grandes poemas de san Juan de la Cruz (*Cántico espiritual*, *Noche oscura del Alma*, *Llama de amor viva*) constituyen un referente para estas piezas, pues el proceso espiritual que conduce a la novicia a la profesión definitiva, marcado por el aprendizaje y la renuncia, admite fácilmente su adaptación al argumento alegórico y literario. Así, la llamada del Amor Divino y la continua búsqueda del Alma, los tormentos sufridos antes de lograr el encuentro con el Amado y la felicidad por la unión y el desposorio místico final son algunos de los motivos que desarrollan los versos de nuestro *Diálogo* y que nos remiten claramente a la tradición sanjuaniana.

Al principio de la obra, el Alma aún no conoce al Amor Divino, pero la dulce voz de la Inspiración, que acude directamente “del pecho de Dios”, procedente de la “excelsa esfera” celestial, la despierta del letargo en que se halla sumida y la atrae misteriosamente. Las palabras de esta mensajera la incitan con prontitud a que evite las falacias mundanas y busque el Amor verdadero:

INSPIRACIÓN Busca el acento mayor
 y huye necios engaños,
 consagra tus verdes años
 al casto y divino Amor
 (vv. 1-4, p. 397)

El Alma queda fascinada por este “de Dios eco soberano” y le promete obediencia. Los mandatos de la Inspiración son concluyentes: “Pues huye el amor humano / y busca el Amor Divino”. Al marcharse la Inspiración, queda el Alma con una inquietud, sabiendo que ya le ha sido infundida un “ansia vigilante” en la búsqueda de su Amado. Ante la duda sobre su identidad, decide preguntarle a un “mancebo” que sale al paso, cuya belleza y gallardía le impresionan profundamente, pues el joven no es otro que el Amor Divino. Su contemplación le produce sensaciones contradictorias (“un agrado que me anima / y un respeto que me encoje”; “quise

salir de una duda / y hallo en ti dudas mayores”). Entre los dos se produce un bello diálogo amoroso, en el que el lenguaje alcanza altas cotas de lirismo, como en la autopresentación del Amor Divino, al hacer referencia a la Virgen María:

El Amor Divino soy,
 hijo del candor más bello
 del alba que ignoró siempre
 vapor de culpa grosero.
 (vv. 59-62, p. 400)

En estos versos encontramos huellas de la poesía amorosa cancioneril y de la lírica mística, sobre todo en la retórica de la antítesis y la paradoja, de reminiscencias teresianas también,¹¹ como podemos observar en estos fragmentos del discurso del Amor Divino y del Alma respectivamente:

A ti te vengo buscando,
 tan fino, galán y tierno,
 que si tú me quieres, vivo
 y si me aborreces, muero.
 (vv. 67-70, p. 400)

.....

Yo estoy a vos tan unida
 y a vos tan en mí os contemplo,
 que al paso que en vos me hallo,
 si me busco a mí, me pierdo.
 (vv. 92-95, p. 401)

El Amor Divino ha llegado “batiendo la voluntad / plumas del entendimiento” (vv. 65-66, p. 400) haciendo alusión a las potencias del Alma, que se relacionan con las tres vías místicas: en la vía purgativa, la memoria olvidará los placeres corporales; en la iluminativa, el entendimiento se eleva a Dios y busca, mediante la fe, la sabiduría suprema; en la unitiva, la voluntad se entrega totalmente a Dios y se alcanza la unión más perfecta. Es decir, en el *Diálogo*, el Alma se encuentra ya casi al final de ascensión mística. Una vez ejercidos el control sobre la memoria y el entendimiento, su voluntad se encaminará firme hacia el encuentro con el

¹¹ Al hablar de la paradoja en el *Cántico espiritual*, Hatzfeld afirma “que para que este excelso simbolismo jamás decaiga a la región del amor mundano, ha sido envuelto en una red de obstáculos paradójicos. Gracias a estos, lo concreto no se puede mover libremente, sino solo escapar hacia lo espiritual” (Hatzfeld, 1962, p. 323).

futuro Esposo. En su primer contacto con Él, ha recibido uno de esos “toques divinos” que se producen al iniciarse la unión, y que son “amorosos, fuertes, terribles, que dejan en el alma ansias y deseos vivísimos de hacer presa de nuevo en Dios”, como explica Díaz Cerón (Cecilia del Nacimiento, 1971, p. 877). Ya lo expresa el Amor Divino con versos de recuerdo neoplatónico: “Aunque me miran tus ojos / me he introducido en tu pecho” (vv. 81-82, p. 401).

El Amor Divino anuncia al Alma que será su esposa, lo que provoca la dicha de esta. Sin embargo, esta unión no se producirá inmediatamente, pues el galán necesita una prueba de su fidelidad para saber si el Alma es merecedora de esa gracia. Así pues, le previene de que debe ser “constante” (atributo que debía tener la mujer honesta) y ha de pasar primero la prueba de “los riesgos” o peligros que le ofrecerá el Mundo, necesaria para que se pueda producir la unión definitiva. Habrá de vencer la tentación, sus “halagos lisonjeros”, esas glorias, que, haciendo uso del tópico del *carpe diem* en sentido negativo, son:

flores que de hermoso aspecto
 esconden entre sus hojas
 áspid de mortal veneno,
 y cuya hermosura breve
 ajará tirano el tiempo,
 sin que al verlo cueste al Mundo
 ni aun fingirte el sentimiento.
 (vv. 118-124, p. 403)¹²

Por ello, aunque se supone que el Alma ha superado la fase purgativa, de nuevo el Amor Divino quiere comprobar la constancia y la resistencia del Alma a los apetitos mundanos. La novia, ante la promesa de las bodas, está dispuesta y decidida a mostrarse constante y despreciar y aborrecer todas las palabras placenteras que le pueda ofrecer su otro pretendiente. Al despedirse de su futuro Esposo, continúa reflexionando sobre su decisión de entregarse totalmente al Amor Divino y desechar los engaños del Mundo a través de su abnegación y su “retiro”, que en el plano real equivale a la clausura. Lo hará con un soneto de claros tintes ascéticos, en el que el tono reflexivo y la recreación del motivo de la fugacidad de la vida nos recuerdan al Quevedo metafísico:

¹² En los villancicos recopilados por Nieves Baranda, el tópico del *carpe diem*, como ocurre aquí, está relacionado con los motivos florales y su sentido es a la inversa, pues aparece “subrayando la juventud de la novia y su capacidad de dejar el mundo antes siquiera de haber podido sufrir su desengaño” (2011, § 28).

Qué importa que del Mundo los engaños
quieran tiranizar mi breve vida,
si contra las lisonjas prevenida
me ofrece la verdad sus desengaños.

Aunque tan pocos sean hoy mis años,
que comienza mi edad a ser florida,
la luz de la razón fuerza es que mida
caducos bienes con eternos daños.

La vida es breve: en vanos pensamientos
se pasa sin sentir; pues el retiro
me asegure del Mundo y sus intentos.

Que toda me estremezco cuando miro
que me dieron tasados los alientos
y que a cuenta del número respiro.
(vv. 159-172, p. 405)

El gran peligro de someterse a las pasiones mundanales está en la Ignorancia, como se expone en el diálogo entre este personaje y el Mundo, todo un tratado teológico-filosófico sobre el asunto. A la pregunta de la Ignorancia sobre la causa de que el Mundo la llame siempre para sus fines, este responderá:

Porque nadie se viniera
tras mí, ninguno me amara
si al seguirme no viniesen
movidos de la Ignorancia.
(vv. 187-190, p. 406)

Todo el que sigue a este último lo hace movido por la ceguera de la falta de entendimiento, de manera que “ni saben a dónde van / ni cuidan de dónde paran” (vv. 197-198, p. 407), a pesar de que creen saber “[...] más / que Atenas y Salamanca”, vv. 201-202, p. 407), como dice cómicamente la Ignorancia.

El Mundo se descubre como un personaje atractivo y con gran poder de seducción. Lo demuestra en los argumentos utilizados para explicar su relación con la Ignorancia y, aunque el Alma ha quedado en estado de suspensión y se encuentra en diálogo interior con su Amado, esta ha de enfrentarse al discurso insistente de la Ignorancia y al largo parlamento del Mundo, que le declara sus irresistibles conceptos amorosos con actitud y palabras de galán cortés, enamorado y celoso.

Así, este le expondrá sus quejas al Alma por su ingratitud al haberlo abandonado a pesar de su incondicional amor desde que era una niña, así como sus celos al saberla tempranamente en los brazos de Amor Divino:

¿Yo agraviarte, yo ofenderte?
 ¿Es posible, Dueño mío,
 que al que en su amor te ha criado,
 pagas con ese retiro?
 ¿No naciste tú en mis brazos?
 ¿Tu beldad siempre no ha sido
 empleo de mis cuidados,
 objeto de mis cariños?
 (vv. 310-317, p. 412)

No comprende que su corazón haya pasado “[...] a extremos de ardiente / sin medianías de tibio” (la tibieza era uno de los grandes peligros de la vida religiosa). Para continuar persuadiéndola, basa también su argumentación en el recordatorio de los inconvenientes de la vida religiosa en clausura, un recurso recurrente de este mismo personaje en las piezas de otras autoras.¹³ El Mundo le presenta de la forma más negativa de que es capaz las condiciones de dicha vida, que constituirá para el Alma una “cárcel” y una “libertad con prisiones”, al mismo tiempo que la invita a que siga sus designios en la interpretación clásica del tópico del *carpe diem*:

Lograrás tus verdes años,
 pues de tu edad lo florido
 no se verá en prisión dura
 antes de tiempo marchito.
 Sin escrupuloso ahogo
 lograrás lo divertido
 y sin estorbo el deseo
 podrá seguir su destino.
 (vv. 374-381, p. 415)

¹³ En el *Coloquio de las finezas de Amor Divino*, de sor Francisca, el Discurso Humano intenta persuadir al Alma en este sentido: “Ea, esta oración olvida, / porque tendrás mala vida, aun mala muerte diría. / No basta una avermaría, / porque vivirás rabiando, / meditando y contemplando.” (Francisca de Santa Teresa, *Poesías*, ms. del Archivo del Trinitarias Descalzas de Madrid, f. 60rº, vv. 818-869).

A pesar de los persuasivos argumentos del Mundo, el Alma se muestra firme y defiende su condición femenina, distante de la imagen negativa de la mujer promovida por una conocida y secular misoginia arrastrada desde la Edad Media:

Mundo, centro de los daños,
 ¿Piensas que por ser mujer
 tan necia tengo de ser
 que he de creer en tus engaños?
 (vv. 402-405, p. 416)

El Alma, advertida desde el principio por la Inspiración y el Amor Divino, inicia así un debate con el Mundo y rechaza con vehemencia las “caricias estudiadas”, las “lisonjas prevenidas”, la “vanidad”, la “sinrazón”, la “mentira”, la “ambición” y el “engaño” del Mundo. Todo lo prometido por el Mundo, la “gloria” que ofrece se resuelve, en un verso de reminiscencias gongorinas, “en polvo, en sombra, en nada” (p. 417, v. 432). Al darse cuenta el Mundo de la imposibilidad de destruir los sólidos propósitos del Alma, que se encamina a “buscar el puerto / seguro de Amor Divino” (vv. 448-449, p. 418), acude a un último recurso, el de la Música y la Alegría (también una “Voz”), que “cantan dentro como en baile”, según la acotación y actuarán como “dulces sirenas” que atraerán la voluntad del Alma:

VOZ Alma, si quieres lograr
 vivir contenta y feliz,
 lo que vives para otro,
 ven a vivir para ti.
 (vv. 468-471, p. 419)

La voz misteriosa que escucha hace dudar inesperadamente al Alma, quien la confunde con la de su Amado y se dejará guiar erróneamente por la Ignorancia. La duda es propia de la mujer inconstante, papel que en muchas ocasiones ha ejercido el alma humana:¹⁴

ALMA Cielos, en tan dulce voz
 ¿cómo se puede encubrir
 ningún engaño? Sin duda,
 me llama Amor por aquí.

¹⁴ Por ejemplo, en el *Coloquio espiritual intitulado “Muerte del Apetito”*, el Alma duda ante la insistencia de este personaje en contra de la Mortificación.

¡Con qué dulzura convida!
 ¿Cómo la podré seguir?
 (vv. 472-477, p. 419)

Aunque todo parece producto de la confusión y de la errónea identificación de la voz escuchada por el Alma, esta, desde el momento en que duda, mantiene una lucha interior con sus deseos humanos y está a punto de tomar el fácil camino de los apetitos, atraída por las deleitosas palabras del Mundo. He aquí los “riesgos” y “peligros” anunciados por el Amor Divino. Los “deleites” y pasiones del Mundo, a veces camuflados con apariencia de bondad, atraen irresistiblemente y son capaces de minar la voluntad más inquebrantable. La Voz continúa insistiendo:

VOZ Alma, logra la vida
 bizarra y gentil,
 que el vive sin gusto,
 no sabe vivir.
 (vv. 494-497, p. 420)

 Déjate guiar de quien
 has empezado a seguir,
 y en no saber dónde vas
 consiste el saber venir
 (vv. 506-509, p. 421)

La lucha desatada entre el Alma y sus propias pasiones nos remiten a la vía purgativa de la experiencia mística, la cual representa una etapa de tormento espiritual, ya que el Alma, aunque ha vislumbrado al Esposo, no puede lograr la unión definitiva hasta que no se purifique de los defectos derivados de su condición humana mediante la oración y la penitencia. En un estado más avanzado, tras haber pasado la vía iluminativa y previamente al éxtasis, se relaciona asimismo con la “noche del espíritu” o la “noche de sentido” de la que habla san Juan de la Cruz en su *Segunda noche oscura* (Hatzfeld, 1955, p. 14).¹⁵ Cecilia del Nacimiento se referirá a esta etapa de pugna constante como “la conquista del

¹⁵ Según explica Helmut Hatzfeld, “durante la vida de los místicos, las breves etapas de regalo alterna siempre con etapas amargas de sufrimiento destinadas a borrar las imperfecciones que impiden, en virtud de las leyes espirituales, el contacto directo y constante del alma con Dios. Así, el misticismo o contemplación es un progreso espiritual, un movimiento siempre ascendente, pero en olas de las que las inferiores representan en todos los niveles fases pasivas-purgativas, y las más altas

Reino de sí misma” y en ella los peligros mundanos, como ocurre en el *Diálogo*, son permitidos por Dios para fortalecer aún más la pureza del Alma.¹⁶

Cuando el Alma se encuentra a punto de huir ciegamente tras los placeres del Mundo, interviene la Inspiración, quien le recuerda que la perfección espiritual no se logra con tanta comodidad, pues la vía que se ha de seguir está llena de penalidades y mortificaciones que pasan por la huida de todo placer terrenal:

INSPIRACIÓN ¡Ay de ti!
 Alma, no es ese el camino
 que tú deseabas tanto,
 pues por la senda del llanto
 se busca al Amor Divino.
 (vv. 513-517, p. 422)

El Alma parece reaccionar levemente ante el engaño sufrido, mientras que el Mundo se queja de la inoportunidad de la Inspiración y ordena que se nuevo canten las “dulces sirenas”. El Alma, en plena agonía interior, se debate de nuevo entre las dos voces que la atraen casi por igual:

ALMA ¡Ay, cielos! Todo el sentido
 aquestas voces me llevan,
 mas aquella voz me avisa
 que está mi peligro en ellas.
 (vv. 530-533, p. 422-423)

representan primero las etapas iluminativas y después las unitivas en el sentido propio de la palabra” (1955, pp. 13-14).

¹⁶ “Canciones de la unión y Transformación del alma en Dios por la niebla divina de pura contemplación”, canción 3ª (en *Obras completas*, 1971, p. 79). La propia autora comentará sobre esta estrofa: “Mas el tiempo que dura esta pelea, ¿quién dirigirá los modos, las diferencias de penas, las terribilidades y terrores que padece el reino del ánima, ya de sus pasiones, ya de los demonios, de los amigos y enemigos, de los prójimos y hermanos, las penalidades y peligros del cuerpo, a que juntándose los temores del ánima; es un tormento inmenso, y sobre todos éstos juntarse el más terrible, que es la pelea de Dios en ella? Porque ¿Qué males suyos no le muestra y pone delante con que la hace sumir hasta los abismos? ¿Qué terribilidad de misericordias, justicias y juicios no ve en Él y todo para más purgarla? [...] “Mas no siempre estos desamparos y tormentos nacen de culpas; mas de ordinario, estos desamparos y tormentos, son para purificar lo dañado e imperfecto del alma, y para disponerla a nueva gloria y santificación para la perfecta transformación. (“Transformación del alma en Dios, I”, en *Obras completas*, 1971, pp. 102-104).

En el clímax de la obra, el Alma, cual Ulises, se muestra débil ante los irresistibles cánticos que escucha y que le prometen de nuevo “glorias”, “gustos”, “deleites” y “hechizos”. La Inspiración no parece ser suficiente al sugerirle de forma repetida la “penitencia” para intentar vencerlos. Así, se encuentra sufriendo la mayor prueba de amor, la de la duda y la resistencia a los gozos del Mundo, que ya le anticipara el Amor Divino. El Alma, confusa ante tantas voces e incapaz de decidirse, invoca a su Amado:

ALMA Amor Divino, en tal lucha
 no bastan débiles fuerzas,
 sácame Tú de este riesgo
 que me arrastra su violencia.
 (vv. 556-559, p. 424)¹⁷

El Amor Divino, ante la llamada desesperada de su prometida, acude diligente a socorrerla y alaba su “heroica resistencia”, prometiéndole, ahora sí, la ansiada “unión eterna”. El Mundo, furioso, intentará desmerecer los méritos del Alma, menospreciando su tibieza por las dudas que ha manifestado:

Mas aunque ya me la quites,
 a lo menos me consuela
 el que la llevas manchada,
 pues su inclinación terrena
 se iba ya tras mis deleites.
 (vv. 576-580, p. 425)

Sin embargo, el Amor Divino niega su inconstancia y demostrará su inocencia, pues ella atendió a las voces sin saber que pertenecían a los “deleites” del Mundo y creyendo que la guiarían hasta su Amado:

AMOR Eso fue sin la advertencia
 suficiente, y no fue culpa,
 pues teniéndolas por buenas,
 tus voces quiso seguir
 no hallando malicia en ellas,

¹⁷ Al comparar el *Diálogo* con las piezas de otras autoras, percibimos un mayor dramatismo en el enfrentamiento entre el Alma y el Mundo. Si en la obra de sor Cecilia domina ante todo un intenso lirismo, en las composiciones de sor Marcela el Alma presenta alguna duda y en las de sor Francisca dicha duda desaparece por completo, mostrándose el Alma indoblegable a los deseos de su pretendiente.

guiada de la Ignorancia
 que la excusa en tu cautela.
 (vv. 581-587, p. 425)

Así, el Amor Divino, trasladando su discurso al plano real, anuncia las bodas solemnes que tendrán lugar “en casa de José” (v. 596, p. 426), aludiendo al convento carmelita. También hará referencia a la fundadora, santa Teresa, a quien el Mundo reprocha su inmenso poder al apartar de su influencia a muchas “flores” de su jardín, alegoría frecuente en las piezas de profesión (Baranda, 2011, § 28):¹⁸

MUNDO Ese es mi mayor oprobio,
 esa es mi mayor ofensa,
 pues no puede ser mayor
 que una mujer pobre pueda
 (después de haberme vencido
 con tan públicas afrentas)
 haber dejado en el Mundo
 una sucesión perpetua
 tan de su espíritu mismo
 que cada día me lleva
 del jardín que yo cultivo
 todas las flores más bellas.
 (vv. 606-617, pp. 426-427)

Tras tomar el Alma la mano del Amor Divino en señal de matrimonio, tiene lugar, como es habitual en este tipo de obras, la despedida del auditorio, en este caso de manos de la Ignorancia, con un tono muy festivo:

IGNORANCIA Pues con esto el desposorio
 se celebrará en la Iglesia,
 y aquí, que es tierra de cop[ll]as,
 pues todas son reverencias,
 haciendo una muy humilde
 por remate de la fiesta,
 pide perdón la Ignorancia
 de las muchas que hay en ellas.
 (vv. 620-627, p. 427)

¹⁸ “¡Ah del jardín escogido / donde mi Amor se apacienta / en las flores trinitarias”, *Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila* (Francisca de Santa Teresa, 2007, p. 95)

Formalmente, el *Diálogo* es una pieza polimétrica constituida por 627 versos. El romance constituye la forma métrica básica a la que se incorporan otras estrofas de carácter culto y tradicional, de forma que los cambios métricos dotan de mayor variedad a la obra y a la representación y permiten identificar los pasajes destacados. Así, se emplean redondillas para el diálogo inicial entre la Inspiración y el Alma, en el momento en que esta se enfrenta al Mundo y a para el nuevo canto de advertencia de la Inspiración (vv. 1-16; 402-453; 514-517). En pareados encontramos el monólogo del Alma justo antes de encontrarse con el Amor Divino (vv. 17-34), mientras que otro de estos parlamentos aparece en forma de soneto (vv. 159-172). Por último, uno de los cantos de la Inspiración hace uso de la seguidilla para dar paso a un tono más popular (vv. 494-497).

La representación del *Diálogo* está estrechamente relacionada con la ceremonia de profesión propiamente dicha, aunque realmente no forma parte de la misma. Según los versos finales, “[...] el Desposorio / se celebrará en la Iglesia” (vv. 620-621), dicha ceremonia aún no había tenido lugar. Puede que se representara en el interior del convento como parte del ritual previo a la profesión propiamente dicha celebrada después en la iglesia (Fig. 4), aunque este consistía más bien en una procesión o un sermón de la priora (Baranda Leturio, 2011, § 23). En el caso de los coloquios de sor Francisca, parece ser que suponían el final de fiesta de la ceremonia, y acudían también los confesores del convento y los familiares de la profesa, a los que se agasajaba al final con un refresco. Quizá en las carmelitas ocurría algo parecido y los versos finales del *Diálogo* podrían constituir una convención poética que respetaría así la lógica del argumento, pero que se referiría a algo que en realidad ya había sucedido.¹⁹

¹⁹ Tras nuestras lecturas e investigaciones acerca de este aspecto de la vida conventual en el convento de trinitarias de Madrid y de los monasterios de España e Hispanoamérica, podríamos resumir de la siguiente forma las características básicas de una ceremonia de profesión convencional en la época: la novicia se ataviaba espléndidamente para la ocasión (siempre que los recursos económicos lo permitiesen) y portaba una vela encendida. Los adornos de la iglesia (flores, velas, incienso...) y la música del coro ayudaban igualmente a embellecer la escena. Llegado el gran momento, el sacerdote oficiante cambiaba a la candidata su velo blanco de novicia por el velo de profesa y seguidamente ésta leía una fórmula de profesión en la que juraba los cuatro votos reglamentarios: Obediencia, Pobreza, Castidad y Clausura. Se le colocaba entonces el anillo conyugal y una corona, habitualmente adornada con flores, que la convertían en Esposa y Reina de Cristo, así como una palma florida, símbolo del triunfo de la virginidad. Por último, era recibida y abrazada por sus compañeras en señal de aceptación de la nueva monja en el seno de la comunidad (véase también Baranda Leturio, 2011, § 23). La magnífica obra conjunta sobre *La clausura femenina* en España reúne multitud de artículos como los de M. Carmen Gómez García, M^a Julieta Vega García-Ferrer, Juliana Beldad Corral, Ál-

Por lo que conocemos del teatro conventual femenino, la puesta en escena de este coloquio debió de ser extremadamente simple.²⁰ Solo encontramos nueve acotaciones explícitas, de tipo kinésico sobre todo, indicando entradas y salidas de los personajes,²¹ o bien otras de sonido, referente a pasajes musicales: “Descúbrese el Alma durmiendo y canta dentro de la Inspiración”; “El Alma entre sueños”; “Levántese el Alma”; “Va saliendo el Amor Divino”; “Vase”; “Quédase suspensa. Sale el Mundo y la Ignorancia”; “Cantan dentro como en baile”; “Dentro la Inspiración” y “Sale el Amor Divino”. Tan solo la primera, con el término “descúbrese” sugiere el uso de una cortina como uno de los elementos de decorado y utilería, por su sencillez y fácil consecución, en el teatro conventual femenino, muy práctica para presentar en escena lo que se denominan “apariencias” en el teatro del Siglo de Oro (Francisca de Santa Teresa, 2007, p. 90 y 2008, pp. 107-108; Hegstrom, 2014, p. 370), si bien de índole más sencilla que en los teatros comerciales.²² Otras veces las acotaciones implícitas o las referencias escenográficas puestas en boca de algún personaje aportan alguna nueva información, como ocurre en el momento en que el Alma divisa por primera vez la imagen del Amor Divino, según sus palabras, un joven apuesto y bien parecido:

Pero, ¡qué hermosa presencia!
 qué bello y curioso joven!
 En él echaron las gracias
 el resto de sus primores.

varo Pastor, M^a Evangélica Muñoz, etc. en donde se pueden rastrear interesantísimos datos sobre el tema (véase la bibliografía, al final del presente trabajo).

²⁰ Véase nuestro estudio de la representación del *Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila, compañera de la autora* (Francisca de Santa Teresa, 2007, pp. 85-91). Igualmente sencilla es la escenografía de la *Fiestecilla para una profesión religiosa*, donde las únicas referencias son una cabaña, trajes de pastores, las flechas y la aljaba del Amor Divino (= Cupido) y una cortina para ocultar la escena amorosa final. Según Esther Borrego, “es obvio que las actrices serían las propias carmelitas y que esos aderezos irían sobre el hábito” (2014, p. 36).

²¹ Ruano de la Haza distingue entre “acotaciones kinésicas”, para las entradas y salidas y movimientos de los actores que no implican un desplazamiento: ademanes, sacar objetos, señalar o mostrar algo, arrodillarse, posturas... Las “acotaciones gestuales” se refieren a expresiones faciales que indican sentimientos y sensaciones (2000, pp. 304-309).

²² En los teatros comerciales, las apariencias desempeñaban “la doble función de instruir al público y de provocar su admiración mediante la presentación de un lienzo, cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción” (Ruano de la Haza, 2000, p. 225).

¿Quién eres, joven gallardo,
 en quien el cielo descoge
 en breve lienzo la copia
 de todas sus perfecciones?
 (vv. 35-42, p. 399)²³

No existen referencias espaciales ni temporales, excepto las alusiones al convento y su iglesia en los pasajes finales de despedida, por lo que la trama tiene lugar en un plano alegórico y sobrenatural, indefinido. En cuanto al vestuario, el Alma llama varias veces “villana” a la Ignorancia con sentido despectivo, aunque es posible que se refiera también a la indumentaria de este tipo teatral.²⁴ El Mundo puede aparecer como villano, bandolero, o viejo, pero también como galán, como se da a entender en esta obra, mientras que el Alma podía aparecer con el rostro cubierto con un velo muy fino (Ruiz Lagos y Campos Blasco, 1981, pp. 116 y 126). La pieza comparte con la tradición del teatro conventual femenino la introducción del elemento festivo de la música (que las propias monjas interpretaban con sus cantos e instrumentos), en este caso en forma de “baile”, en el momento en que entra en acción la Voz e invita al Alma a quedarse con los deleites y gozos del Mundo. Frente a las piezas de otras autoras como sor Francisca de Santa Teresa, en las que la Música anuncia la presencia del Amor Divino, en este coloquio esta, junto con la “Voz”, adquieren un sentido negativo al mostrarse como un señuelo engañoso para el Alma.

El *Diálogo* representado en las Carmelitas de Toledo en 1660 constituye, sin duda, otro valioso testimonio de las representaciones teatrales en los conventos femeninos españoles, especialmente de las piezas de profesión, que constituyen un verdadero instrumento para la formación de las religiosas en su camino hacia la perfección espiritual y la construcción de la propia santidad. La dureza de la vida en clausura requería la continua resistencia a los placeres mundanos, avivar sin descanso la vocación, y el teatro, con sus posibilidades alegóricas y escenográficas, era tal vez la fórmula más atractiva y eficaz para recordarlo.

²³ Era una práctica habitual y nada problemática que las monjas representasen personajes masculinos (Hegstrom, 2014, pp. 365-366).

²⁴ Según Ignacio Arellano, “para las villanas parecen bastante fijos los sayuelos y delantales”. Esta indumentaria, para la Ignorancia o la Malicia, apunta “a la condición innoble, cuando no es engañoso disfraz” (Arellano, 2007, p. 91, n. 19; 99.)

OBRAS CITADAS

- Alarcón Román, M^a Carmen, 2000: “Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo xvii”, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia (ed. Luciano García Lorenzo), pp. 257-266.
- , 2002: “El convento como espacio intelectual en el Siglo de Oro: la dramaturgia y poetisa Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709)”, en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*. Sevilla, 17-19 octubre de 2002 (eds. Mercedes Arriaga Flórez et al.), Sevilla [en CD-Rom].
- , 2008: “Nuns and actresses: the performance of dramatic works in the convent of the Trinitarias Descalzas of Madrid. The plays written by Sister Francisca of Santa Teresa (1654-1709)”, en *Heroines of the Golden StAge. Women and Drama in Spain and England, 1500-1700* (eds. Rina Walthaus y Marguérite Corporaal), Kassel, pp. 88-110.
- , 2014a: “La producción poética de sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709), religiosa del convento de trinitarias de Madrid: entre la cotidianidad y la espiritualidad”, en *Actas del Congreso Internacional “Escritoras entre rejas. Cultura conventual femenina en la España moderna”, Madrid, 5, 6 y 7 de julio de 2012* (eds. Nieves Baranda y M. Carmen Marín), Madrid, pp. 345-361.
- , 2014b: “La reescritura del discurso místico y visionario en la obra de sor Francisca de Santa Teresa”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, vol. 2, pp. 43-65.
- , 2015: *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro. El manuscrito de sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición*, Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, Sevilla, [leída 15/1/2016].
- Alonso Cortés, Blanca, 1944: *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, Valladolid.
- Arellano, Ignacio, 2007: “El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)”, en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro* (dir. Mercedes de los Reyes Peña), Madrid, 2^a edición, pp. 85-107.
- Arenal, Electa y Sabat-Rivers, Georgina, 1988: *Literatura Conventual Femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa*, Barcelona.
- Arenal, Electa y Schlau, Stacey, 1989: *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, Albuquerque, New Mexico.
- Baranda Leturio, Nieves, 2011: “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo”, núm. monográfico *El libro de poesía (1650-1750): del*

- texto al lector de Bulletin hispanique*, 113: 1 (2011), 269-296; <<http://bulletin-hispanique.revues.org/1345>>.
- Baranda Leturio, Nieves y Pina, Marín (eds.), 2014: *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid-Frankfurt am Main.
- Borrego Gutiérrez, Esther, 2014: “De la lírica a la escena. Tres fiestas teatrales en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen (1600-1643)”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 2, pp. 11-40.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (dir.), 2004: *La clausura femenina en España. Actas del Simposium, 1-4 de septiembre de 2004*, 2 vols., San Lorenzo del Escorial.
- Cecilia del Nacimiento, 1971, *Obras completas* (ed. J. M. Díaz Cerón).
- Francisca de Santa Teresa, 2007, *Coloquios* (ed. M^a Carmen Alarcón Román).
- Francisca de Santa Teresa: *Poesías*, siglo XVIII, ms. del Archivo del Trinitarias Descalzas de Madrid.
- Hatzfeld, Helmut, 1955: *Estudios literarios sobre la mística española*, Madrid.
- _____, 1964: “Los elementos constituyentes de la poesía mística”, en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962* (coords. Cyril A. Jones y Frank Pierce), New York, pp. 319-326.
- Hegstrom, Valerie, 2014: “El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa”, en *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España Moderna, Madrid* (eds. Nieves Baranda Leturio y M^a. Carmen Marín Pina), pp. 363-376.
- Herrejón Nicolás, Manola, 1990: *Los conventos de clausura femeninos de Toledo*, Toledo.
- Hormigón, Juan Antonio (dir.), 1996: *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, 2 vols. Madrid.
- Manero Sorolla, M. Pilar, 1992: “La poesía de María de san José (Salazar)”, en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers* (ed. Lou Charnon-Deutsch), Madrid, pp. 187-222.
- Noguera Guirao, Dolores, 1989: “Textos dramáticos dispersos, I”, *Manuscrit. Cao*, 2, pp. 39-45.
- Ruano de la Haza, José María, 2000: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid.
- Ruiz Lagos, Manuel y Campos Blasco, M^a de los Ángeles, 1981: “Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón (Catálogo y estudio del vestua-

rio-atrezzo de sus ‘personas dramáticas’”, *Cauce. Revista de Filología*, 4, pp. 77-130.

Teresa de Jesús, 1997 [1951]: *Obras completas* (ed. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink), Madrid.