

UN CONTRAEJEMPLO DE SANTIDAD FEMENINA:

“A LA PROFESIÓN DE UNA MONJA QUE SE LLAMABA DOÑA BÁRBARA”

DE LEÓN MARCHANTE*

Eva Llergo Ojalvo

Universidad Internacional de La Rioja

eva.llergero@unir.net

Resumen

En el presente artículo analizaremos las cinco composiciones poéticas conservadas destinadas a profesiones religiosas de Manuel de León Marchante. A través del estudio de estas obras, y de su cotejo con otras composiciones similares, observaremos que, dentro de la misma festividad religiosa y dependiendo de si estaban destinadas a la celebración privada o comunitaria, la imagen que se ofrecía de las religiosas era notablemente divergente.

Palabras clave

Manuel de León Marchante, composiciones poéticas, profesiones religiosas, santidad femenina.

Abstract

This article discusses the five conserved poetic compositions intended for religious professions by Manuel de León Marchante. Studying these examples and comparing them with similar compositions, reveals that the image of nuns differed considerably in these ceremonies, depending on whether they were private or public occasions.

Keywords

Manuel de León Marchante, poetic composition, religious professions, female holiness.

* El presente trabajo se inscribe 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), cuya Investigadora Principal es Rebeca Sanmartín Bastida, y del que la autora del trabajo es colaboradora.

SOBRE MANUEL DE LEÓN MARCHANTE

Contamos con algunos datos biográficos para crear la semblanza de nuestro autor: Manuel de León Marchante (Pastrana, 1626 – Alcalá de Henares, 1680). Fue, con seguridad, maestro en Filosofía, racionero de la iglesia magistral de San Justo y San Pastor de Alcalá de Henares hasta su muerte, comisario de la Inquisición en Toledo, capellán del rey en sus últimos años y, muy probablemente, villanciquero oficioso de la Real Capilla.¹ De hecho fue el poeta de villancicos más prolífico y reconocido del siglo XVII español: sus composiciones se reutilizaron a lo largo y ancho de la península, llegando inclusive a México, donde la poeta Sor Juana Inés de la Cruz le tomó como inspiración para la composición de sus propios villancicos (Tenorio, p. 555).

También vivió deslumbrado por la literatura profana y, como consecuencia, fue autor de comedias y numerosos entremeses y poesías festivas. León Marchante trató siempre de vincularse a ámbitos cortesanos, haciendo uso de su talento como escritor, a través de continuas alabanzas literarias a hechos concernientes a la familia real. Parece que su literatura laudatoria surtió efecto y acabó convirtiéndose finalmente en poeta y dramaturgo de la corte.

En su lecho mortuorio, sin embargo, solicitó que todas sus obras fueran quemadas.² Su voluntad se llevó a cabo. Pero, años después de su fallecimiento, un admirador pudo recopilar con facilidad su obra al haber circulado mayoritariamente en forma de pliego suelto. No obstante, la situación en la que sus obras fueron compiladas y publicadas (a la par que la forma en que sus villancicos circularon por la península), siempre ha arrojado ciertas sombras sobre la posibili-

¹ Así parecen probarlo los datos recogidos por Esther Borrego (pp. 106-107). Para más datos biográficos de León Marchante: Ruiz Vázquez (pp. 435-436); Urzaiz (pp. 395-396). También en el “Prólogo al benévolo lector” de sus *Obras poéticas póstumas* (1772, p. 24).

² Laird (p. 159). Así aparece explicitado también en el “Prólogo al benévolo lector”: “No juzgó el Maestro Don Manuel de León que los suyos habían de imprimirse ni salir a la luz pública pasando por las llamas” y “[...] quiso borrar todas las del mundo, que había burlado su pluma, y así pareciéndole poca acción la de romper sus papeles los mandó entregar al fuego, que ni en fragmentos se guardasen y se viese a cuán poca ceniza se reducen las mayores obras. Para el mérito le bastó el mandato, pero pasó a ejecución por la promptitud menos advertida de un religioso que le asistía, el cual cuanto tuvo presente lo hizo pasando, sin dejar a lo menos para lo futuro lo más sacro y escogido de aquellos papeles que pudieran haber servido de utilidad muy grande y mayor mérito con publicarse” (León Marchante, 1722, p. 23, 26-27). Según nos relatan Arenal y Sabat de Rivers esta costumbre era habitual entre los miembros de comunidades religiosas y obedecía a una petición directa de los confesores con el fin de practicar la “disciplina y el desasimiento de cosas mundanales” (p. 20).

dad de que sus *Obras poéticas póstumas* (León Marchante, 1722 y 1733)³ contengan algunas falsas atribuciones:

Saben todos algo del Maestro León, con que supo mucho quien para tantos supo. Refieren como hereditarias y comerciadas muchas coplas y promptitudes suyas; algunas veo tocadas en el prólogo de esta Obra. He llegado a discurrir en lo principal de ella, que tal vez aun las que no lo son se le adjudican o por autorizarlas antes con su nombre o porque la similitud las equivoca con las suyas. Las notas puestas las distinguen bien para llamar a la duda, dejando al buen juicio la decisión competente.⁴

Dentro del enorme corpus de poesías rescatadas del autor, encontramos 303 villancicos paralitúrgicos, la mayoría de ellos destinados a los maitines de Navidad y Epifanía de las más principales Iglesias españolas.⁵ Cerrando ya el segundo tomo de las *Obras poéticas póstumas*, encontramos cinco composiciones poéticas para ser interpretadas en diversas profesiones de religiosas.

LOS VILLANCICOS PARALITÚRGICOS

Antes de profundizar en las composiciones de León Marchante para profesiones de monjas, conviene definir los parámetros de uno de los géneros al que vamos a referirnos en este trabajo: los villancicos paralitúrgicos. Se trata de canciones en lengua romance que se compusieron desde, al menos, principios del siglo xv hasta bien entrado el siglo xix para ser interpretadas en las principales instituciones religiosas de España, Portugal, México y Cuba durante la liturgia de una festividad religiosa concreta. El maestro de capilla contaba entre sus obligaciones con la de componer un nuevo villancico para las principales festividad año tras año. Tenían, pues, un carácter efímero que complicó su conservación en sus comien-

³ Manuel de León Marchante, *Obras poéticas póstumas que a diversos assumptos escribió el Maestro Don Manuel de León Marchante: Divididas en tres clases, Sagradas, humanas, y cómicas*, Madrid, Gabriel del Barrio, vol. I, 1722 y vol. II, 1733. Utilizo los ejemplares de la BNE, R/16538 y R/16539.

⁴ “Aprobación del Lic. D. Lucas Constantino Ortiz de Zugasti, abogado de los consejos de su majestad, su relator en el real y supremo de Castilla de la junta apostólica, etc.” (León Marchante, 1722, p. 16). Efectivamente, en alguno de los poemas de las *Obras poéticas póstumas* aparecen anotaciones del compilador poniendo en duda la autoría de León Marchante. Sucede así en la “Vida del doctor máximo de la Iglesia San Jerónimo” (León Marchante, 1722, p. 47). Sin embargo, no es el caso de ninguno de los textos que se tratarán en el presente artículo.

⁵ Alcalá de Henares, pero también la Real Capilla, el monasterio de las Descalzas y el convento de San Francisco en Madrid o la catedral de Toledo (León Marchante, 1733).

zos. Sin embargo, a partir del siglo xvii se instauró la costumbre de imprimir los textos, siendo los primeros conservados de la catedral de Sevilla del año 1612. Este hecho ha facilitado el estudio del género a partir de dicha fecha hasta su ocaso en el siglo xix.⁶

Las principales festividades religiosas que disfrutaron de esta costumbre fueron los maitines de Navidad y Epifanía, momentos de especial regocijo en el calendario cristiano. Pero una vez que estos villancicos consiguieron arraigar entre los fieles, se compusieron ex profeso para otros acontecimientos religiosos como el Corpus, la Inmaculada Concepción, las festividades de Santos locales o profesiones de monjas.

LOS VILLANCICOS DE PROFESIONES DE MONJAS

Los villancicos para profesiones de monjas se suman a todo un corpus de poesía preexistente que celebra este hito religioso. Según documenta Baranda (pp. 270-271) y analiza Llergo (2016, pp. 114-116) ya Teresa de Jesús cuenta entre sus composiciones con cinco poesías dedicadas a las profesiones de religiosas; también Ana de San Bartolomé, Violante do Ceo o Sor Juana Inés de la Cruz y autores como González de Eslava, Vicente Sánchez o nuestro León Marchante participaron de este tipo de poesía celebratoria.

Entre las composiciones poéticas destinadas a las profesiones de monjas encontramos textos paradramáticos (sobre todo loas) destinados a la fiesta privada del convento, y poéticos (romances, letras o villancicos) para la ceremonia religiosa oficial y comunitaria. Sin embargo, dado el arraigo que el villancico paralitúrgico ostentaba ya en el panorama de las celebraciones litúrgicas navideñas durante el reinado de Carlos II (1665-1700), no debe extrañarnos que también tomara protagonismo en las profesiones de religiosas, convirtiéndose en la fórmula más recurrente para cantarlas en torno a 1670 (Baranda, 2011, pp. 271-272).

Si ampliamos ahora nuestro campo de visión a todo el universo del villancico paralitúrgico, los destinados a las profesiones de religiosas no dejan de ser una minoría: de los 727 pliegos de villancicos que recoge el *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo xvii* (en adelante CVBNE) solo el 2,3 % (17 pliegos) están destinados a profesiones de monjas. En los siglos xviii y xix la costumbre experimenta un ligero ascenso puesto que de los 1364 pliegos recogidos en el

⁶ Para un panorama más exhaustivo del villancico paralitúrgico véase Llergo (en prensa).

Catálogo de villancicos y oratorio de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII-XIX (en adelante CVOBNE) el 6 % (82 pliegos) pertenecen a nuestro corpus de estudio en el presente artículo.

Es cierto que comparten con sus homónimos navideños una misma morfología: respetan las secciones habituales en las que se dividían los villancicos del XVII (introducción, estribillo y coplas)⁷ y añaden también durante el siglo XVIII y XIX secciones extranjeras (arias, recitados, graves, fugas, minuets, etc.). Sin embargo, la cantidad de villancicos destinados a cada festividad es menor: habitualmente tres por pliego, mientras que los de Navidad y Epifanía cubrían un espectro de seis a diez. Además, Baranda (2011, p. 276) demuestra que la costumbre de celebrar las tomas de velo con villancicos e imprimirlos después para conservarlos se concentra en función de áreas geográficas (Zaragoza y Barcelona y sus áreas de su influjo cultural),⁸ y no según diferentes órdenes religiosas. Según la investigadora:

Esta constatación permite sugerir que estas publicaciones tienen menos valor religioso que social, en tanto que sirven para distinguir a un convento y a una familia en su entorno urbano, lo que tiene un efecto emulador sobre el resto de la sociedad de una zona, en una competencia de prestigio; mientras que no afecta a otras áreas, donde la pugna entre linajes o instituciones no se realiza en los mismos términos (Baranda, 2011, p. 278).

También pone en evidencia el carácter de ostentación de poder económico y social que tenían estos pliegos el hecho de que, en muchas de las portadas, aparezca el parentesco de la religiosa con nobles o virreyes o la asistencia a su toma de velo de personajes ilustres. Sirvan de ejemplo las *Letras para la profesión de la Señora Doña Petronila Rubí de Celis y Fajardo, dama que fue de la reina, después casada con el Marqués de Miranda de Aute y habiendo enviudado se entró Carmelita Descalza en el Convento de la Baronesa de Madri* (S.l., s.i, 16-?; BNE: R/34989³²) o los *Villancicos que se cantaron en la profesión dela madre Mariana Antonia de la Concepción, religiosa Descalza en el convento de Santa Ana de Madrid, hija del Duque de Osuna* (S.l., s.i, 16-?; BNE: R/34989).³¹

Por último, si atendemos al carácter de estos textos descubriremos que ostentan más divergencias que convergencias con sus homónimos navideños. Y no

⁷ Estos nombres de sección responden a la función que hacen dentro del villancico y no al talante estrófico de los versos. Así pues podemos encontrar unas “coplas” que estróficamente sean un romance o unas quintillas.

⁸ Otras ciudades que participaron también de este hábito, aunque de una manera mucho menos significativa, fueron Madrid, Sevilla, Valencia y Córdoba (Baranda, p. 276).

únicamente porque el motivo de sus composiciones sea distinto (una profesión religiosa en unos y la celebración de la Navidad u otra festividad religiosa en otros), sino porque el enfoque y el tratamiento de los temas religiosos se nutre, en cada caso, de símbolos e influencias diferentes. Mientras que el villancico navideño bebe, en gran medida, del universo conceptual de los subgéneros teatrales breves (Llergo, en prensa), los villancicos de profesiones religiosas construyen su propia imaginaria. Alguno de sus lugares comunes serían, por ejemplo, la alegoría del desposorio espiritual con todos sus elementos (velo, corona, etc.) en una perfecta transposición del plano humano al divino; el motivo de la flor refugiada del feroz mundo en un jardín (léase convento) dando pie a desarrollar los tópicos del *carpe diem* y el *contemptu mundi*; la alegoría de las aves como animales capaces de ascender a los cielos; los ingeniosos juegos de palabras con el nombre de la profesia; la asociación de la novicia a los símbolos de la orden o el motivo de la batalla entre el bien y el mal (Baranda, 2011, pp. 287-292).

Estos textos, como los navideños, no solían ser de “producción interna”. Es decir, en ambos casos se encargaban sobre todo a poetas masculinos, obviamente externos al convento o a la institución religiosa que fuera y, muchas veces, incluso laicos. Sin embargo, tanto las convenciones sobre las que se sustentaban como las intenciones que se perseguían estaban claras. En el caso de los villancicos para profesiones de monjas la simbología estaba al servicio de subrayar la espiritualidad de las religiosas. Es decir, formaban parte de la literatura conventual oficial en la que se fraguaba la imagen de santidad que el exterior debía recibir de la vida intramuros.

Si por un lado procuran el halago de la nueva monja y por ende de su familia, por otro dan sentido a su gesto de renuncia a lo mundano al convertir el monasterio en un reducto de valores superiores a los del entorno y, en ese aspecto, merecedor de respeto, atención y recursos (Baranda, 2011, p. 292).

LAS COMPOSICIONES POÉTICAS PARA PROFESIONES DE MONJAS DE LEÓN MARCHANTE

Como ya hemos mencionado, conservamos cinco composiciones poéticas destinadas a profesiones de monjas atribuidas a Manuel de León Marchante (1733, pp. 375-379):

[a] “A la profesión de Doña Teresa Rosa, Carmelita Descalza” (Romance)

[b] “A la profesión de una religiosa en el convento de Carmelitas Descalzas de Corpus Cristi de la ciudad de Alcalá. Se llamó en el siglo Doña Teresa de

Estrada. Asistió la música del convento del Carmen Calzado de Madrid” (Estribillo-Canción)

- [c] “Al tomar el hábito doña Inés N. en el convento de la Magdalena de religiosas Agustinas de la ciudad de Alcalá, fundación de Don Andrés de Villarán, secretario que fue de Hacienda de su majestad” (Redondillas)
- [d] “A la profesión de doña Bernarda de la Flor, en la Concepción Francisca” (Estribillo-Romance)
- [e] “A la profesión de una monja que se llamaba Doña Bárbara” (Estribillo-Romance)

Como se indica entre paréntesis en el listado de títulos de estas cinco composiciones, morfológicamente todas ellas podrían ajustarse a lo que conocemos como “villancico paralitúrgico”. Tres de ellas constan de dos secciones correspondientes formalmente a los tradicionales estribillos y coplas. No debe extrañar al lector el hecho de que no lleven en todos los casos dichos marbetes, sino que estén basadas en la combinación de estribillo y romance y estribillo y canción. Esta vacilación respecto al patrón habitual que subraya el talante estrófico de la composición más que la función habitual dentro del villancico, no fue infrecuente durante el siglo XVII, sobre todo en los años de consolidación del género. Tampoco fue inusitado encontrar villancicos con una sola sección, en lugar de los habituales bipartitos (estribillo y coplas) o tripartitos (introducción, estribillo y coplas), como también sucede con las composiciones a y c de nuestro corpus, donde encontramos un poema etiquetado simplemente como “romance” y otro como “redondilla”.⁹ Como decimos, todas estas alteraciones del patrón habitual, además de no ser insólitas en el panorama global del villancico, pueden vislumbrarse como una especie de marca artística del propio León Marchante. Una somera revisión de los villancicos compilados en sus *Obras poéticas póstumas* nos ofrece reiteradamente la estructura “estribillo – romance”, contra lo que solía ser costumbre en este especial género.

Así pues, no hay pruebas en contra que nos impidan pensar que, al menos, cuatro de estas cinco composiciones debieron de ser villancicos paralitúrgicos. Por supuesto, de haber sido recogidos en su hábitat natural, los habríamos encontrado insertos en pliegos destinados a profesiones religiosas, junto a otros tantos villancicos escritos por el propio León Marchante o por otro autor. Esta última posibilidad explicaría que aparezcan en sus obras póstumas aislados y no junto al resto de composiciones que configurarían un pliego completo de villancicos destinados a esta

⁹ Para todas las variantes morfológicas del villancico véase Llergo (en prensa).

celebración. Tampoco esta eventualidad debe extrañarnos puesto que los pliegos, incluso los navideños, podían formarse con villancicos de varios autores. Sucede así, por ejemplo, en la sección de las *Obras poéticas póstumas* en la que el compilador de León Marchante recoge sus villancicos navideños: indica la festividad y el año en el que se cantaron y luego incluye solo los que fueron obra del autor aunque en la mayoría de los casos no lleguen a cubrir el número habitual que cerraría el pliego.

Dejando de lado los aspectos formales, las cuatro primeras composiciones, además, se amparan temáticamente en ese universo simbólico de los villancicos para profesiones al que antes nos referíamos. Aunque, como veremos a continuación, arrojan también algunas muestras de originalidad en el género, propias de León Marchante.

Nuestro primer pliego, [a], contiene gran parte de los tópicos citados: compara a Teresa con una cándida azucena, habla del buen maridaje que hará con la rosa (léase Cristo) y se citan los símbolos de la profesión (velo, corona):

A la profesión de Doña Teresa Rosa, Carmelita Descalza

Entre cándida azucena
hoy el esposo ya se emboza,
¡qué buen maridaje harán
la azucena con la rosa!

Él entre espinas la busca;
ella entre celajes ronda;
¿quién duda que, por las señas,
son de Teresa las bodas?

En el disfraz de dos velos
muestran cautela amorosa,
el uno, al esposo encubre,
y el otro, a la esposa adorna.

El mayor de los misterios
le da por gala a la novia,
en un pan que es para siempre,
con ser el pan de la boda.

Todo el gasto del convite
hacer al novio le toca
que pues la buscó Descalza
ha de hacer toda la costa.¹⁰

¹⁰ Alusión al voto de castidad que debe hacer la novicia. Los gastos de la boda, pues, deberá sufragarlos el novio.

Sea en aquellas finezas
de su madre imitadora
y si es de Jesús Teresa
Teresa de Jesús¹¹ sea toda.

Igualmente sucede en nuestra composición [b], donde asistimos de nuevo a la metáfora del convento como un jardín y a la alegoría de la boda espiritual:

A la profesión de una religiosa en el convento de Carmelitas Descalzas de Corpus Cristi de la ciudad de Alcalá. Se llamó en el siglo Doña Teresa de Estrada. Asistió la música del convento del Carmen Calzado de Madrid

A casarse Teresa viene gallarda
y, por llegar más presto,
corre descalza.¹²

Novia es divina,
pues no estima los lazos
en lo que pisa.

Para la novia
el jardín del Carmelo
guarda sus rosas.

Sin embargo, en esta segunda composición León Marchante se permite algunas notas de humor, típicas de su producción villanciquera y su teatro breve.¹³ Alusiones a los populares enfrentamientos entre nueras y suegras (“Estas bodas, por no tener suegra, / son bodas dichosas, / que amarga una suegra¹⁴ / aunque quieran / hacerla de alcorza”)¹⁵ o aspectos mundanales como el transporte (“Aunque falten mañana los coches / en que han de llevarnos, / a los hijos de Elías no

¹¹ Dilogía construida para ofrecer a la santa de Ávila como modelo a la nueva monja y, al mismo tiempo, invitarla a entregarse por completo a Jesús.

¹² Alusión a la orden en la que ingresa la devota: Carmelitas Descalzas.

¹³ Ruiz Vázquez se refiere a su estilo teatral como “vitalista, chocarrero, jocosos” (2008, p. 444). Adjetivos que, a nuestro juicio, casan a la perfección con sus composiciones villanciqueras.

¹⁴ Alusión al refrán “Suegra, ninguna buena; hícela de azúcar, y amargóme; hícela de barro, y descalabróme” (Correas, 2000, refrán 21766).

¹⁵ *Alcorza*: “Masa o pasta de azúcar muy blanca y delicada con que se suele cubrir o bañar cualquier género de dulce, haciendo de ella diversas labores. También de sola esta pasta se forman aleluyas, flores, ramos, y otras cosas con mucho primor, y artificio” (*Aut*, 1726).

puede / faltarnos el carro”)¹⁶ o la comida (“A comer a la venta llegamos, / mañana vigilia, / que el ventero los panes y peces / a todos predica”). Estas variantes sobre los habituales tópicos de la poesía de tomas de velo, por muy cifradas que estén a través de códigos religiosos (ventero = Cristo; coche = carro de Elías), reivindican parcialmente en este campo el tono habitual de los villancicos navideños. En ellos, en vez de transponer lo humano (las bodas, el noviazgo, los celos, etc.) a lo divino, como hemos visto que es costumbre en los villancicos de profesiones religiosas, sucedía el fenómeno inverso: lo divino es humanizado. Transposición obviamente legitimada por la coyuntura de la celebración navideña, basada precisamente en el descenso de Dios al mundo con su nacimiento.

En el villancico [c] encontramos otro de los tópicos habituales de los villancicos de toma de velo: el juego poético con el nombre de la novicia y el cambio que le supondrá su profesión.

Al tomar el hábito doña Inés N. en el convento de la Magdalena de religiosas Agustinas de la ciudad de Alcalá, fundación de Don Andrés de Villarán, secretario que fue de Hacienda de su majestad

A vida austera condena
su pecho Inés y, advertida,
busca, de tan santa vida,
ejemplo en la Magdalena.

Que no está bien se imagina
con su propio nombre, pues
con ser tan buen nombre Inés
da en que ha de ser Agustina.¹⁷

Nuestro cuarto villancico, [d], abunda en la metáfora de la aspirante a monja como flor, recogiendo el tópico también del remedo del nombre “en el siglo”, pues, apropiadamente, la novicia se llama Bernarda de la Flor.

¹⁶ Alusión al pasaje bíblico de 2 Reyes 2, 11 donde se explicita que Elías ascendió a los cielos en un carro de fuego: “un carro de fuego con caballos de fuego apartó a los dos [Elías y su sucesor Eliseo]; y Elías subió al cielo en un torbellino.”

¹⁷ Estos versos esconden una alusión muy en la línea de la poesía de profesión religiosa: el abandono del mundo corrompido del que huye la novicia. Pero al mismo tiempo, se observa un toque sutil de humor en la opinión del poeta de que el espanto de la monja debe ser muy grande al querer mudar un nombre hermoso y femenino como el de Inés por el de Agustina (como orden religiosa).

A la profesión de doña Bernarda de la Flor, en la Concepción Francisca

*Esta sí que es flor,
que las otras no.*

Esta es la flor peregrina
que a extraño vergel camina,
porque nunca es rosa fina
la que no se trasplantó.

*Está sí que es flor,
que las otras no.*

Esta es la flor en pureza
que, olvidando su nobleza,
dejó galas y riqueza
por vestir blanco¹⁸ color.

El texto también incluye algunas notas interesantes que abundan en la espiritualidad que debe ostentar la nueva monja y la manera en que esta debe mostrarse al mundo:

Pues nació para ser flor
en disciplina y trabajos
ha de imitar al clavel¹⁹
que es el más disciplinado.²⁰
Sea una casta azucena²¹
y traiga el color quebrado,²²
porque esto en las religiosas,
en siendo virtud, no es barro.²³

¹⁸ El blanco no es solo el color de la pureza sino del hábito de las monjas del convento de la Concepción Francisca que, a partir de ahora, vestirá la religiosa.

¹⁹ Según *Autoridades* el clavel es “el rey de los vergeles”, por lo que frecuentemente es asociado a Cristo por su carácter antonómico en los villancicos. Sirvan los siguientes versos como ejemplo de este uso habitual: “Yo miro un bello clavel / disfrazado en un armiño, / con tales señas de niño / que dirán a Dios que es él” (Fragmento del villancico III de la Real Capilla para la Navidad de 1694, Madrid. BNE: VE/ 88-82 [2]).

²⁰ Los versos esconden una dilogía entre el significado de “disciplina” como “una manera de vida reglada según las leyes de cada profesión y instituto, y su observancia” y “el instrumento de que se usa para el ejercicio de los azotes” (*Aut*, 1732) asociado a los elementos del martirio de Cristo (aquí “clavel”).

²¹ La azucena es símbolo de pureza en la literatura religiosa (Arellano, p. 36).

²² *Quebrar*: “Se usa también por ajar, afear y deslustrar la tez o color natural del rostro” (*Aut*, 1737).

²³ El barro está aquí tomado de la misma forma peyorativa en la que aparece en muchos pasajes bíblicos: “Ahora bien, en una casa grande no solamente hay vasos de oro y de plata, sino también de

No ha de torcer mucho el cuello
 porque nos dice el adagio
 “la virtud a las derechas”²⁴
 pero no a las corcovados.

La palidez a la que aluden los versos anteriores, al igual que la posición torcida del cuello de la religiosa, pueden relacionarse con la tendencia a vincular la santidad con la enfermedad. Sin embargo, también aquí nos parece que León Marchante desacredita, aunque amablemente, esta tendencia mística aludiendo al refrán que cita a continuación donde explicita que la virtud prefiere a las derechas frente a las jorobadas. Sin embargo, esta aparente salida de tono no es propiedad exclusiva de León Marchante; también en las loas de sor Marcela de San Félix está presente ese descrédito o burla de ciertos aspectos del misticismo (Arenal y Sabat de Rivers, 1988, p. 67).

“A LA PROFESIÓN DE UNA MONJA QUE SE LLAMABA DOÑA BÁRBARA”

1. *Un texto diferente*

Ahora bien, recordemos que hemos dicho “cuatro de estas cinco composiciones se amparan en el universo simbólico de los villancicos para profesiones”. ¿Qué marca la diferencia, entonces, en la quinta?

Basta un somero vistazo para notar que la composición “A la profesión de una monja que se llamaba Doña Bárbara” no pertenece al corpus de villancicos de tomas de velo. Desde el título facticio que le otorga el compilador percibimos esta diferencia. Compárese la minuciosidad de los detalles de los otros cuatro, donde se nos relata en muchos de ellos no solo el nombre de la novicia, sino el convento en el que va a profesar e, incluso en algunos casos, ese parentesco noble que antes

madera y de barro, y unos para honra y otros para deshonor” (Timoteo, 2,20) o también: “Los hijos preciados de Sión, que valían su peso en oro puro, ¡cómo son tenidos por vasijas de barro, obra de manos de alfarero! (Lamentaciones 4,2). En su origen el matiz negativo surge de la materia “deleznable” con la que fue elaborado el primer Adán en contraposición con el segundo Adán, Cristo, que nació de las entrañas de la Virgen (véase Arellano, 2000, p. 14).

²⁴ Juego de palabras basado en el refrán “Hombre de bien a las derechas” (Correas, 2000, refrán 11439), que alaba al hombre honrado y de buen trato. La vinculación de la virtud al lado derecho tiene raíces bíblicas (véase, como ejemplo, Mateo 25, 34, “Entonces el Rey dirá a los de su derecha: “Venid, benditos de mi Padre, heredad el reino preparado para vosotros desde la fundación del mundo”). Aunque aquí se tome como diáloga cómica entre la rectitud moral y la física.

hacíamos notar, con la parquedad de este quinto. En él simplemente encontramos el nombre de la aspirante. Lejos de achacar esta ausencia de información a una pérdida fortuita por la situación en que las obras de León Marchante fueron recogidas, nos inclinamos a pensar que el motivo se basa en la distinta función de este texto como veremos a continuación. Desde luego, ya desde la rúbrica que lo encabeza, ha perdido el cariz publicitario y de ostentación de poder económico y social que tenían los pliegos de villancicos de profesiones de monjas y que se explicitaban, especialmente, en sus portadas y títulos.

Pero, como decimos, lo que sin lugar a dudas nos revela su diferente idiosincrasia y función es el propio contenido de la composición. Veámosla.

A la profesión de una monja que se llamaba doña Bárbara

Estribillo

*A tanta maravilla,
a acción tan nueva,
cortesanos del cielo,
venid, llegad.*

Veréis a Bárbara hermosa
en su más rara ventura:
muchos siglos de cordura
en pocos años de edad.

Romance

Yo salgo a decir verdades,²⁵
atiendan sus reverencias IO
que, aunque el romance es de loa,²⁶
no es de loar a cualquiera.²⁷

²⁵ Desde el primer momento, el autor deja clara la predisposición de denuncia (aunque en seguida veremos que es paródica) de la composición: viene a decir verdades, aunque eso ruborice a la concurrencia.

²⁶ Al margen del sentido literal de la palabra *loa* (como “alabanza”), Baranda señala que para celebrar las profesiones había dos tipos de textos: unos paradramáticos, sobre todo loas, que se consumían en la fiesta privada en el interior del convento y otros los poéticos, entre los que se incluían los villancicos. (Baranda, p. 271). Este dato de es máxima relevancia para comprender la función exacta de este texto como veremos a continuación.

²⁷ Dilogía: el romance no loará a cualquiera, sino solo a doña Bárbara, y al mismo tiempo no todo el mundo es merecedor de una loa.

No se ponga colorada
 la que de cuerda se precia,
 que es darse por entendida 15
 el correrse en una brega.²⁸
 En esta recreación²⁹
 presidirá³⁰ con destreza
 a la priora, a las monjas,
 a las novicias y legas. 20
 Ya que he tomado la taba,³¹
 no he de dejar tan apriesa
 la vara³², que por un rato
 he se der seora alcaldesa.³³
 Después de cogido el pan 25
 y el vino que hay en la mesa
 sabe bien el murmurar,
 como el refrancillo enseña.³⁴

²⁸ *Brega*: “Metafóricamente vale zumba, chasco y burla. Y así se dice comúnmente ‘Fuerte brega se ha dado a Fulano, démosle brega, etc.’ Es voz jocosa” (*Aut*, 1726). Estos cuatro versos ponen de manifiesto de nuevo la intención paródica del texto: la monja no debe ruborizarse por las palabras que va a cantar, puesto que si lo hace se estará dando por aludida, demostrando que la burla también va por ella.

²⁹ *Recreación*: “Diversión para alivio del trabajo con especialidad en casas de campo o lugares amenos” (*Aut*, 1726).

³⁰ Alusión a doña Bárbara, protagonista de la composición por encima de todas las demás hermanas de la congregación.

³¹ *Tomar la taba*: “Frase metafórica con que se da a entender que alguno empieza a hablar con priesa después que otro deja” (*Aut*, 1739).

³² Alusión a uno de los atributos típicos de la figura del alcalde en el teatro: la vara. (*Vara*: “Significa también la que por insignia de jurisdicción traen los ministros de justifica en la mano, por la cual son conocidos y respetados.” *Aut*, 1739).

³³ Identificación femenina del personaje que canta la loa (“seora alcaldesa”), lo cual ratifica la idea de que puede ser una pieza de teatro conventual, dado que, al ser de consumo interno, siempre eran interpretadas por las propias religiosas. Por otro lado, el hecho de presentar la voz del cómico o el autor de la loa en relación directa con el público es típico de las loas, lo que nos inclina a pensar que se trata precisamente de este subgénero teatral (Arenal y Sabat de Rivers, 1988, p. 65).

³⁴ Estos versos recogen la esencia del refrán “Un poco de murmuración es aceituna de postre en comida y en conversación” (Correas, 2000, refrán 23072) también formulado como “La murmuración aceituna es de postre; o aceituna es de postre la murmuración” (Correas, 2000, refrán 15138). Plantean claramente el talante malicioso, aunque festivo, de lo que va a denunciarse a continuación.

Noche de tanta alegría,
 vaya de gira y de fiesta; 30
 arrímese lo encogido,
 vaya lo aturdido fuera.
 Sabrán, pues, sorores³⁵ mías,
 que han dado cierta querella
 contra nuestras provisoras:³⁶ 35
 esté toda monja alerta.
 Dicen... ¿direlo? Ea, vaya,
 mas de decirlo me pesa,
 que me estrecharán el pan
 que son por extremo estrechas.³⁷ 40
 Malas lenguas me contaron
 (no hay fiar en malas lenguas)³⁸
 que a toda humana criatura
 condenan a hambre perpetua.
 Más que canónigos veinte, 45
 juran de guardar miseria,
 porque este es el cuarto voto
 que añaden cuando profesan.³⁹
 Todo es decir “mucho comen”,
 reñir con la cocinera, 50

³⁵ *Sorores*: “Hermanas” (*lat*).

³⁶ *Provisor*: “El que tiene el cargo de proveer de mantenimientos y de las demás cosas necesarias. Llámase más comúnmente Proveedor, sino es en los Conventos de Religiosas, en donde llaman Provisora a la que cuida de la provisión de la casa” (*Aut*, 1739).

³⁷ La tacañería de las provisoras era un tópico en la literatura conventual de consumo interno, en especial de las loas. Encontramos pasajes muy similares en sor Marcela de San Félix: “Llamen a las provisoras; / peor que peor será / porque son de la miseria / quinta esencia y punto más” (Arenal y Sabat de Rivers, 1988, p. 157).

³⁸ El personaje desde el que se enfoca el texto juega en varias ocasiones a este “quiero pero no puedo”, impostando el proverbial recato monacal que finalmente se revela como un recurso para entrar en el tópico de criticar con aguda mordacidad la carestía alimenticia de las monjas.

³⁹ A los votos de castidad, obediencia y pobreza estipulados por la regla de San Benito, León Marchante afirma paródicamente que las hermanas deben añadir el de miseria. Incide así en el hecho de que las estrecheces marcadas por el voto de pobreza van un paso más allá a causa de las provisoras, hasta el punto de la falta casi total de sustento a las religiosas.

ser eternas sobrestantes⁴⁰
 de la que es refitolera.⁴¹
 No hay manjar que, si a sus manos
 por su gran desdicha llega,
 no acabe en el calabozo 55
 de una escondida despena.
 El día que es más festivo,
 nos le vuelven de Cuaresma,
 puesto que ayunar nos hacen
 en fe⁴² de lo que se asean.⁴³ 60
 Tamañitas⁴⁴ las viandas
 de mirarse en su presencia,
 de puro encerradas, hacen
 una vida recoleta.⁴⁵
 No quiero cargar la mano,⁴⁶ 65
 pues si lo toman de veras,
 me formarán un proceso
 criminal que civil sea.

⁴⁰ *Sobrestante*: “La persona puesta para el cuidado, y vigilancia de algunos artífices y operarios, a fin de que no se estén ociosos, y procuren adelantar la obra en cuanto esté de su parte las personas, que trabajan en ella” (*Aut*, 1739).

⁴¹ *Refitolero*: “El que tiene cuidado del refitorio” (*Aut*, 1737). *Refitorio*: “El lugar destinado en las comunidades para juntarse a comer. Algunos dicen Refectorio, por arrimarse más al origen” (*Aut*, 1737).

⁴² *En fe*: “Vale lo mismo que ‘en consecuencia’, ‘en fuerza’, ‘en inteligencia’ de alguna cosa” (*Aut*, 1732).

⁴³ Posible alusión a la falta de aseo de las monjas. “El desprecio hacia el cuerpo se manifestaba también en una falta de higiene personal. Las monjas no acostumbraban a bañarse. De hecho, lo hacían por recomendación médica; si una rehusaba, la madre superiora podía obligarla por los votos de obediencia. Si la monja quería bañarse nada más por gusto, se le podía negar el permiso” (Staples, p. 189).

⁴⁴ *Tamañito*: “Se toma también por el temeroso o amedrentado de algún suceso; y así se dice ‘Quedarse tamañito’” (*Aut*, 1739).

⁴⁵ *Recoleta*: “Adjetivo que se aplica al religioso que guarda y observa recolección: y también al convento o casa de la misma recolección” (*Aut*, 1737). Obviamente, de nuevo aquí se coloca este adjetivo con una intencionalidad paródica: las viandas, obligadas por las provisoras, hacen vida recogida; esto es, quedan fuera del alcance de las monjas para ser tomadas como alimento.

⁴⁶ *Cargar la mano*: “Exagerar, ponderar, advertir de obra o de palabra o por escrito con ardor, empeño y energía algún vicio, exceso, abuso u otra cosa semejante para su corrección y enmienda” (*Aut*, 1729). Eso es exactamente lo que está haciendo León Marchante en su villancico, aunque esta admonición forme parte del propio tópico y rápida y casi cómicamente se retracte en el verso siguiente por temor a las “repesalias”.

Sea, pues, en feliz hora
 Bárbara la que profesa, 70
 de cuya cara podría decir,
 pero no bellezas.⁴⁷
 Logre venturosos días
 el esposo que la espera
in saecula saeculorum 75
*qui tecum vivit et regnat.*⁴⁸
 Y en nombre deste convento
 reciba mil norabuenas
 de las madres provisoras
 alcanzándome la venia. 80
 Que yo para divertir las
 hice estas coplas burlescas,⁴⁹
 que una profesión obliga
 a lo que ninguno piensa.

2. El tratamiento de la “contrasantidad” femenina

Vemos que uno de los motivos centrales de esta composición es la comida, en concreto, su carestía imputada directamente a la mezquindad de las provisoras. El alimento, por motivos vitales y espirituales, fue un tema recurrente en la literatura conventual (Sanmartín, 2015). El desdén por la comida así como el padecimiento por el hambre, fueron utilizados por muchas religiosas como un vehículo para lograr la pureza espiritual e incluso la santidad (Sanmartín, 2012, pp. 209-227). Así lo vemos, por ejemplo, en muchos de los textos de Santa Teresa cuando afirma que “es grandísima [pena] para mí muchas veces [...] el haber de comer, en espe-

⁴⁷ *Decir bellezas*: “Es hablar oportunamente, con gracia y donaire sobre alguna materia, o discurrir con discreción y primor: como se suele decir de un grande”. Nos resulta impropio que el personaje aluda a una posible fealdad de la novicia, puesto que el ataque, en cualquiera de sus formas, a estas es completamente insólito en las composiciones poéticas a las profesiones de monjas (“Sólo las alabanzas de la vía espiritual y de las mujeres que emprenden ese ‘dulce’ y arduo camino reciben tratamiento lírico y serio [en las loas]”, Arenal y Sabat de Rivers, 1988, p. 57). Tal vez sea, entonces, una alusión galante a la impropiedad de hablar de la cara de la novicia, a pesar de que lo merezca por su perfección. En relación a eso nos cuentan Arenal y Sabat de Rivers (p. 12) que Sor Marcela de Sor Félix se negó a recibir a su padre, Lope de Vega, durante 15 días como consecuencia de que éste hubiera alabado su hermosura durante una de sus visitas.

⁴⁸ En latín: “Que vive y reina contigo por los siglos de los siglos”. Versículo de la liturgia.

⁴⁹ El propio León Marchante revela en estos versos finales sus intenciones paródicas dentro de los tópicos y límites de la literatura conventual intramuros.

cial si estoy en oración” (*apud* Sanmartín, 2012, p. 227. Tan vinculado debía estar el ayuno con la santidad que, en ocasiones, incluso algunas, como Magdalena de la Crur, fingían el ayuno para ganarse dicho título (Sanmartín, 2012, p. 229).

Al mismo tiempo, en algunas órdenes religiosas femeninas, el ayuno era un voto obligado⁵⁰ y en otras incluso un problema impuesto por la carestía (Alarcón, 2014, p. 54).

Con este panorama, no es de extrañar que el alimento se volviera un motivo recurrente en la literatura conventual. Incluso pueden encontrarse testimonios donde aparecen fundidas las dos visiones, espiritual y mundana, en una suerte de glotonería mística que conlleva el acceso a Dios. Así nos relata la santa Juana el encuentro de los bienaventurados con Dios en una masa grande y blanca:

De la cual masa tan maravillosa y linda y preciosa salieron a deshora infinitas hostias y rosquillas y panecicos más dulces y blancos y sabrosos de alféñique y azúcar y alcorzas, y más olorosos y preciosos que todos los olores y preciosidades del mundo ni del cielo, por cuanto eran manjares divinales que procedían del poderoso y eterno Dios. Los cuales hostias y rosquillas y panecitos tan sobreexcelentes manaban y procedían de la suavísima y purísima masa, y caían a las bocas de todos los Bienaventurados de la corte del cielo. (*El conhorto*; *apud* Sanmartín, 2012, p. 221)

Más allá de las asumibles contradicciones humanas, y de lo pedagógico que podía resultar explicar los placeres divinos comparándolos con los mundanos, ha sido ya notablemente demostrado que en muchas ocasiones las propias religiosas proyectaban hacia la sociedad una imagen de espiritualidad que se correspondía poco con las experiencias reales dentro de los conventos.⁵¹

Yendo un paso más allá, en el propio teatro conventual destinado al consumo interno, asistimos a una serie de tópicos o bromas comunes que rompen definitivamente con esa imagen de espiritualidad frecuente en los textos más oficiales. En ellos encontramos chanzas sobre “la escasez de la comida, la estrechez de las provisoras, la hipocondría de algunas monjas o el mal humor y la rigidez de otras” (Sánchez Dueñas, 2013, p. 17).

⁵⁰ Es el caso de las clarisas, franciscanas y capuchinas, por ejemplo, donde el ayuno cobró tal rigor e importancia que incluso llevó, en el caso concreto de las Clarisas, al papa Eugenio IV a exigir su mitigación (Pérez Samper, 1998-2000, p. 35).

⁵¹ Por ejemplo, Pérez Samper (1998-2000, p. 78) afirma que en varios documentos (como ocurre en el nutrido y delicioso recetario de sor Clara María Suay) se nota que, en lo que respecta al ayuno, la realidad en muchos casos poco tenía que ver con el rigor de las Reglas y constituciones y con las virtudes heroicas ensalzadas en las biografías piadosas.

Parece evidente que, salvando las distancias de la individualidad de cada religiosa, existía un discurso dirigido extramuros, refrendado por textos ubicados en las ceremonias comunitarias, que ostentaba cierto cariz publicitario sobre el buen proceder y la piedad de las monjas. Y, al mismo tiempo, otro muy distinto, materializado sobre todo pero no únicamente en los textos de autoconsumo de las ceremonias “a puertas cerradas”, que era parcialmente contradictorio con el dirigido hacia el exterior, puesto que refuerza la imagen más humana de las religiosas, parodiando o contradiciendo la santidad que promulgan los textos de carácter oficial.⁵² Esta contraposición de visiones queda patente en la obra literaria de muchas religiosas como sor Marcela de San Félix (Arenal y Sabat de Rivers) o sor Francisca de Santa Teresa (Alarcón). Así nos describen a la primera Arenal y Sabat de Rivers (1988): “Atrevidamente cómica al criticar la domesticidad conventual, fue líricamente elocuente al describir sus encuentros por medio de la soledad consigo misma” (p. 27).

Como acabamos de mencionar, el modo de mostrar la “contrasantidad” de las monjas de estas composiciones puede encontrarse también en ceremonias abiertas al público. Es el caso de los villancicos paralitúrgicos para celebrar la Navidad que se interpretaban en conventos femeninos. El estudio del corpus de estos textos en monasterios como Las Descalzas o La Encarnación en Madrid arrojan clara luz sobre el asunto: el porcentaje de teatralidad y de elementos populares es mucho mayor que en otras instituciones (catedrales, iglesias, monasterios masculinos); además, en ellos puede observarse el discurso paródico sobre las religiosas en la misma clave que en el teatro conventual femenino (Llergo 2012, 2013)⁵³ con la única diferencia de que los villancicos estaban principalmente escritos por hombres.⁵⁴

Sirva de ejemplo el siguiente pasaje extraído del villancico para cantar la Navidad de 1695 en el Monasterio de la Encarnación donde se nos relata una oposición de beatas, es decir, una relación de aspirantes a monja. En ella podemos observar cómo la novicia finge premeditadamente cierta indolencia enfermiza

⁵² Este contraste lleva a Arenal y Sabat de Rivers (1998-2000) a afirmar sobre el teatro de Sor Marcela de la Cruz: “Sorprende al oído acostumbrado sólo al estereotipo de la monja piadosa, la irreverencia con que la autora se refiere a sí misma y a las demás hermanas trinitarias” (p. 66.)

⁵³ La especial laxitud religiosa de los villancicos de los conventos femeninos unida a un palpable incremento de la popularidad y la teatralidad fueron proverbiales durante el siglo XVII a juzgar por algunos testimonios de época recogidos por Paz y Mèlia (1947, n. 41).

⁵⁴ La anonimidad era lo habitual en estos textos, pero los pocos casos que se conocen de autores confesos de villancicos son mayoritariamente hombres, con la única excepción de Sor Juana Inés de la Cruz (Borrego, 2012).

con el propósito manifiesto de ser tomada por santa, ardid que asume con el fin de ser convidada a chocolate, destacando así también en el personaje el matiz de la glotonería:

Yo soy escrupulosa,
traigo mis ojos bajitos,
doy los pasos menuditos
y suspiro a cualquier cosa.
Esta moda es provechosa,
pues me tienen por bendita,
con que en cualquier visita
tengo entrada y chocolate.
Si digo algún disparate,
dicen: “No hay mujer igual”.
Aqueste es en suma mi memorial.⁵⁵

Y es que tanto la aspirante a monja, la beata, como las propias monjas profesas son personajes frecuentes en el universo del villancico paralitúrgico. E, independientemente de que aparezca o no en contexto conventual, dichos personajes ofrecen una visión paródica muy similar a la que las propias monjas arrojaban sobre sí mismas en la literatura intramuros. Lo que nos da un indicio palpable de que dicho enfoque, más que un guiño interno, formaba parte de un tópico de la época (Llergo, 2014, pp. 153-154).⁵⁶

Así pues, en lo tocante a nuestro tema, el alimento, el discurso “oficial” místico condena la glotonería hasta equipararla a la forma de mayor lujuria (Sanmartín, 2014, p. 219) y aboga por el ayuno como método para alcanzar la santidad. Mientras tanto, el discurso paródico, más mundano, arroja frecuentemente sobre el asunto un halo humorístico, vinculándolo a la glotonería o a la pura obsesión por el tema alimenticio. Aunque se nos puedan escapar las implicaciones que pueda tener como tópico literario, sí es fácil aventurar que, dentro de los muros de los conventos, pudo obedecer a una pretensión de edulcorar problemas de carestía reales (Alarcón, 2014, p. 56) o a una autoparodia de ciertos vicios comunes a muchas religiosas en un sano intento de reírse de sí mismas. Risa que, al mismo

⁵⁵ *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de la Encarnación este año de 1695*, Madrid, Antonio de Zafra, 1695? BNE: R/34989¹¹.

⁵⁶ Caso aparte es el teatro breve aurisecular donde también aparecen monjas y beatas pero tratadas de una manera más inmisericorde (Llergo, 2014, pp. 136-139).

tiempo, servía para predisponer al auditorio en la escucha del sermón o la ceremonia que viniera a continuación (Arenal y Sabat de Rivers, 1988, p. 57).

Volviendo ahora al texto de León Marchante “A la profesión de una monja que se llamaba Doña Bárbara”, observamos en él muestras claras de este discurso interno sustentado en la chanza sobre los asuntos más mundanos que podían atañer a las monjas. La mención al término “loa” que hace el propio texto (v. 11), así como su índole paródica, manifiestan la desvinculación del universo del villancico de profesión de monjas y marcan, como ya hemos apuntado, su adhesión al de las loas conventuales que precedían la ceremonia interna de toma de velo. Así nos definen Arenal y Sabat de Rivers este subgénero y su función:

En las loas se burla de males y enfermedades; de la comida, su confección, consumo y escasez; de las posturas rimbombantes que se tomaban ante famosas historias, linajes y honras; de monjas, preladas, ministras, torneras, provisoras y poetas; de la mitología y las musas; de la costumbre misma de escribir loas; de Marcela. Sólo las alabanzas de la vía espiritual y de las mujeres que emprenden ese “dulce” y arduo camino reciben tratamiento lírico y serio. En lo demás, con tono a veces ligero, a veces vehemente, saca su repertorio de recursos cómicos —parodia, chiste, farsa— que harían reventar de risa a las monjas y, como se ha dicho, las dejaría en un estado de relajada receptividad para el coloquio didáctico al que prologaba la loa y con lo cual se celebraba una profesión o una fiesta. (p. 57).

Lo curioso de esta loa de León Marchante es que, escrita por un hombre, es transmitida a través de un personaje femenino (la “alcaldesa”) puesto que, sin lugar a dudas, sería interpretado por una de las religiosas del convento. Mientras que Sor Marcela de San Félix frecuentemente ampara sus loas a las profesiones de monjas en personajes masculinos como el del licenciado o el estudiante, bajo el pretexto de haberse prestado a componer la loa a cambio de ser alimentados por las religiosas, según afirman los propios personajes en las composiciones (Arenal y Sabat de Rivers, 1988, p. 59). La costumbre puede ser, sin duda, simplemente una licencia poética de Sor Marcela, pero tampoco resultaría descabellado pensar que estuviera refrendando una conducta habitual en los conventos: encargar los textos de las loas a un poeta externo, como tradicionalmente sucedía con los villancicos.

CONCLUSIONES

Así pues, existían dos corrientes en torno a la literatura destinada a las celebraciones conventuales. Por un lado, aquella que ofrece una visión idealizada de las

monjas subrayando su espiritualidad, incluso su misticismo y que, ubicada en ceremonias oficiales y comunitarias, ayuda a conformar la imagen “oficial” que las religiosas ofrecen de sí mismas a la sociedad extramuros.

Por otro, encontramos textos donde las monjas son enfocadas desde una perspectiva mucho más humana, a menudo paródica, frecuentemente dispuestos en ceremonias internas y con unas pretensiones mucho más complicadas de discernir.

Ambas tipologías podían estar, o no, elaboradas por las propias religiosas; aunque, de no estarlo, sí aparecían amparadas bajo los parámetros impuestos por estas cuando se desarrollaban en un contexto conventual.

Sin embargo, encontramos también que esta visión paródica que las monjas arrojan sobre sí mismas, en la que desacreditan su misticismo y ponen de relieve su humanidad, participa de una visión que trasciende la literatura conventual. Por ejemplo, los villancicos paralitúrgicos navideños de otras instituciones religiosas participan de esta visión con un enfoque muy parecido.

Las implicaciones de la pervivencia y continuación de este tópico, de sus niveles, se nos escapan en cuanto a los objetivos de este trabajo. Lo que hemos tratado de probar es como esta doble visión de santidad y “contrasantidad” podía convivir de una forma tan estrecha en los textos de una misma celebración religiosa: según esta fuera intra o extramuros, propia o comunitaria. Así pues, los textos de las loas y los villancicos dedicados a las ceremonias de tomas de velo y, en nuestro caso concreto, los elaborados por León Marchante y analizados en este artículo, ponen de manifiesto como estos códigos eran conocidos, compartidos y puestos en práctica no solo por las propias religiosas sino por autores masculinos ajenos a su congregación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Román, M^a Carmen, 2014: “La reescritura del discurso místico y visionario en la obra de Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709)”, *Revista de escritoras ibéricas*, 2, pp. 43-65.
- Arellano, Ignacio, 2000: *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona /Kassel.
- Arenal, Electa y Sabat de Rivers, Georgina, 1988: *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa*. Barcelona.
- Baranda, Nieves, 2011: “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares”, *Bulletin Hispanique*, 113:1, pp. 269-296.

- Biblioteca Nacional de España, 1990: *Catálogo de villancicos y oratorios de la Biblioteca Nacional: siglos XVIII y XIX* (coords. M^a Carmen Guillén e Isabel Ruiz de Elvira), Madrid.
- , 1992: *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII* (coord. Isabel Ruiz de Elvira), Madrid.
- Borrego, 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. 97-129.
- Correas, Gonzalo, 2000: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. Rafael Sánchez Zafra, Kassel / Pamplona.
- Laird, Paul R., 1997: *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan.
- León Marchante, Manuel de, 1722: *Obras poéticas póstumas, que a diversos asuntos escribió el Maestro Don Manuel de León Marchante... Capellán... del Colegio de Caballeros Manriques de la Universidad de Alcalá, Racionero de la... Iglesia Magistral de S. Justo y Pastor de dicha ciudad. Divididas en tres clases, sagradas, humanas y cómicas... Dalas a luz un su aficionado, y las dedica al... señor Don Luis de Salazar y Castro...*, Madrid, Gabriel del Barrio. BNE: R/16538.
- , 1733: *Obras poéticas póstumas, que a diversos asuntos escribió el Maestro Don Manuel de León Marchante... Capellán... del Colegio de Caballeros Manriques de la Universidad de Alcalá, Racionero de la... Iglesia Magistral de S. Justo y Pastor de dicha ciudad: poesías sagradas, tomo segundo: dalas a luz un su aficionado, y las dedica al... señor Don Luis de Salazar y Castro...*, Madrid, Gabriel del Barrio. BNE: R/16539.
- Llargo Ojalvo, Eva, en prensa: *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*, Santander.
- , 2016: “Composiciones poéticas para profesiones religiosas de Santa Teresa de Jesús y otras carmelitas contemporáneas”, *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 113-125.
- , 2014: “La monja/beata como personaje teatral en los villancicos paralitúrgicos”, *Analecta Malacitana*, XXXVII, 1-2, pp. 133-154.
- , 2013: “Rasgos de teatralidad en los villancicos paralitúrgicos barrocos del Monasterio de la Encarnación de Madrid”, *Teatro español de los siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas* (coord. José M^a Díez Borque), Madrid, pp. 199-223.
- , 2012, “Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales”, *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, 21, pp. 132-161.
- Paz y Mèlia, Antonio, 1947: *Papeles de la Inquisición: catálogo y extractos*, Madrid.

- Pérez Samper, M^a. Ángeles, 1998-2000: "Mujeres en ayunas. El sistema alimentario en los conventos femeninos de la España moderna", *Contrastes. Revista de Historia*, 11, pp. 33-79.
- Ruiz Vázquez, Juan José, 2009: "León Merchante", *Historia del teatro breve en España* (dir. Javier Huerta Calvo), Madrid, pp. 435-444.
- Sánchez Dueñas, Blas, 2013: "Artes discursivas femeninas contra la cultura literaria patriarcal", *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 24. <http://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-28-artes_discursivas.htm>
- Sanmartín Bastida, Rebeca, 2015: *La comida visionaria: Formas de alimentación en el discurso carismáticos femenino del siglo XVI*, Nottingham.
- , 2012: *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Staples, Arme, 2008: "El cuerpo femenino, embarazos, partos y parteras: del conocimiento empírico al estudio médico", en *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México* (ed. Julia Tuñón), México D.F., pp. 185-226.
- Tenorio, Martha L., 1999: "Sor Juana y León Marchante", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50, 2, pp. 543-561.
- Urzáiz, Héctor, 2002: "León Merchante, Juan Manuel", en *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, v. I, Madrid, pp. 395-396.