

Villancicos para la profesión de Sor Tomasa María de Santa Clara: posibles razones para la excepción en el protocolo del Monasterio de las Descalzas¹

Eva Llergo²

Recibido: 21 de octubre 2019 / Aceptado: 2 de diciembre 2019

Resumen. El estudio se centra en analizar y editar un texto insólito dentro de la poesía conventual del madrileño Monasterio de las Descalzas Reales: el pliego de 1708 que incluye los villancicos que se cantaron durante la toma de velo de Sor Tomasa María de Santa Clara. No existen precedentes, ni se secundará la costumbre por ningún otro pliego durante la historia de la institución, de modo que se trata de arrojar cierta luz sobre las razones que llevaron a elaborar e imprimir estos textos. Las conclusiones apoyan estudios previos que contemplan estas composiciones como herramientas de ostentación económica y social; aunque, en este caso, tratamos de demostrar que se trata de una campaña personal para limpiar la imagen del padre de la monja profesa, Manuel Sentmenant, marqués de Casteldosrius y, por aquellos años, virrey de Perú caído en desgracia.

Palabras clave: villancicos, profesiones de religiosas, Monasterio de las Descalzas, Manuel Sentmenant, Marqueses de Casteldosrius.

[en] Villancicos for the profession of Sor Tomasa María de Santa Clara: possible reasons for the exception in the protocol of the Monastery de las Descalzas

Abstract. This study focuses on analyzing and editing an unusual text within the conventual poetry of the Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid: a sheet from 1708 that includes the villancicos that were sung during the taking of the veil by Sor Tomasa María de Santa Clara. There are no precedents, nor will the custom be seconded by any other document during the history of the institution, so that we try to shed some light on the reasons that led to the elaboration and printing of these texts. The conclusions support previous studies that contemplate these compositions as tools for economic and social ostentation; though, in this case, we try to show that they belong to a personal campaign to cleanse the image of the professed nun's father, Manuel Sentmenant, Marquis of Casteldosrius and, in those years, viceroy of Peru fallen into disgrace.

Keywords: villancicos, nun's professions, Monasterio de las Descalzas, Manuel Sentmenant, Marqueses de Casteldosrius.

Sumario: 1. Introducción: los villancicos paralitúrgicos; 2. Los villancicos para profesiones de religiosas; 3. Profesiones de religiosas en el Monasterio de las Descalzas; 4. Villancicos dedicados a la profesión de Sor Tomasa María de Santa Clara: contexto familiar/social; 5. Posibles razones que justificarían los villancicos para la profesión de Sor Tomasa María de Santa Clara como una excepción en el Monasterio de las Descalzas; 6. El texto; 7. Conclusiones.

Cómo citar: Llergo, E. (2020). Villancicos para la profesión de Sor Tomasa María de Santa Clara: posibles razones para la excepción en el protocolo del Monasterio de las Descalzas, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 38, pp. 177-188

1. Introducción: los villancicos paralitúrgicos

Los villancicos para profesiones de monjas se suman a todo un corpus de poesía preexistente que celebra esta ceremonia religiosa. Pero antes de entrar de lleno en los modos de celebración de las tomas de velo, debemos retroceder un paso y ofrecer una mínima explicación de lo que es un villancico paralitúrgico. Podemos definirlos como canciones en lengua romance insertadas dentro de las liturgias en número variable según la institución que las adoptara. Especialmente vinculadas a las celebraciones de Navidad y Epifanía, ejercían de reclamo ante los fieles para aliviar las largas y tediosas celebraciones en latín, con cantos mucho más vinculados a sus gustos, en forma y temas. Se

¹ La presente investigación se enmarca y ha sido posible gracias al Grupo de Investigación "Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real de la Edad Moderna: las Descalzas Reales" (Ref. PR26/16-20298) financiado por la UCM y el Banco Santander, dirigido por la Dra. Esther Borrego Gutiérrez (2016/2017).

² Universidad Camilo José Cela/ Universidad Nebrija
ellergo@ucjc.edu/ellergo@nebrija.es

interpretaron e imprimieron los textos para su seguimiento en las principales iglesias de España, México, Cuba y Portugal desde los primeros decenios del siglo XVII hasta bien entrado el XIX (Llgero, 2017).

Los villancicos paralitúrgicos solían ser interpretados por un nutrido conjunto de músicos y cantores por lo que, al mismo tiempo que un guiño a los fieles, constituían un modo de ostentación del poder económico de la iglesia o institución que se podía permitir su costosa representación. Por una y otra razón, fueron extendiendo su presencia desde las celebraciones de Navidad y Epifanía, a otras como el Corpus, la Inmaculada Concepción, santos locales y las tomas de velo de religiosas.

2. Los villancicos para profesiones de religiosas

Como decíamos al comenzar, los villancicos no constituían todo el compendio de poemas y canciones que se utilizaban dentro de los conventos para la celebración de profesiones. Según documenta Baranda (2011: 270- 271) y analiza Llgero (2016: 114-116), ya Teresa de Jesús cuenta entre sus composiciones con cinco poesías dedicadas a las profesiones de religiosas; también otras carmelitas como María de San José, Ana de San Bartolomé o Cecilia del Nacimiento. Es relevante también citar como autores de composiciones poéticas para las profesiones de religiosa a Sor Juana Inés de la Cruz, Vicente Sánchez y también a León Marchante, todos ellos estrechamente unidos al mundo del villancico paralitúrgico (Borrego, 2012).

Entre todo este compendio de 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. Es interesante hacer notar que el carácter y la funcionalidad de estos textos eran muy distintos. Los primeros estaban destinados a la celebración íntima y a puerta cerrada de la profesión, teniendo en muchos casos un tono desenfadado e incluso humorístico (Llgero, 2015). Sin embargo, los segundos, celebrados a puerta abierta, defendían, por un lado, la imagen de santidad y pureza que asumía a partir de aquel momento la novicia y, al mismo tiempo, la grandeza de la institución que la acogía³.

Por lo tanto, 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 las ceremonias públicas en torno a 1670 (Baranda, 2011: 271-272).

Sin embargo, Baranda (2011: 276) hace notar que la costumbre no arraigó de igual modo en toda la península, siendo Zaragoza y especialmente Barcelona las regiones donde más se extendió la costumbre de celebrar las tomas de velo con villancicos e imprimir los pliegos para que los fieles pudieran seguir los cánticos y llevárselos de recuerdo, como una señal de ostentación y poder de la institución y/o de la familia de la religiosa. Y es que, como señala Baranda (2011), la costumbre no parece nacer del protocolo de actuación de una orden en concreto (puesto que conventos de la misma orden pero en regiones diferentes celebran independientemente las tomas de velo con y sin villancicos), sino que se intuye una razón más social que religiosa:

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: 278).

Por ello, solía ser muy frecuente que el ilustre linaje de la religiosa quedase muy claro desde la portada del pliego, como en el caso del ejemplar que nos ocupa en el presente estudio.

3. Profesiones de religiosas en el Monasterio de las Descalzas

El actual Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid fue primero conocido como Capilla y Monasterio de la Visitación y estuvo regido por religiosas Franciscas Descalzas de la primera regla de Santa Clara. Su fundación se remonta a 1572 por parte de Doña Juana Austria, hija de Carlos V e infanta de Castilla. Sin embargo, varios años antes, Doña Juana ya había movilizado a un grupo de monjas del Monasterio de Santa Clara en Gandía para llevarlas al de Madrid en cuanto acabaran las obras de construcción del edificio. En 1564 se trasladó allí el Santísimo Sacramento, pero no fue hasta 1572 cuando se lleva a cabo la fundación escrita del Monasterio (Capdepón, 1997: 216). Con tan ilustre fundadora, el Monasterio contó con el patronato y la protección de los reyes desde sus comienzos, y de ahí el apellido “reales” que enmarca su nombre. A lo largo de su existencia ha acogido a religiosas pertenecientes a ilustres familias: en 1580 ingresó la reina María de Austria, viuda de Maximiliano II de Habsburgo, que adoptó el régimen de la comunidad, y su hija Margarita, que profesó como monja con el nombre de Sor Margarita de la Cruz.

³ Algunos de los más célebres y mejor conservados y editados son los de la hija de Lope de Vega, Sor Marcela de San Félix (Arenal y Sabat Rivers, 1988).

Más tarde profesaron Ana Dorotea de Austria, hija del emperador Rodolfo II, o la segunda Sor Margarita de la Cruz, hija de Juan José de Austria (Portús, 1998: 4). Vilacoba y Muñoz (2010) han realizado un vaciado de los archivos del Monasterio gracias al cual podemos consultar el listado completo de todas las religiosas que profesaron en él o vivieron como beatas o novicias desde el siglo XVI hasta el XIX.

Por otro lado, esta relación con la corona (y el patronato real que implicaba), provocó que la producción musical de su capilla fuera comparable a la ostentada en la mismísima Real Capilla. Así pues, algunas de las más relevantes personalidades musicales de la época desarrollaron su labor en el Monasterio. De todos ellos, quizás el más notable fue el músico Tomás Luis de Victoria que comenzó a servir en las Descalzas hacia 1587 (Llorens Cisteró, 1999-2002: 853). A Victoria le sucedieron durante el siglo XVII otros músicos de renombre como Antonio Fernández de Alameda, Francisco Moreno, Francisco Dávila y Páez, Sebastián López de Velasco, Gabriel Díaz Besón, Pedro Martínez Vélez, Tomás de Micieces, Cristóbal Galán, Matías Juan Veana y Juan Bonet y Paredes (Hathaway, 2005: 271).

En este marco musical incomparable, sabemos que celebraban las religiosas del Monasterio sus profesiones (Sánchez, 1997). Baranda (2011: 278), sin embargo, nos recuerda que, aunque los ceremoniales recogen todos los pormenores de la música en latín utilizada durante las celebraciones, no se hace en ellos ninguna mención a los cánticos en lengua vernácula que en dichos festejos pudieran producirse. El pliego motivo de este estudio es la única huella que ha quedado de la impresión de villancicos para las profesiones de monjas en el Monasterio, algo insólito que, sin embargo, ratifica la reflexión de Baranda (2011: 278):

Pensemos que los pliegos navideños de las Descalzas reales de Madrid en la Biblioteca Nacional ofrecen series casi anuales de impresos, bien para la nochebuena, bien para la festividad de Reyes, pero no sucede lo mismo con las profesiones religiosas y en el caso de este monasterio era seguro que la celebración de estos actos se hacía con toda solemnidad y pompa, porque lo establecían las constituciones dadas por Juana de Austria en 1572, donde se dotaba especialmente una capilla musical propia de gran categoría, que luego fue ampliada por Felipe II.

Capdepón (1997: 224), por su parte, cita las aclaraciones de Felipe III al capítulo 34 de la Fundación en que se especifican las festividades en que se han de cantar misas y vísperas con polifonía (canto de órgano), que era como se interpretaban tradicionalmente los villancicos, y en ellas se incluyen las profesiones de monjas. Y, sin embargo, como venimos diciendo, no conservamos más que un pliego de villancicos para cantar en las tomas de velo de las religiosas del Monasterio de las Descalzas. El título que ilustra su portada es *Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Real Capilla de las Señoras Descalzas, la víspera y el día de San Juan Bautista, en la profesión de la señora Soror Tomasa María de Santa Clara, hija de los excms. señores Marqueses de Castel dus Ríos*.

4. Villancicos dedicados a la profesión de Sor Tomasa María de Santa Clara: contexto familiar/social

Así pues, no podemos afirmar que el Monasterio de las Descalzas no tuviera la costumbre de celebrar con villancicos las profesiones de sus monjas. Sin embargo, lo que sí es una prueba incontestable es que, hasta nosotros, solo ha llegado el mencionado pliego. ¿El pliego de Sor Tomasa María de Santa Clara es, pues, una excepción en la norma del Monasterio? Nos inclinaremos a pensar que sí. Analicemos la situación para poder establecer las posibles causas a esta excepción.

Gracias al inventario de las monjas del Monasterio llevado a cabo por Vilacoba y Muñoz (2010) conocemos estos datos sobre nuestra protagonista:

Sentmenant y Oms, Tomasa – Sor Tomasa María de Santa Clara. Natural de Lisboa. Hija de Manuel Sentmenant y Sousa, Embajador de Portugal, de Juana de Oms y Cabrera, hija de los Marqueses de Casteldosrius, Virrey de Perú. Ingresa con 16 años. 11 meses de novicia. Fallecimiento: 1740-05-17. Fecha de Exploración: 1708-05-25. (Vilacoba y Muñoz, 2010: 145).

Su padre, Manuel de Oms de Santapau olim Sentmenat i de Lanuza, marqués de Casteldusrius, fue miembro de una antigua familia nobiliaria catalana y el primer virrey peruano nombrado por Felipe V (de 1707-1710). Llegó a Perú tras una exitosa carrera cortesana culminada en la embajada de Francia, en la que entregó el testamento de Carlos II a Luis XIV que aseguraba la Corona española a un Borbón (Moreno y Salas, 2004: 199). Sin embargo, además de su renombre diplomático, tenía aficiones literarias y musicales y compuso un “Villancico de Ajuste de Pacés” que en 1698 mandó al maestro de capilla barcelonés Felipe Olivellas para encargarle los arreglos musicales. No obstante, fue tras su nombramiento como virrey en 1707 cuando cultivó de una manera más sistemática su talento literario-musical. Compuso una loa y una zarzuela titulada *El mejor escudo de Perseo*, para celebrar el nacimiento del Príncipe de Asturias en 1708, que sería después Luis I. Salas (2004: 58) destaca que también se conserva un poema en catalán en alabanza de las setas y Rodríguez (2000) ha documentado algunas poesías cómicas en la Hispanic Society de Nueva York. Desde septiembre de 1709 hasta su muerte en abril de 1710 realizó veladas literarias y musicales con lo más selecto

de la intelectualidad de la corte peruana (Sáenz-Rico, 1982: 89-90). Salas (2004: 55) nos recuerda que el virrey era un gran aficionado a la música; aparte de componer obras propias y poseer varios instrumentos, amplió el conjunto de la capilla de palacio y fomentó que el repertorio de obras eclesiásticas incluyera composiciones de maestros españoles como Sebastián Durón, Tomás de Torrejón y Velasco, pero también de italianos como Graciani y Corelli.

Es más, Moreno y Salas (2004: 141) nos lo describen como:

[...] apasionado de la caza; de la música en los conventos o introductor del gusto italianizante en la música de la mano del compositor y empleado suyo Roque Cerutti; coleccionista de arte; bibliófilo, amante de la ciencia y políglota, escribía en catalán, castellano, francés e italiano; aficionado al teatro y a la poesía, autor él mismo de obras en catalán y castellano; agitador cultural y partidario de su dirigismo desde el poder [...].

Sin embargo, el gobierno de Castellldusrios no fue fácil. En 1708 se organizó una fuerte oposición criolla, hasta el punto de que varios de sus oponentes viajaron a España con la intención de influir en el rey y propiciar la destitución del virrey. Sus rivales le acusaban

de no haber celebrado suficientemente el nacimiento del Príncipe, de connivencia con el comercio francés y de venalidad, en su beneficio y de sus familiares, en la concesión de cargos públicos (Salas, 2004: 47).

Resulta curiosa la primera delación cuando Castellldusrios había compuesto y costeadado de su bolsillo la puesta en escena de *El mejor escudo de Perseo* y celebrado, aparentemente, por todo lo alto el nacimiento del Príncipe. Salas (2004: 54) señala que el lujo de la representación, con música y tramoyas, causó un gran impacto social en la corte virreinal y marcó un hito en la historia del teatro colonial de Perú.

Sin embargo, para Walker (1985: 198) el trasiego cultural y creativo de sus últimos años de vida tuvo como fin claro mejorar su cada vez más comprometida posición. Prueba de ello es que la representación de *El mejor escudo de Perseo* tuvo lugar precisamente tres meses después de que se iniciara la mencionada campaña en su contra en 1708; por otra parte, en vez de organizar la Academia nada más llegar a la corte virreinal, la puso en marcha en 1709, cuando fue consciente de que la campaña de sus opositores significaba una amenaza real para su posición.

Por su parte, de la madre de la profesa, Juana de Oms y Cabrera, se tienen pocos datos. Sabemos con certeza que falleció en 1699 (Alonso y Cadenas, 2001: 304) pero poco más se ha podido averiguar.

5. Posibles razones que justificarían los villancicos para la profesión de Sor Tomasa María de Santa Clara como una excepción en el Monasterio de las Descalzas

En este conflictivo contexto se enmarca el texto que nos ocupa: *Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Real Capilla de las Señoras Descalzas, la víspera y el día de San Juan Bautista, en la profesión de la señora Soror Tomasa María de Santa Clara, hija de los excms. señores Marqueses de Castel dus Ríos, &c.* impreso en 1708 en Madrid. Como hemos comenzado diciendo, estos villancicos configuran una absoluta excepción dentro del protocolo del Monasterio de las Descalzas, del que no conservamos impreso ningún otro pliego de villancicos para profesiones de monjas.

Por supuesto, a la luz de la investigación sobre la vida de los Castellldusrios, en especial la del padre de la religiosa, tenemos algunas sospechas de cuáles pudieron ser las razones de que el Monasterio de las Descalzas propiciara o simplemente aceptara esta excepción. Nuestras primeras impresiones surgieron del lugar de procedencia de la novicia: Cataluña. Como hemos comentado, Baranda (2011) demostró que Zaragoza y, especialmente, Barcelona (y sus áreas de influencia) fueron los núcleos centrales del desarrollo de esta costumbre de celebrar la ceremonia de profesión religiosa con las interpretaciones de villancicos; especialmente, las familias nobles que querían hacer ostentación de su poder y sufragaban de su bolsillo la composición de estas canciones. Podría ser, pues, el caso de los Marqueses de Castellldusrios.

Por su parte, Baranda (2011: 275, 278) señala también que durante el final del siglo XVII y hasta 1720-29 el apogeo de este tipo de texto alcanza sus cotas máximas, por lo que nuestro pliego se encuentra justo en el momento central del éxito de estas producciones (Barcelona, de hecho, lo alcanzó en el 1700-1709 y nuestro pliego, recordemos, es de 1708).

En cualquier caso, el estudio de Baranda confirma que no se trataba de una congregación o institución particular la que utilizaba villancicos en las profesiones, sino más bien que era un modo de poner en evidencia el poder particular de algunas familias nobles de esas regiones. Sin embargo, un repaso por el catálogo de Vilacoba y Muñoz (2010) sobre las monjas que profesaron como religiosas y novicias en el Monasterio de las Descalzas deja ver que también durante los siglos XVII y XVIII hubo monjas de familias nobles catalanas y aragonesas en el Monasterio y, no obstante, ellas no contaron con villancicos para celebrar su ceremonia de profesión⁴. Podríamos estar entonces ante una excepción, no por el lugar de origen de las novicias y sus familias, sino por una particularidad de la familia Castellldusrios.

⁴ En el siglo XVII sería el caso de Juana Aragón y Guerra (Sor Juana del Espíritu Santo), hija de Carlos Aragón y Borja y de María de Guerra y Aragón, Marqueses de Villahermosa; también Teresa Cebrián (Sor Teresa de la Cruz), natural de Zaragoza, hija de Juan Francisco Cebrián y de Ana María Alagón y Pimentel, Condes de Fuenclara. En el XVIII María Antonia Dols Es-

Sin embargo, Tomasa no fue la única hija de Manuel de Sentmenant que profesó como religiosa en un convento. Moreno y Salas (2004: 86) nos indica que, de sus cinco hijas, cuatro acabaron como religiosas: además de Tomasa, Teresa y Narcisca llegaron a ser abadesa y archivera, respectivamente, en el Monasterio de Santa Clara de Pedralbel en Barcelona y Francisca fue clarisa. Solo Catalina, tras trabajar como dama de la reina Mariana de Neoburgo, se casó con Jerónimo López de Ayala Álvarez de Toledo Manrique, conde de Cedillo. Sin embargo, de todas las hijas que profesaron en conventos solo hemos podido encontrar conservados⁵ villancicos para la profesión de Tomasa en las Descalzas.

Una vez arrojadas dudas razonables sobre que la motivación de la composición de estos villancicos obedeciera a motivos de prestigio social de la institución o de continuación de una costumbre arraigada en una familia concreta de procedencia específica, queda la opción de volver los ojos hacia la biografía del padre de la profesada: Manuel de Sentmenant. Recordemos especialmente la campaña de desprestigio que se auspició contra él desde 1707. Se recrudesció en 1709 con su destitución, que fue revocada previa compensación económica a la Corona, pero que se ratificó como definitiva *post mortem* en 1710 (Moreno y Salas, 2004: 18). En este contexto, no parece descabellado que viera como una feliz coincidencia que su hija Tomasa profesara como monja en 1708 en las Descalzas Reales, un Monasterio de patronato real cercano al rey y a su familia. Como habían hecho antes otras familias nobles, pudo ser el propio marqués de Castellldusrios el que costeara de su propio bolsillo la puesta en escena de los villancicos, con el fin de hacer ostentación de su poder directamente en Madrid. Ciudad donde sus detractores se habían personado en el mismo año para intentar propiciar su destitución influyendo negativamente al rey. No olvidemos que los villancicos eran costosos de interpretar, especialmente por sus exigencias musicales, y en aquel momento de especial debilidad para su imagen pública, hacer una manifestación de su poder y su excelencia cerca del rey, podría ser una jugada perfecta para lavar su imagen. Recordemos también que en Lima, en esos mismos años, hacía esfuerzos en la misma dirección costeando de sus propias arcas la representación de *El mejor escudo de Perseo* o iniciando una Academia literaria que le granjeara la amistad y el apoyo de los intelectuales de la corte virreinal. Sin embargo, como decimos, todos los esfuerzos fueron estériles, porque el marqués de Castellldosrius acabó siendo destituido de su cargo dos veces, la segunda incluso después de haber muerto.

6. El texto

A continuación, ofrecemos la transcripción y edición completa del texto objeto de nuestro estudio. Está regida por las normas de edición para textos del Siglo de Oro del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO). Se trata de tres villancicos para ser insertados en diferentes momentos de la ceremonia pública. Es el número habitual de este tipo de composiciones para profesiones de monjas; aunque mucho menor que los dedicados a otras fiestas como la Navidad y la Epifanía, en los que suele ser frecuente un arco comprendido entre los siete y los doce.

Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Real Capilla de las Señoras Descalzas, la víspera y el día de San Juan Bautista, en la profesión de la señora Soror Tomasa María de Santa Clara, hija de lo excms. señores Marqueses de Castel dus Ríos, &c. Madrid, Impresas con licencia, 1708. (BNE, VE/533/24)

Villancico I

Estríbillo

¡Al arma, al arma, al arma!
 ¡Guerra, guerra, guerra!
 Que un lucero⁶, el más radiante,
 tan alentado se muestra
 que vence, que rinde,
 que triunfa y ahuyenta
 de antigua esperanza
 horrores y tinieblas.
 Y huyendo la noche,
 en nuncio del día
 victorioso queda,
 siendo la señal de su triunfo

pejo Pomar y Tudela (Sor María Antonia de Nuestra Señora del Pilar), natural de Teruel, hija de Pedro Dols y Espejo, y de Paula Pomar y Tudela, de la casa de los condes de Ariño; también de María Catalina Madariaga y Gaviria (Sor María Catalina de Santa Clara), natural de Jaca (Huesca), hija de Alonso de Madariaga Gaviria, Marqués de Villafuente, Mariscal de Campo de los Ejércitos; de S.M., y de Aldonza de Cea y Sousa.

⁵ Hemos realizado diversas búsquedas en los catálogos de la BNE, el CCPB y el *Karlsruher Catalogue* sin ningún resultado. Obviamente, esto no es óbice para que en los archivos de los conventos u otras instituciones religiosas no perviviera algún pliego que esté fuera de nuestro alcance en este momento.

⁶ En los villancicos es habitual encontrar la mención a los astros vinculándolos a Cristo o la Virgen o santos si es en los casos en los que se está celebrando su festividad. En este caso se trata de una mención a Cristo, esposo de la profesada y Norte que la guía en su decisión de dejar el mundo terrenal.

Norte, que a la esposa⁷
 el amor le muestra,
 repitiendo con nueva osadía
 y suma destreza:
 “¡arma, guerra, guerra!”.

A2⁸. En acordes melodías,
 sagradas inteligencias,
 al son de las cajas,
 clarines y trompetas,
 aclamen gozosos,
 con júbilo y fiesta,
 ¡victoria, victoria!
 ¡guerra, guerra, guerra!
 Que el Baptista⁹, alentando finezas,
 al mirar deshecho
 el campo contrario
 y sin resistencia,
 le cede a Tomasa
 el triunfo y la gloria,
 victoria, victoria¹⁰.

Coplas

Ya el peregrino lucero¹¹,
 que adoró al sol en el alba¹²,
 de santos antiguos montes
 dora venerables canas.

Y, pues destierra
 sombras infaustas
 vivificando
 sus esperanzas,
 guerra, arma.

Ninguno de cuantos astros
 copian su mayor monarca
 rompió con tanta osadía
 tenebrosas repugnancias.

Y, pues eclipse
 sangriento aumenta
 la semejanza
 del sol que muestra,
 arma, guerra.

Destinos amantes brilla
 en las flechas que dispara
 siendo de rayos y flechas
 compendioso blanco un alma.

Y, pues en ella
 se fijan tantas
 que ya es de todas
 carcaj y fragua,
 guerra, arma.

Medida de su advertencia
 de dos mundos la distancia

⁷ Es muy frecuente en los villancicos de profesiones la simbología de “desposorios espirituales” que identifica a la monja con la esposa y a Cristo con el esposo (Baranda, 2011: 287).

⁸ Acotación del propio villancico que indica que esta sección debía ser cantada a dos voces.

⁹ Recordemos que el villancico se compuso para ser interpretado en la fiesta y víspera de San Juan Bautista, lo que nos deja saber los días exactos de su interpretación: el 23 y el 24 de junio (festividad de San Juan Bautista). En este caso, el texto hace referencia a que la profesión de la religiosa ha eclipsado la festividad del Santo y este le cede la gloria del día.

¹⁰ Si bien el tono bélico es muy habitual en los villancicos de Navidad y Epifanía (Llargo, 2017: 234), no lo es en el campo de los villancicos destinados a las profesiones de monjas (Llargo, 2016: 120)

¹¹ Según Arellano (2000, 139) el término lucero se utiliza en los autos sacramentales para referirse a San Juan Bautista, “lucero del día que anuncia al sol, Cristo y al Lucero de la noche, Lucifer”.

¹² El sol frecuentemente es Cristo. Es este caso, San Juan le adoró en el alba, porque le adoró desde el comienzo de su vida pública.

por el que su madre goza
deja el que su padre manda¹³.

Y, pues conoce
que las riquezas
solo las goza
quien las desprecia,
arma, guerra.

Obediente a sus influjos,
vuela a su esfera¹⁴ Tomasa,
y solo en lo presuroso
su velocidad descansa.

Y, pues la [sic] presta
Tomás las alas¹⁵
para que amante
ronde su llama,
guerra, arma.

Del Jor¹⁶ y el Dan¹⁷, los dos ríos
la introducen en su playa
donde, por su fortaleza,
Castel-dos-Ríos la llaman¹⁸.

Y, pues el velo¹⁹
sirve de vela
para que el golfo²⁰
corte ligera,
arma, guerra.

Nuevo mundo: Juan descubre
a la esposa, en cuya estancia
vence el vellón de un cordero²¹
quilates de oro y plata²².

Y, pues ansiosa,
de dicha tanta,

¹³ Como hemos comentado, la madre de la monja profesa, Juana de Oms y de Oms, falleció en 1699 (Alonso de Cadenas y de Cadenas y Vicent, 2001: 304). De ahí que el texto haga referencia a que la profesa abandona el mundo en el que su padre manda, como virrey de Perú, y asciende al que su madre goza (“el celestial” puesto que está muerta). La metáfora subraya otra de las temáticas comunes de este tipo de composiciones: el abandono del mundo terrenal por el espiritual por parte de la profesa.

¹⁴ Para la concepción tolemaica–aristotélica del universo, es decir el geocentrismo, el cosmos se dividía en diferentes esferas celestes –es decir, pertenecientes al cielo en su acepción literal–, las cuales partían del centro, ubicado en la tierra, y al tomar como núcleo la esfera terráquea dibujaban concéntricamente los diferentes niveles en los que se mueven los astros. Se trataba de una secuencia de esferas que partían desde el centro establecido por la tierra, y a partir de la esfera siguiente dibujada por la luna y sus ciclos, se ubicaban once esferas, consecutivas y concéntricas, hasta llegar a la esfera divina o el cielo eterno en el cual –en el pensamiento religioso imperante– moraban los bienaventurados que gozaban de la presencia de Dios.

¹⁵ Es frecuente encontrar en la iconografía religiosa a Santo Tomás de Aquino representado con alas, en el momento en que los ángeles ciñen al santo el cingulo de la castidad. Un ejemplo de ello sería la obra de José Risueño, expuesta en el Museo del Prado, del último tercio del siglo XVII.

¹⁶ El río Jor es un río del nordeste asiático, afluente del río Ussuri. Sin embargo, nos parece que en esta ocasión no es una mención literal a un río vinculado a los pasajes bíblicos de San Juan Bautista, como sí lo es la del río Dan. Se trataría más bien de una suerte de calambur para dividir el nombre del mítico río Jordán (donde Juan bautizó a Cristo) en dos ríos y provocar así la alusión evidente al título nobiliario familiar “Castelludusrios”.

¹⁷ El río Dan es el mayor afluente del río Jordán.

¹⁸ Como hemos mencionado, la alusión, directa o indirecta, al nombre y a la familia de la monja profesa eran casi de obligada mención pues, como se ha comentado, estos textos tenían como objetivo claro servir de ostentación del poder de su ascendencia. Así, en este pasaje, Tomasa es comparada simbólicamente con una fortaleza entre dos ríos. Por un lado, para hacer mención a su fuerza espiritual pero, sobre todo, para rendir homenaje a su apellido con el juego de palabras.

¹⁹ La mención a los atributos de la profesión, en este caso el velo, es también frecuente en estos textos.

²⁰ El villancico mantiene una mención constante a zonas geográficas vinculadas a pasajes de la Sagradas Escrituras, como la evocación a los ríos Jor y Dan, que recuerda inmediatamente el río Jordán donde San Juan realizaba sus ceremonias de bautismo y donde bautizó a Jesús (Mt 3, 13-17). Sin embargo, esas menciones son pretendidamente ambivalentes con zonas geográficas de América, el Nuevo Mundo. Por ejemplo, en este caso, el “golfo” mencionado podría ser el golfo de Áqaba o golfo de Eilat, situado en Asia, en la zona del Oriente Próximo, que separa la península del Sinaí de la península arábiga, y cuyas aguas comunican con el mar Rojo (que podría ser el Mar Bermejo que se menciona en el texto a continuación) a través de los estrechos de Tirán. Pero también podría ser el golfo de California, también llamado mar de Cortés o mar Bermejo, es una extensión del océano Pacífico y se ubica entre la península de Baja California y los estados de Sonora y Sinaloa, al noroeste de México.

²¹ La referencia a Cristo como un cordero ofrecido en sacrificio proviene de Juan el Bautista, que, al bautizarle, le presenta como “He aquí el Cordero de Dios” (Jn 1, 25-37).

²² Las referencias de este verso son ya inequívocas a América. “Nuevo mundo” se tomaría como el tradicional abandono del mundo terrenal por parte de la profesa, pero es una mención directa e inequívoca al lugar donde su padre está ejerciendo su mandato. De igual modo, nos parece igual de cristalina la nada casual mención al oro y plata, no tanto como metales preciosos a los que renuncia la religiosa en preferencia a un mundo más austero donde toma el vellón de un cordero (alusión a Cristo), sino como los codiciados materiales que se extraían de las minas americanas por los colonizadores.

del Mar Bermejo²³

surca las aguas,
guerra, arma.

Nupcial tea, astro guerrero,
en su horizonte prepara
tálamo y tienda al esposo,
dios de amores y batallas.

Y, pues las sombras
se desalientan
en los esfuerzos
de la fineza,
arma, guerra.

De Oms, Semanad y Cabrera²⁴,
timbres, blasones y hazañas
trueca en nombre de María
al patrocinio de Clara.

Y pues el *agnus*²⁵
que Juan señala
vence en su mano
huestes armadas,
guerra, arma.

Villancico II

Estríbillo

Cercad, coronad²⁶,
vírgines [sic] discretas,
de frutos y flores
a la que, de amores,
fallece y alienta
diciendo solo para complacerla:
“¡Qué dulce pena
que viviendo de amor,
de amores muera!”.

Coplas

Enferma yace de amores²⁷
la cándida esposa bella,
sin ser (aunque es de cuidado)
peligrosa la dolencia.

¡Qué dulce pena
que viviendo de amor,
de amores muera!

De posesión y esperanza
frutos y flores la cercan
que ya en extático vuelo
ve presente lo que espera.

¡Qué dulce pena
que, viviendo de amor,
de amores muera!

El fuego del pecho al labio
brota en amantes ternezas,

²³ Como hemos señalado más arriba, este “Mar Bermejo” responde ambivalentemente a la indeterminación geográfica que se intenta imprimir en el texto, haciendo referencia al mar bíblico o al americano de igual forma.

²⁴ En esta ocasión, los versos sirven para afirmar que Tomasa va a trocar sus apellidos paternos (Semanad=Sentmenant) y maternos (Oms y Cabrera). Nos sorprende la errata en el nombre paterno, pues es un flaco favor a la labor de propaganda que nos parece que persigue el texto, pero puede deberse a su dificultad de transcripción. Los versos terminan con un guiño al nombre de monja elegido por Tomasa Sentmenant y Oms: Sor Tomasa María de Santa Clara.

²⁵ *Agnus* es cordero en latín. Vid. nota 21.

²⁶ De nuevo otra mención a los atributos de la profesión, la corona en este caso, también un lugar común en este tipo de textos (Baranda, 2011: 288).

²⁷ La enfermedad/muerte de amor también es un tópico habitual en estos textos (Llargo, 2016: 121).

y [sic] hidrónica de su llanto
 en él bebe su sed mesma.
 ¡Qué dulce pena, etc.!

En los latidos del pulso
 ecos del dolor resuenan,
 y a las rosas del semblante
 confunden las azucenas.
 ¡Qué dulce pena, etc.!

El mismo Amor que la hiere
 médico a curarla llega
 y, como es la Salud misma,
 él mismo a sí se receta.
 ¡Qué dulce pena, etc.!

Que la reciba dispone,
 y al ejecutarlo ciega
 la [sic] dan unos accidentes,
 que sin sentido la dejan.
 ¡Qué dulce pena, etc.!

Su enfermedad comunica
 a Juan, que entiende de yerbas,
 y él la [sic] dice que repita
 el remedio y que le crea.
 ¡Qué dulce pena, etc.!

Pero viendo que es preciso
 que al siglo y al mundo muera,
 pues siendo Amor su accidente
 es la salud su dolencia.
 ¡Qué dulce pena, etc.!

Gustosa del [sic] se despide
 y porque duren eternas
 en seráficas cenizas
 envuelve amante centellas,
 ¡Qué dulce pena, etc.!

Los votos son el cerrado
 testamento que hoy ordena
 y para cumplirle ofrecen
 las virtudes sus empresas.
 ¡Qué dulce pena, etc.!

La castidad da la palma,
 la mortaja la obediencia,
 la pobreza la corona
 y, en fin, la humildad la tierra²⁸.

Ya a Sor Tomasa María
 de Santa Clara la velan
 porque, en seráfico cielo,
 luzca militante estrella.
 ¡Qué dulce pena,
 que viniendo de amor
 de amores muera!

Villancico Tercero

Estríbillo

Benigno planeta,
 de cuya armonía
 son ecos ardientes
 los astros lucientes
 del opuesto clima.

²⁸ También la mención a los votos es de obligada comparecencia en estos textos (García de la Concha y Álvarez Pellitero, 1982: 121-124).

Vuela, corre, surca, gira
 el cóncavo espacio
 de tu monarquía
 y, esforzando los leves concertos²⁹
 del harpa y la ira,
 anuncia, repite,
 declara, publica.
 Que soror Tomasa
 María, al reflejo
 de teas que encienden
 amantes caricias,
 halló el escondido
 tesoro que excede
 el oro precioso
 de Arabia y de tibar³⁰,
 y que agradecida,
 dejando su casa,
 su casa edifica.

Coplas

Como Juan decir quiere
 gracia, la niña
 quiere este día
 profesar mucha gracia
 para su vida.
 ¡Qué buena hija,
 que deja su casa
 y su casa edifica!

A Lisboa³¹ su Oriente
 dio maravillas
 pero en Castilla
 de Francisco³² en las llagas
 busca las quinas.
 ¡Qué buena hija,
 que deja su casa, etc.!
 De siete primaveras
 (a quien dio envidia)
 vio convertidas
 las rosas en silicios,
 clavos y espinas.
 ¡Qué buena hija, etc.!
 Su madre está en el cielo,
 su padre en Indias³³;
 y aún en su vida
 della más, que su madre
 su padre dista.
 ¡Qué buena hija, etc.!

Hija y padres tres mundos
 opuestos pisan;
 y esto confirma
 que en los dos aun no cabe
 tanta familia.
 ¡Qué buena hija, etc.!

De San Juan al ejemplo
 virtud predicán

²⁹ Concento: "Canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas" (Aut, 1729).

³⁰ "Oro de tibar": oro muy acendrado (DRAE).

³¹ Recordemos, que según Vilacoba y Muñoz (2010: 145), Sor Tomasa nació en Lisboa.

³² Se refiere a San Francisco de Asís. El Monasterio de las Descalzas seguía la orden de Santa Clara y ella, a su vez, fue seguidora de San Francisco de Asís.

³³ De nuevo referencias biográficas de la monja: mención al fallecimiento de su madre y al cargo de virrey de Perú de su padre.

sus obras mismas
 y con voz delicada
 rigor avisa.
 ¡Qué buena hija, etc.!
 Desnudose de cuantas
 grandezas ricas
 le fueron dignas,
 y dejó de heredarlas
 por adquirirlas.
 ¡Qué buena hija, etc.!
 Como no tiene madre
 quiso eligirla [sic]
 soror María
 y la halló en Santa Clara
 como nacida.
 ¡Qué buena hija, etc.!
 Pobre, obediente y casta
 se sacrifica
 y opuestas iras
 de sus votos a Cristo
 se atemorizan.
 ¡Qué buena hija, etc.!
 De vanidad descalza
 todos la admiran
 y no adivinan
 cómo se la descalza
 cuando la pisa.
 ¡Qué buena hija,
 que deja su casa
 y su casa edifica!
 Viva, pues, y en buena hora
 con fe votiva
 den sus caricias
 al esposo la mano,
 que solicita.
 ¡Qué buena hija,
 que deja su casa
 y su casa edifica!

7. Conclusiones

Como puede observarse, a la luz del análisis y la edición del texto también encontramos argumentos para apoyar nuestra teoría que explica la excepcionalidad de esta composición. Es cierto que, en los villancicos de profesiones de monjas, era frecuente, casi obligado, mencionar el nombre de la profesa y realizar sobre él varios juegos tanto fónicos como semánticos (Baranda, 2011: 290). En muchos casos esto implicaba mencionar su origen y, por lo tanto, el de su familia. Sin embargo, en este caso, encontramos, como ha podido verse detenidamente en la anotación del texto, que estas menciones son casi constantes y que van más allá de mencionar únicamente a la monja profesa, pues se cita numerosamente a sus progenitores: a su madre fallecida y, especialmente, al marqués de Castellidusrios y su cargo de virrey. En algunos casos, como en el villancico I, la mención a las Indias aparece simbólica y ambivalentemente cifrada a referir zonas geográficas vinculadas a la Biblia elevando, mediante la comparación, las tierras americanas a la categoría de las sagradas escrituras.

Como decimos, no nos parece casual esta persistencia en la mención al padre de la monja y su cargo, sino una prueba más de la ambivalente utilización que tuvo este texto. Por un lado, subraya la espiritualidad y grandeza de su hija y de la institución que la acogía que, probablemente, era plenamente consciente de que disponer de este tipo de textos (aunque fuera en contra de su tendencia) para celebrar las profesiones, iba a granjearle numerosos beneficios a efectos de imagen. Pero, por otro, nos parece plausible que esconda el intento desesperado (y fallido, como sabrá él mismo después) de un hombre por recuperar el favor de su rey.

Sin embargo, debemos ser cautos. Aunque el uso político y propagandístico de los pliegos de villancicos fuera algo habitual (Llargo, 2017: 259-271), nuestras conclusiones solo pueden presentarse como intuiciones, puesto que las motivaciones individuales del Marqués de Castellidusrios, obviamente, entran en el terreno de lo interpretativo.

Obras citadas

- Alonso de Cadenas, Ampelio y Cadenas y Vicent, Vicente (comps.), *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Madrid, Hidalguía, 2001.
- Arellano, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Reichenberger, 2000.
- Arenal, Electa y Sabat de Rivers, Georgina, *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa*, Barcelona, 1988.
- Baranda, Nieves, “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares”, *Bulletin Hispanique*, 113-1 (2011), pp. 269-296.
- Borrego, Esther, “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*, vol. 35, nº 2 (2012), pp. 97-129.
- Capdepón, Paulino, “La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37 (1997), pp. 215-26.
- García de la Concha, Víctor y Álvarez Pellitero, Ana M^a, “Introducción”, en *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590- 1609)*, Ed., introd. y notas de Víctor García de la Concha y Ana M^a Álvarez Pellitero, Salamanca, Consejo General de Castilla y León, 1982.
- Hathaway, Janet, *Cloister, Court and City: Musical Activity of the Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid), c. 1620-1700*, Ann Arbor: UMI, 2005.
- Llgero, Eva, “Un contraejemplo de santidad femenina: ‘A la profesión de una monja que se llamaba Doña Bárbara’ de León Marchante”, *Medievalia* 18/2 (2015), pp. 273-296.
- Llgero, Eva, “Composiciones de Santa Teresa de Jesús y otras carmelitas contemporáneas”, *ehumanista, Journal of Iberian Studies*, 32 (2016), pp. 113-125.
- Llgero, Eva, *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2017.
- Llorens Cisteró, José M.^a, “Victoria, Tomás Luis de”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, t. X, pp. 852-59.
- Moreno Cebrián, Alfredo y Salas i Vila, Núria, *El “premio” de ser virrey: los intereses públicos y privados del gobierno virreinal en el Perú de Felipe V*, Madrid, CSI, 2004.
- Portús Pérez, Javier, “Las Descalzas Reales en la cultura festiva del Barroco”, *Reales Sitios* 138 (1998), pp. 3-12.
- Rodríguez, José Antonio, “La voz de las repúblicas: poesía y poder en la Lima de inicios del XVIII”, en J. A. Mazzotti (ed.), *Agencias criollas. La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 249-265.
- Sáenz-Rico Urbina, Alfredo, “Las controversias sobre el teatro en la España del siglo XVII. I. La polémica acerca de la licitud de las comedias, especialmente en Barcelona y en Mallorca durante el último cuarto del siglo XVII”, *Pedralbes. Revista de Historia Moderna*, n. 2 (1982), pp. 69-99.
- Salas i Vila, Núria, “La escenificación del poder: el marqués de Casteldosrius, primer virrey Borbón del Perú (1707-1710)”, *Anuario de estudios americanos*, vol. 61, nº 1 (2004), pp. 31-68.
- Sánchez Hernández, Leticia, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.
- Vilacoba, Karen M^a y Muñoz, Teresa, “Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: Fuentes archivísticas”, *Hispania Sacra*, LXII 125, enero-junio (2010), pp. 115-156.
- Walker, Geoffrey J., “El marqués de Casteldosrius, virrei del Perú (1707-1710)”, en *Actas Primeres Jornades d’Estudis Catalano-Americanes*, Barcelona, 1985, págs. 185-202.