El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un *festejo cómico* de 1678

M. Carmen Alarcón

Desde hace varios años venimos interesándonos enormemente por un tipo de manifestación dramática casi desconocida en el ámbito de los estudios teatrales de los siglos XVI, XVII y XVIII. Nos referimos a lo que se ha dado en denominar «teatro conventual» o, dicho de otra forma, un teatro de carácter privado que se representaba en los conventos femeninos de España, Portugal e Hispanoamérica para celebrar acontecimientos litúrgicos o ceremoniales propios de la vida de clausura[1].

Estas obras, por los datos que poseemos, no se encomendaban a compañías profesionales, sino que solían ser representadas por un grupo de religiosas del convento, mientras que el resto de la comunidad formaba parte del público, al que ocasionalmente se unían los familiares de las religiosas de alto nivel social y algunas autoridades eclesiásticas. En ocasiones, además de un teatro escrito *para* el convento, se trataba de uno escrito también *en* el convento, pues no era extraño que surgieran figuras literarias dentro del propio claustro, como es el caso de Sor Marcela de San Félix, la célebre hija de Lope de Vega, quien tuvo además una discípula entre las trinitarias madrileñas, Sor Francisca de Santa Teresa, sobre cuya producción dramática hemos presentado recientemente nuestra tesis de licenciatura[2]. Asimismo, otras veces era común que las pie-

1 Así, Fernando Doménech distingue entre un teatro conventual «escrito, dirigido e interpretado por mujeres (las monjas o las novicias), para un público de mujeres (el resto de la comunidad)» y un teatro no conventual escrito por religiosas, que «no escribieron para la comunidad, sino para el exterior: para los teatros comerciales o palaciegos», Hormigón, Juan Antonio, dir., *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994), vol. I (Siglos XVII-XVIII-XIX)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996, pp. 397-398.

2 Alarcón, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro: el ejemplo de Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición del Coloquio para la profesión de Sor Manuela Petronila*, Tesis de Licenciatura presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, dirigida por la Dra. Dª Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, 2001 (inédita). *Cfr.* también, de la misma autora, «Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII», en García Lorenzo, Luciano, dir., *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Festival de Almagro/Universidad de Murcia, 2000, pp. 257-266.

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

zas se encargasen a determinados poetas locales, cuya escritura presenta ciertas similitudes con la de las dramaturgas religiosas, lo que hace pensar en una tradición común para ambas líneas.

Centrándonos ahora en la ciudad de Sevilla, haremos un rápido recorrido por los conventos femeninos de clausura que albergaron representaciones teatrales más o menos coincidentes con las características que acabamos de esbozar. El testimonio más temprano que poseemos es el de un coloquio alegórico compuesto en 1669 por Nicolás Riser Barba de la Cueva, titulado *Competencias de amor*, para la profesión de una monja sevillana, aunque no se especifica de qué convento[3]. En 1671 se representó una loa de Alonso Martín Brahones para una comedia calderoniana en el convento de Santa Inés de franciscanas clarisas[4]. Hacia 1675, en las carmelitas de San José, se llevó a escena un coloquio para celebrar la beatificación de San Juan de la Cruz, escrito por Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa[5]. En 1678 se representó en el claustro dominico de Santa María de la Pasión un «festejo cómico» anónimo con motivo de la profesión de una novicia, obra que es el objeto de la presente comunicación. De 1686 es la loa a San Juan Evangelista representada en las dominicas de Madre de Dios y compuesta por Cristobal de Oña y Torres[6]. También del siglo XVII, sin que sepamos la fecha exacta, es una loa anónima a San Juan Bautista para el convento agustino de la Encarnación[7]. Por último, ya en el siglo XVIII, conocemos los casos de dos piezas anónimas: una loa de 1732 para la profesión de una monja

3 *Cfr.* Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla. Desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, prólogo de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994 (ed. facsímil: Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1898), p. 450.

4 Martín Brahones, Alonso, *Loa para la gran comedia de* Afectos de odio y de amor *de don Pedro Calderón, para holgar a la señora doña María Enríquez de Rivera, hija del Excelentísimo Señor Duque de Alcalá, abadesa del convento de Santa Inés de Sevilla. Año 1671*, incluida en [Ambrosio de la] Cuesta, *Ocio entretenido de la juventud, en varios festejos cómicos hasta hoy no impresos. Tomo segundo*, Nueva York, Biblioteca de The Hispanic Society of America, ms. B 2601, fols. 189r-192r. Agradecemos al Patronato de The Hispanic Society of America el permiso concedido para el estudio y publicación de las obras contenidas en este códice, así como el habernos facilitado una copia microfilmada del mismo.

5 *Cfr.* Hormigón, *op. cit.* (nota 1), pp. 504-505. Se trata de un coloquio perdido del que no conocemos el título.

6 *Loa al Evangelista San Juan, escrita por don Cristóbal de Oña y Torres para el convento de Madre de Dios de Sevilla. Año 1686*, en Cuesta, *op. cit.* (nota 4), fols. 134r-139r.

7 *Loa en la festividad del glorioso precursor San Juan Bautista, para el religiosísimo convento de la Encarnación de Sevilla*, Sevilla, Biblioteca Colombina y Capitular, ms. 57-3-42.

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

en la Asunción de Mercedarias Calzadas[8] y otra de 1751 con el mismo motivo destinada al convento jerónimo de Santa Paula. Como vemos, se trataba de una práctica frecuente y de gran tradición entre las diferentes órdenes religiosas sevillanas.

La obra que nos ocupa aparece con el título de *Festejo cómico con que el convento de Santa María de la Pasión de Sevilla celebró la profesión de doña Hermenegilda María de Lopera(s). Año de 1678.* Se incluye en un manuscrito misceláneo recopilado por el historiador y teólogo sevillano don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra[9], titulado *Ocio entretenido de la juventud, en varios festejos cómicos hasta hoy no impresos*. Dicho manuscrito, del cual sólo se conserva un segundo volumen, no posee indicación de fecha, aunque sabemos que recoge piezas teatrales de los siglos XVI y XVII representadas en Sevilla. El códice se encuentra en la actualidad en Nueva York, en la Biblioteca de The Hispanic Society of America.

El título del festejo de 1678 no parece haber sido el original del autor, como indica el personaje del Engaño al final de la obra:

ENGAÑO ¡Ah, sí! El poeta me dijo
que diga a vuestras mercedes
que perdonen los defectos
que este coloquio tuviere,
que sin título lo envía
para la ocasión presente,
porque, aunque lo pensó mucho,
no halló nombre que ponerle,
que acá le pueden poner
el título que quisieren[10].

Estas palabras podrían indicar que el encabezamiento al que nos hemos referido anteriormente debe de haber sido obra del propio convento, aunque también puede pensarse en la mano de don Ambrosio de la Cuesta, hipótesis esta última que nos parece más probable si recorda-

8 *Loa que representaron las pupilas del convento de Santa Paula de esta ciudad de Sevilla el miércoles 28 de julio, en que hizo su solemne profesión Sor Petronila de Santa Teresa, en presencia del Ilustrísimo Señor Arzobispo Coadministrador, a cuya beneficencia debió su profesión, y de los señores marqueses de la Cueva del Rey, sus padrinos*, Sevilla, Florencio José de Blas y Quesada, [1751].

9 Méndez Bejarano, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y de su actual provincia*, Sevilla, [s.n.] 1922-25, 3 vols. Existe ed. facsímil, Sevilla, Padilla, 1989.

10 vv. 1859-1868. En ésta y en las siguientes citas modernizamos la grafía, la acentuación y la puntuación, y corregimos algunos errores.

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

mos que la expresión «festejos cómicos» aparece en el título de su manuscrito.

Dejando aparte cuestiones textuales, nos introduciremos ahora en el argumento de la obra, el cual, como veremos, recibe influencias del auto sacramental y de la comedia amorosa del teatro profano, dos géneros clave en la época: ante el anuncio que realiza la Música de la inminente profesión de una joven novicia, acuden a escena el galán Mundo y su criado el Engaño. Tras un largo relato sobre la Creación, el Hombre, la aparición de los Pecados, la llegada de Jesucristo y la continua guerra entre el Bien y el Mal, el Mundo se queja del desprecio del cual ha sido objeto por parte de su amada y muestra su desánimo y su rabia a causa de este abandono. La dama Vanagloria intuye que dicha doncella es doña Hermenegilda, la futura monja dominica, y, junto con el Engaño, la graciosa Mentira y el galán Deseo, se ofrece a ayudar al Mundo en su venganza. De repente, se oye dentro la Música de la ceremonia y el Deseo planea introducirse en la fiesta, seguido de sus cómplices. La idea es convencer a la joven de las penalidades del estado religioso frente a las alegrías mundanas. Así, uno por uno, se van acercando al convento, representado alegóricamente como un castillo, pero la Música, tras un enfrentamiento verbal con ellos, los derrota y tan sólo los va dejando entrar una vez que se han rendido y han claudicado ante sus razones. Finalmente, a la llamada de la Música, salen el Mundo, el Deseo, el Engaño y la Mentira atados con cadenas y deshaciéndose en alabanzas a la recién profesa, de quien se declaran sus fieles esclavos. Por último, el Engaño se despide del público.

En dicha despedida, ya citada, encontrábamos un dato interesante: al «festejo» se le llamaba en esa ocasión «coloquio», denominación prototípica, aunque no exclusiva, de ese subgénero del teatro conventual al que nos hemos referido anteriormente (recuérdese, por ejemplo, la obra dramática de Sor Marcela, reunida bajo el título *Coloquios espirituales*). En efecto, las características de esta composición coinciden con los rasgos definitorios del coloquio dramático escrito para el claustro femenino: consisten, por lo general, en piezas de mediana o gran extensión en un solo acto, polimétricas y frecuentemente con música. Así, nuestro festejo consta de 1868 versos repartidos en romances, pareados, seguidillas, estrofas arromanzadas, etc. Además, la Música aparece como personaje de la obra, sus parlamentos son cantados y a veces llevan acompañamiento musical, así como otras partes del coloquio. Por otro lado, como hemos tenido ocasión de comprobar, el argumento es extremadamente simple, y ello da lugar a la escasez de acción y la abundancia de pasajes líricos y diálogos entre un reducido número de personajes alegóricos que debaten sobre las ventajas e inconvenientes de la

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

vida religiosa, de manera que lo festivo se une a las enseñanzas doctrinales.

La sencilla trama se ve acompañada además de una serie de alusiones a las circunstancias concretas de la representación, que devuelve la obra al plano real, aparentemente oculto tras la envoltura alegórica. Algunas de ellas se encuentran relacionadas con los tópicos literarios de la época, como ocurre con el elogio a la ciudad de Sevilla, cuna de la doncella que ha tratado tan cruelmente al Mundo. Se trata de una auténtica *laus urbis natalis*, la cual, con sus continuas hipérboles, refleja el orgullo del autor por una ciudad que había sido ilustre y próspera durante mucho tiempo. Comienza así:

Ya sabes que es Sevilla
del orbe todo asombro y maravilla,
a quien naturaleza
adornó de hermosura y de riqueza.
De hermosura, porque, ufana,
posee largo sitio en tierra llana.
Tan airosa se ostenta a nuestros ojos,
cristífera Babel, que mil enojos
causara su ribera
si, envidiosa, Semíramis la viera[11].

El autor seguirá ponderando la gloria de la ciudad hispalense con un buen conjunto de referencias históricas y mitológicas, además de destacar continuamente su belleza y poderío por encima incluso de Troya o de Roma.

Por otro lado, en una pieza de estas características no podía faltar la referencia a la novicia a la cual se dedicaba la composición, si bien nunca aparece directamente como personaje en el coloquio. Aunando los datos de la obra y los que hemos manejado a través de los escasos documentos conservados hoy en el convento de Madre de Dios de Sevilla[12], sabemos que doña Hermenegilda ingresó allí en 1677 y profesó el 25 de abril de 1678. Tomó el nombre de Sor María de Serafines, y allí per-

11 vv. 439-448.

12 *Libro donde se asientan las profesiones de las monjas deste Monasterio de Santa María de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, ms. sin paginación ni fecha, que abarca desde el 1 de enero de 1587 hasta el 14 de septiembre de 1834, fecha del último registro de profesión; *Libro donde las religiosas que se entierran [*sic*] en este convento de Santa María Nuestra Señora de la Pasión. Año 1766*, ms., fol. 14r, Sevilla, Archivo del Convento de Madre de Dios. Dichos documentos pasaron a este monasterio tras la desaparición del Convento de Santa María de la Pasión. Agradecemos a la madre priora, Sor Adela, el permiso concedido para la consulta de estos documentos, así como al P. Fernando Aporta su inestimable ayuda.

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

maneció, junto con sus dos hermanas, también monjas, hasta el 28 de marzo de 1746, fecha de su muerte. Sus padres se llamaron don Adrián de Lopera y doña Francisca Ratón, y debieron de pertenecer a las altas esferas de la sociedad sevillana, pues sólo así se podían cubrir los costes de la fiesta que, además, del encargo de la pieza para ser representada, solía abarcar también los gastos de la ceremonia eclesiástica y otros festejos adicionales con motivo de la profesión. Los versos del Mundo dejan entrever esta condición privilegiada:

> De aquesta niña, en su lucir bisoña,
> fue el nombre ilustre doña
> Hermenegilda María de Lopera(s),
> nombres reales, para que supiera
> el mayo que la niña que nacía
> dos veces ser su reina merecía.[13]

De igual forma, el autor, a modo de agradecimiento, dirige sus elogios a la comunidad dominica de Santa María de la Pasión, en la cual se representaba su obra, comenzando por una breve hagiografía de Santo Domingo de Guzmán para continuar con las religiosas del convento sevillano. En este sentido, resulta curiosa la imaginería militar utilizada, que presenta a Santo Domingo como a un «vocinglero clarín» que llama a la batalla a sus «guzmanas amazonas», es decir, a las monjas dominicas, mandadas por una «capitana» que no es otra que la madre priora, Sor María de San Rafael, quien a su vez está asistida por su «alfereza», la subpriora Sor María de la Corona.

En cuanto a los recursos literarios empleados en el coloquio, uno de los que más nos interesa destacar es el uso del humor, que, añadido a los aspectos doctrinales de la obra, le otorgan su particular barroquismo. La comicidad se centra sobre todo en la crítica misógina puesta en boca del Engaño y la Mentira, que hacen los papeles de graciosos. Las pullas más violentas van dirigidas, sin duda, a las beatas, algo que podría resultar inadecuado en el convento, aunque no hay que olvidar que lo que se critica realmente es la falsa piedad, y no el fervor auténtico que representarían las monjas de Santa María de la Pasión. El retrato que de las beatas hace la Mentira, que precisamente se ha disfrazado de una de ellas para intentar entrar en el convento e interceder por el Mundo, no tiene desperdicio:

13 vv. 510-514. Tanto en este fragmento como en el título del *Festejo* aparece «Loperas» como apellido de la novicia. Creemos más probable «Lopera», como reza en el libro de profesiones y en el de defunciones (*cfr.* nota 12).

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

[...]
Vístese por la mañana
su saco y, muy reverente,
para parecer austera,
hecha la cara de hieles,
con un rosario muy largo
sale, y a la iglesia viene.
Pónese a oír una misa
y, porque digan que atiende,
parece mona mascando
según menea los dientes.
Luego reza en los altares
y a cada santo le ofrece
lo que dice mal rezado,
con gesto tan insolente
que huyera de su cara
el diablo si la viese.[14]

Continuará después la Mentira haciendo referencia a la condición de alcahueta de la beata, pues, con la excusa de encontrarse mal a causa de sus fingidos ayunos, se cuela en cualquier casa, y, a escondidas de sus madres, entrega a las doncellas los mensajes de sus pretendientes.

Otro recurso humorístico destacable es la utilización del latín macarrónico o, mejor dicho en este caso, la traducción macarrónica de un latín más o menos correcto, procedimientos muy habituales en el teatro profano de la época para provocar la risa de los espectadores. Así, hacia el final de la obra, el Engaño, vestido de estudiante, canta con su vihuela una serie de coplas dedicadas a la novicia, que la Mentira va traduciendo, como la que sigue:

ENGAÑO *Sum in literis versatus,*
nam sapio totas leges,
et si es mea amica modo
semper in corde manebis.

La traducción correcta sería aproximadamente: «Soy experto en letras, / pues conozco todas las leyes, / y si por lo menos eres mi amiga / siempre permanecerás en mi corazón». Sin embargo, la Mentira traduce:

MENTIRA Dice que, aunque es licenciado

14 vv. 1648-1663.

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

y tiene cara de hereje,
si con él usa mal modo,
le ha de hacer que se acuerde[15].

No debe extrañarnos que este tipo de comicidad propia de los entremeses penetre en la clausura femenina, pues, como sucede en otros casos estudiados, se consideraba lícito, a pesar de que a veces hubo censura, que las religiosas también disfrutasen en ciertos momentos del ocio festivo que les ofrecían estas representaciones dramáticas, teniendo en cuenta que el humor no es un recurso arbitrario, ya que facilita la labor formadora que, al fin y al cabo, pretenden poseer estas obras, rindiendo culto así al consabido tópico horaciano del *docere-delectare*.

En cuanto a la puesta en escena, las acotaciones del *Festejo* son escasas y parcas en detalles, y es ésta una característica común a otras piezas del teatro conventual. Cabe destacar, no obstante, algunas referencias al vestuario, que seguramente confeccionarían las propias monjas: del Mundo se dice que sale «vestido de color y de gala», como era frecuente para representar su vanidad. El Deseo sale «vestido de color, sombrero de plumas, calzado blanco y con alas», queriendo indicar estas últimas su condición de ligereza moral. El Engaño y la Mentira salen disfrazados para intentar engañar a la novicia: «Salga el Engaño vestido de estudiante con manteo y sotana y una vihuela debajo del manteo, y con un sombrero grande»; «Sale la Mentira vestida de beata, si pudiere ser franciscana, mejor». Al margen de estas acotaciones, el resto se refiere sobre todo a la acción de los personajes o anuncia partes musicales: entradas y salidas, un bofetón de la Mentira al Engaño, la indicación de unos instrumentos que comienzan a sonar y poco más.

La austeridad del decorado, sobre el que apenas existen acotaciones de interés, puede deberse a que el convento —y así lo tenía presente el poeta— no poseía estructura ni recursos suficientes para una gran escenografía, teniendo en cuenta además que es muy posible que fuese la propia comunidad dominica la encargada de la puesta en escena y que las actrices fuesen las mismas religiosas, como ocurría, por ejemplo, entre las trinitarias de Madrid. El motivo de esta práctica podríamos buscarlo tal vez en el recelo de las autoridades eclesiásticas contra la representación en los conventos femeninos por parte de las compañías profesionales, lo que llevó incluso a la censura total en este sentido, como sucedió en el convento sevillano de Santa Paula, en el que en 1671 se prohibió la puesta en escena de comedias y autos sacramentales por actores con-

15 vv. 1766-1773.

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

tratados[16]. De esta manera podrían explicarse también las denominaciones de «festejo» o «coloquio», frente a «comedia», de evidentes connotaciones mundanas, así como el hecho de que el espectáculo teatral se ocultase tras una simple celebración en la vida cotidiana del claustro.

Por lo que se refiere al lugar de representación de nuestra obra, del Convento de Santa María de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo sabemos, según el estudio de Mª Luisa Fraga, que estuvo situado en la calle Sierpes, aunque desapareció en 1837 con la desamortización de Mendizábal. El convento poseía varios patios, y, teniendo en cuenta que la representación tuvo lugar en el mes de abril, época por lo general ya calurosa en Sevilla, es probable que se llevase a cabo en uno de ellos, en particular en el llamado «patio del forno», que podía cubrirse con unas lonas o toldos según el clima[17].

No queremos terminar nuestra comunicación sin unas breves notas acerca de la posible autoría del festejo. Parece claro que la obra fue compuesta por una persona ajena al convento, quien, según se nos dice al final, lo envió a la comunidad, la cual se lo habría encargado por mandato de la familia de doña Hermenegilda. Desconocemos los motivos del anonimato: olvido, humildad, intento de salvaguardar la identidad relacionado con las prohibiciones eclesiásticas...

Existen datos, por otro lado, que hacen pensar en una mano indiscutiblemente masculina: marcado antifeminismo, gusto por los asuntos militares, además de una vasta cultura (algo vetado para la mayoría de las mujeres) que incluye el dominio del latín, la mitología y la historia. El exacerbado elogio que dedica a la ciudad hispalense nos hace pensar, además, en que este hombre era sevillano.

Varios motivos permiten que nos atrevamos a proponer la figura del poeta don Alonso Martín Brahones. En primer lugar, nació, vivió y murió en Sevilla. Nació en 1644 y murió en 1695, con lo que la fecha del festejo, 1678, puede enmarcarse sin problemas dentro de este período de vida. Las fuentes contemporáneas hablan de su gran erudición, algo de lo que el *Festejo* no deja ninguna duda. Los escritos que de él se conocen revelan cierta importancia en los círculos literarios de la ciudad,

16 El *Mandamiento* del Visitador don Gregorio Bartán advierte a las religiosas que «no consientan ni permitan que en la iglesia ni locutorios ni en otra cualquiera parte del dicho convento se haga dicha representación así de los dichos autos como otra cualquiera representación de comedia alguna [...]», Sentaurens, Jean, *Séville et le théatre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Lille-Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux III, 1984, 2 vols., I, pp. 235-236.

17 Fraga Iribarne, Mª Luisa, *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla - Siglo XIX*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1993. Para un amplio estudio del convento *cfr.* pp. 123-138.

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes

y, aunque era un autor esencialmente lírico, también dejó algunas piezas teatrales[18]. Escribió dos obras de ámbito conventual: un *Ramillete de virtudes para una criatura recién entrada en religión* y la loa para el convento de Santa Inés que ya citamos anteriormente. Esta última es de 1671, fecha cercana a la del festejo, y se encuentra también en el manuscrito *Ocio entretenido*. Quizá todavía no se había producido la prohibición que se impuso ese mismo año en Santa Paula, la cual originaría un ambiente de cautela entre los escritores; de ahí que en la loa sí aparezca el nombre de autor. Existen elementos comunes llamativos entre dicha loa y el coloquio de Santa María de la Pasión: ciertas referencias florales, la alabanza a la ciudad hispalense y un uso destacado de la seguidilla como forma métrica. Por último, algunas de las obras de Brahones aparecen como anónimas. ¿Sería ésta una de ellas?

Tendremos que volver sobre este interrogante, pero lo cierto es que, por sí mismo, el *Festejo cómico* y todas las circunstancias que lo rodean nos interesan en gran medida por formar parte del conjunto de testimonios que nos hablan de una práctica muy frecuente en la Sevilla del Siglo de Oro y del siglo XVIII, extensiva también al resto de la Península: la de las representaciones teatrales en los conventos femeninos de clausura, una manifestación apasionante del teatro privado de la época que ha sido olvidada inexplicablemente durante siglos y que esperamos ver cada vez más comprendida y dignificada en futuros estudios.

18 *La mojiganga de doña Inés de Castro* o *Beber, morir y vivir*, *Loa de los cuatro elementos* (1666), *Loa para la comedia* Afectos de odio y de amor (1671), *Los órganos* (entremés, 1669), *cfr.* Méndez Bejarano, *op. cit.* (nota 9) y Sánchez-Arjona, *op. cit.* (nota 3), pp. 438-441 y 450-451.

AISO. Actas VI (2002). M. Carmen ALARCÓN. El teatro en los conventos femeninos d...
Centro Virtual Cervantes