

# El teatro en los monasterios femeninos del norte de Portugal (s. xvii): un entremés bilingüe, dos loas para Lope y Calderón y otros textos de la comunidad interliteraria ibérica<sup>1</sup>

**Antía Tacon**

Universidade de Santiago de Compostela

antia.tacon.garcia@usc.es

ORCID: 0000-0001-5484-0871

Recepción: 28/01/2025, Aceptación: 19/05/2025, Publicación: 19/12/2025

## Resumen

El objetivo de este artículo es explorar la presencia del teatro —en especial, el escrito en castellano— en los conventos femeninos del norte de Portugal durante el siglo xvii. Con este fin, se examinan, en concreto, tres monasterios de la Orden de Santa Clara. En primer lugar, se da a conocer un entremés inédito bilingüe en castellano y portugués, compuesto por un religioso a partir del minucioso guion elaborado por Bárbara Pereira, monja en el convento de São Francisco de Vale de Pereiras (Ponte de Lima). A continuación, se analizan una loa y una serie de redondillas firmadas por Jerónimo Baía, que permiten dar noticia de un montaje de *La humildad y la soberbia*, de Lope de Vega, en Santa Clara de Vila do Conde, así como de la existencia de otras prácticas parateatrales, relacionadas con las procesiones del Corpus Christi. Por último, se repasa una representación de *Amado y aborrecido*, de Calderón, en Santa Clara de Oporto, precedida por una loa anónima. Todo ello ratifica la importancia no solo del teatro barroco, sino también del intercambio literario hispano-luso entre las monjas de esta región, en el seno de una comunidad interliteraria ibérica.

## Palabras clave

Literatura conventual; teatro barroco; monacato femenino; textos luso-castellanos; comunidad interliteraria ibérica.

**1.** Este trabajo es resultado del proyecto posdoctoral “Literatura en castellano en los conventos femeninos portugueses (ss. xvii-xviii): sociabilidad literaria e intersecciones culturales ibéricas” (ED481B\_032), financiado por la Xunta de Galicia. Se integra asimismo en los proyectos de investigación con referencia PID2021-123440NB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación, Generación del Conocimiento, 2021) y ED431B2024/15 (Xunta de Galicia, Programa de Consolidación y Estructuración GPC, 2024).

### Abstract

*English title.* Theatre in the nunneries of northern Portugal (17th c.): a bilingual *entremés*, two *loas* for Lope and Calderón, and other texts of the Iberian interliterary community. The aim of this article is to explore the presence of theatre —especially that written in Castilian— in the female convents of northern Portugal during the seventeenth century. To this end, three nunneries of the Order of Saint Clare are examined. First, the paper presents an unpublished bilingual *entremés* in Castilian and Portuguese, written by a priest after a detailed script by Bárbara Pereira, a nun in the convent of São Francisco of Vale de Pereiras (Ponte de Lima). Next, it discusses a *loa* and a series of *redondillas* by Jerónimo Baía, which reveal a staging of Lope de Vega's *La humildad y la soberbia* at Santa Clara of Vila do Conde, as well as the existence of other para-theatrical practices related to the Corpus Christi processions. Finally, attention is paid to a performance of Calderón's *Amado y aborrecido* at Santa Clara of Oporto, preceded by an anonymous *loa*. This confirms the significance not only of Baroque theatre, but also of the Spanish-Portuguese literary exchange amongst the nuns of this region, as part of an Iberian interliterary community.

### Keywords

Conventual literature; Baroque theatre; female convents; Luso-Castilian texts; Iberian interliterary community.

Este artículo pretende examinar la presencia del teatro barroco —en especial, el escrito en castellano— en los monasterios femeninos del norte de Portugal durante el siglo XVII. De manera más concreta, su objetivo es informar sobre la actividad dramática existente en tres claustros de la Orden de Santa Clara: São Francisco de Vale de Pereiras (Ponte de Lima), Santa Clara de Vila do Conde y Santa Clara de Oporto. Los documentos teatrales o noticias de representación reunidos en torno a estos conventos —entre ellos, varios textos inéditos— se extienden a lo largo de toda la segunda mitad del siglo: el más temprano se compuso en el año 1655, mientras que el más tardío se ha fechado en 1695 o, tal vez, 1707.

La penetración del teatro en lengua castellana en territorio luso se encuentra ampliamente documentada, aunque una buena parte de los estudios al respecto se han centrado, de manera preferente, en Lisboa. Por ejemplo, Reyes Peña y Bolaños Donoso (1989; 1990; 1992; 1993) han comprobado la presencia de compañías españolas en la capital portuguesa entre 1580 y 1755. Stegnano Picchio (1969: 159) afirma que “Coimbra e o Porto não lhe ficavam atrás e até nas mais obscuras aldeias se utilizavam os átrios das igrejas para [...] acolher as ‘comédias famosas’ [...] dos mais altos engenhos espanhóis”. Simultáneamente, numerosas plumas portuguesas cultivaron también el teatro en castellano. Fue el caso, entre otros, de Juan de Matos Fragoso, Jacinto Cordeiro o Ângela de Azevedo, quienes engrosaron con sus obras un amplio corpus de “textos luso-castelhanos”, esto es, escritos “castelhanos, compostos por Portugueses; castelhanos, trasladados por Portugueses; portugueses, traduzidos ou transcritos por Castelhanos” (Michaelis de Vasconcelos 1910: 511). Estos intercambios han de entenderse en un contexto de bilingüismo —o, más concretamente, de diglosia a favor del español— que afectó en Portugal a “una amplia clase urbana e instruida” (García Martín 2008: 22) entre los siglos xvi y xviii, extendiéndose, por tanto, mucho más allá de la Unión Ibérica (1580-1640).<sup>2</sup> Como consecuencia, ciertos géneros literarios, entre ellos el propio teatro, se juzgaban particularmente vinculados a la lengua castellana.

Todo ello da la medida de la complejidad de las relaciones entre las literaturas española y portuguesa a lo largo de la Edad Moderna, tan intensas que puede resultar productivo referirse a estas en términos de “comunidad interliteraria”. Este último es un concepto acuñado por el comparatista eslovaco Dionýz Ďurišin,<sup>3</sup> que ha sido fructíferamente aplicado a la realidad ibérica de los siglos xvi y xvii por Aguiar e Silva (2008), así como por Pérez-Abadín Barro y Blanco González (2018). De esta forma, se pone de manifiesto que “os fenómenos literários, quer na esfera da produção, quer na esfera da recepção, não coincidem com as fronteiras linguísticas, políticas, étnicas ou outras das nações e, sobretudo, das nações-estados” (Aguiar e Silva 2008: 55).

Los monasterios femeninos no fueron en absoluto ajenos a esta realidad. Sin ir más lejos, algunas de las más famosas escritoras bilingües fueron monjas: por ejemplo, María do Céu (1658-1753), que compuso varias obras de teatro en castellano tras los muros del convento de Nossa Senhora da Esperança, en Lis-

2. Sobre esta cuestión, véanse Vázquez Cuesta (1981), Castro (2002), Martínez Torrejón (2002), Buescu (2004), Marcos de Dios (2008), García Martín (2008, 2010), Pérez-Abadín Barro (2011) o Pérez-Abadín Barro y Blanco González (2018), entre otros. En torno a la relación de Portugal con el teatro clásico español, consúltese también González Cañal y García González (2022).

3. Véase, por ejemplo, Ďurišin (1989). Por su parte, Gálik (2005: 5) define las comunidades interliterarias como “supranational and supraethnic conglomerates of literatures coming into existence, changing and disappearing in historical developments conditioned spatially and temporally by ethnic, linguistic, national, and even ideological factors”.

boa.<sup>4</sup> Otras religiosas actuaron como promotoras, actrices, escenógrafas, espectadoras, etc. A propósito del monacato hispánico, Alarcón Román (2015: 61-62) propone una taxonomía que también puede aplicarse a Portugal: en primer lugar, el “teatro escrito por poetas masculinos contratados por las comunidades para celebraciones ocasionales”, que las propias monjas podrían encargarse de representar; en segundo lugar, aquellas obras “compuestas por las monjas para los teatros comerciales y palaciegos”; finalmente, denomina “teatro conventual femenino” propiamente dicho a aquellas “piezas anónimas o de autoría conocida escritas por religiosas para ser representadas por ellas mismas con motivo de profesiones, celebraciones navideñas, etc.”.<sup>5</sup> Todos ellos son fenómenos que, en el territorio luso, se extendieron más allá de los claustros de la corte lisboeta, aunque a menudo estos exhibieran una labor cultural especialmente intensa.

Cabe añadir todavía que el teatro, aunque estrechamente ligado a las celebraciones de la cotidianeidad monástica, no siempre contó con la tolerancia de las autoridades eclesiásticas. Por ejemplo, en septiembre de 1693 el nuncio papal escribía a João de Sousa, obispo de Oporto, exhortándolo, entre otras cuestiones, a perseguir posibles actividades dramáticas entre las monjas de su diócesis, a fin de que “os mosteiros das religiosas sirvam mais para exercitatórios das ações de santidade e regular disciplina, que de teatros em que se representem comédias, máscaras e outras representações profanas” (Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-4, n.º 333).<sup>6</sup> En este trabajo se comprobará cómo tales restricciones, u otras similares, fueron ignoradas con cierta frecuencia.

Considerando estos puntos de partida, las páginas que siguen aspiran a contribuir al conocimiento existente sobre el teatro —así como sobre el intercambio cultural hispano-luso— en el monacato femenino portugués. La consideración conjunta de tres conventos de clarisas de la región norte permitirá identificar una serie de prácticas de gran interés, entre ellas la representación de comedias de escritores españoles muy conocidos (Lope de Vega y Calderón de la Barca) en las fiestas de la comunidad; el encargo, para estas mismas celebraciones, de obras teatrales breves compuestas por poetas castellanizantes de origen portugués, a veces con estrecha colaboración de una monja; o el empleo, en alguno de estos textos, de las lenguas portuguesa y castellana de forma alternante, dando lugar a creaciones bilingües. De esta manera, se ahonda en un patrimonio cultural compartido que todavía no ha recibido atención suficiente.

4. Las monjas representan en Portugal “un 40% de la totalidad de las escritoras conocidas entre 1500 y 1800” (Anastácio 2014: 93). Sobre la literatura conventual femenina de la Edad Moderna en la Península Ibérica, consúltense, por ejemplo, Morujão (2013), Santos (2014), Baranda Leturio y Marín Pina (2014), Alarcón Román (2018), Lewandowska (2019) o Ferrús Antón (2022).

5. Véase también Alarcón Román (2003; 2004). Con respecto a la teatralidad conventual en el contexto novohispano, puede consultarse Lavrin y Loreto (2022).

6. En el conjunto de este artículo, modernizo ortografía y puntuación de todas las citas extraídas de fuentes primarias consultadas en la Biblioteca da Ajuda.

## São Francisco de Vale de Pereiras (Ponte de Lima)

El convento de São Francisco de Vale de Pereiras, situado en los alrededores de Ponte de Lima (Viana do Castelo), nació como monasterio franciscano masculino en torno a 1360. Sin embargo, en el año 1515 se convirtió —a petición de Guiomar Ferreira y Leonor Pereira, religiosas en Santa Clara de Vila do Conde— en una comunidad de monjas clarisas, que se mantuvo en funcionamiento hasta el siglo XIX. El claustro acogió, sobre todo, a jóvenes originarias del noroeste de Portugal, aunque también a algunas brasileñas:<sup>7</sup>

O convento de Vale de Pereiras recebia mulheres do concelho de Ponte de Lima, mas também das terras circunvizinhas. Viana do Castelo, Braga, Porto, Guimarães, Valença, Barcelos, Cabeceiras de Basto, Vila do Conde, Arcos de Valdevez, Melgaço, Póvoa de Varzim e Caminha encaminhavam mulheres para esta instituição [...] Apesar da proveniência geográfica das freiras a se espalhar pelo Norte, o maior número recaí em Ponte de Lima e em Viana do Castelo, demonstrando que o convento servia sobretudo para receber filhas das famílias poderosas desta região minhota. (Araújo 2012: 187)

Estas religiosas habrían sido mayoritariamente oriundas de la nobleza terrateniente, como ha constatado Araújo (2012: 190) a partir de las profesiones registradas entre 1730 y 1830; junto a ellas se incorporaron “algumas criadas, também elas naturais do concelho de Ponte de Lima ou das terras circunvizinhas”, que “prestavam serviços ao convento ou a religiosas ou mesmo a seculares que se encontravam recolhidas”. La composición social de la comunidad en el siglo XVII no habría sido muy distinta. La dote monástica de una clarisa de velo negro en este período oscilaba “entre 100 mil réis e 1 conto 400 mil réis” (Lessa 2023: 24), mientras que, en el XVIII, en São Francisco de Vale de Pereiras pagaban 650.000 *réis* (Araújo 2012: 189). Las candidatas que cantaban o tocaban instrumentos podían ver reducido o incluso suprimido este importe, un dato que demuestra la importancia otorgada a la actividad musical en este y otros claustros de la Edad Moderna.

El teatro también parece haber formado parte de la cotidianeidad de las clarisas de Vale de Pereiras. Así lo demuestra el hallazgo de un manuscrito inédito, titulado “Prisão da madre abadessa, entremez de certa cabeça de carneiro sem língua e sem miolos e coração sem bofes. Baile gracioso composto por um amigo do padre frei Diogo Porra, confessor das madres de Vale de Pereiras, para se representar no dito convento na noite de Natal”. La obra está dedicada a la

7. “A política levada a cabo pela Coroa portuguesa durante a Época Moderna para o Brasil respeitante a reclusão feminina foi responsável pelo envio de algumas mulheres brasileiras, filhas de famílias com posses, para os conventos da metrópole. Com o objectivo de as canalizar para o casamento, a Coroa cerceou a implantação de conventos femininos no Brasil, obrigando algumas mulheres a atravessar o Atlântico para seguir a vida religiosa” (Araújo 2012: 187).

“madre das confissões [...] Soror Dona Bárbora Pereira” y, según se indica, “representola António Pereira Pinto”. Se encuentra encuadrada en un códice rotulado *Cartas de pessoas grandes para o visconde de Villa Nova da Cerveira* (Biblioteca da Ajuda, Cod. 51-VIII-44), donde ocupa los ff. 145r-150v. El mismo volumen contiene otros documentos de gran interés a los que se hará referencia a lo largo de este epígrafe. Sin ir más lejos, este entremés —al que me referiré en adelante como *Prisão da madre abadessa*— es remitido a Diogo de Lima Brito Nogueira, vizconde de Vila Nova de Cerveira, por el padre Manuel da Guia, hombre de notable influencia en Ponte de Lima,<sup>8</sup> junto con una carta, fechada el 19 de enero de 1656, en la que ofrece algunos detalles adicionales:

O padre Gaspar Velho, capelão e verdadeiro servo de Vossa Senhoria, obrigado de D. Bárbora, cunhada de António Pereira Pinto, que é muito sua parenta, fez este entremez, que vai com esta, para as freiras o representarem na noite de Natal. Tanto que o confessor teve notícia [...] impediu o fazer-se. De algumas coristas fui rogado que o mandasse representar na igreja do dito convento. Fácil fui de rogar, pelo que merece a casa de Vossa Senhoria [...] Estudou-se o papel bem; entre as freiras se levantaram grandes risos, o que suposto se não podia ir lá fazer. Domingo estando ordenados para o irmos fazer a Santo António aos frades [...] foi um clérigo desta vila, amigo do padre confessor, e tão besta como ele, fazer aos frades grandíssimos protestos da parte do dito confessor e da abadessa que não consentissem ir-se lá fazer com grandes medos, e [...] o presidente me mandou pedir que não fosse lá. Vendo eu isto o fiz na sala deste Palácio, aonde se juntou todo o povo, e lá se fez com todo o primor e com sua música. De noite me fizeram [...] ir fazê-lo à casa de Rui Pinheiro [...] Mande Vossa Senhoria aos criados da casa que o estudem e o representem [...] Ponte de Lima, 19 de janeiro de 1656. (Cod. 51-VIII-44, ff. 140r-140v)

El primer dato que proporciona esta carta se refiere a la autoría. La redacción del entremés fue encargada a un religioso, Gaspar Velho, sobre el que no he encontrado información crítica alguna. Sin embargo, este nombre reaparece en otra carta que Manuel da Guia escribe al vizconde de Vila Nova de Cerveira el 10 de mayo del mismo año de 1656 (Cod. 51-VIII-44, ff. 185r-185v). En ella

8. “Manuel da Guia, natural de Bárrio, freguesia do concelho de Ponte de Lima, foi irmão da Santa Casa [da Misericórdia] local quase durante 30 anos, entre 1656 e 1680, onde ocupou todos os lugares do mando. Os seus progenitores são desconhecidos, embora saibamos que tinha uma irmã chamada Ana Maria da Guia e terá tido um filho ilegítimo de nome Domingos Velho de Barros. A sua infância é pouco conhecida, mas sabemos que terá sido passada no convento de Vale de Pereiras, instituição franciscana feminina, localizada perto de Ponte de Lima, e que terá merecido o carinho e a proteção da religiosa D. Maria da Nazaré, que o tratou como sendo seu filho. Depois, foi estudar e ordenou-se clérigo, servindo quase três décadas na sua terra natal, a paróquia de Bárrio [...] Agregou a pertença à Misericórdia a sua integração na Ordem Terceira e ainda na irmandade do Espírito Santo, associação de clérigos da vila. Beneficiou da proteção dos viscondes de Vila Nova de Cerveira, de quem, aliás, foi procurador [...] Também na confraria do Espírito Santo exerceu cargos de poder, tendo acesso a muitas pessoas e bens. Era, portanto, um homem poderoso, rico e com grande influência nas principais instituições da vila alto minhota” (Araújo 2018: 5-6).

se describen con todo detalle las recientes fiestas de la Cruz de Mayo en Ponte de Lima. Según este relato, en la plaza de la iglesia se preparó un tablado sobre el que se representaron dos comedias: el viernes, *Amparar al enemigo* y el sábado, *Academias de amor*. Con toda probabilidad, se trata de los textos de este título firmados por Antonio de Solís y Cristóbal de Morales, respectivamente. Manuel da Guia hace saber al vizconde que “a loa da primeira comédia fez o padre Gaspar Velho; a da segunda comédia fez o padre frei Francisco, pregador de Santo António” (f. 185v). Ambas loas, escritas en castellano, se envían adjuntas a la misiva (Cod. 51-VIII-44, ff. 179r-181r). De esta manera, se evidencia, en primer lugar, que Gaspar Velho gozó de cierta trayectoria como autor de teatro breve en el área limiana; en segundo lugar, que la población local estaba acostumbrada a asistir a representaciones en castellano, incluidas comedias de autores españoles; y, por último, que el estamento eclesiástico desempeñaba un papel muy activo en la organización de estas funciones teatrales.

Por otra parte, la epístola de enero de 1656 revela que Gaspar Velho no compuso el entremés por iniciativa propia, sino por encargo de una monja: D. Bárbara Pereira. En realidad, esta habría hecho mucho más que solicitar el texto. La carta añade, tras la fecha y justo antes de la firma de Manuel da Guia, una información fundamental: “Este papel que vai de fora é a matéria que a freira deu para se fazer a obra” (f. 140v). En efecto, junto a esta misiva y el entremés se conserva aún otro texto, que uno de los catálogos de la Biblioteca da Ajuda —disponible solo localmente— identifica como “Guião e instruções cénicas do dito entremez” (Cod. 51-VIII-44, ff. 151r-152r). El detalle de estas instrucciones, así como su cercanía al producto final, es notable, tanto que no sería descabellado afirmar que Bárbara Pereira actuó, hasta cierto punto, como coautora intelectual de la pieza. Será suficiente contrastar algunos pasajes para comprobarlo. Sin embargo, antes de ello, resta examinar a un último implicado: el cuñado de D. Bárbara, António Pereira Pinto.

La identidad de este individuo resulta de gran interés, sobre todo ante la afirmación de que fue él quien “representó” la pieza; ¿querrá decir que se hizo en su casa? Por si esto fuese poco, aparece también mencionado en el texto del entremés. Cuando el confesor, que figura como personaje en la obra, ruega “que no se sepa / lo que se ha pasado / de umbrales afuera”, una religiosa ficticia pregunta: “¿Ni nuestro vecino / António Pereira?” (Cod. 51-VIII-44, f. 150r). Importa, pues, saber que Lopo Pereira, segundo señor de la Casa de Bertandos, contrajo matrimonio en el siglo xvi con Inés Pinto, quien, una vez viuda, instituyó en Ponte de Lima dos mayorazgos que legó a sus hijos; el más joven se llamaba, precisamente, António Pereira Pinto. Por motivos cronológicos, este no puede ser el sujeto que nos interesa, pero el nombre se repitió con frecuencia entre los descendientes de la pareja, que se encontraban “entre a primeira ordem da elite regional” (Tovar 2020: 84).<sup>9</sup> En particular, António Pereira Pinto o

9. Sobre la genealogía de esta familia, véase también Felgueiras Gayo (1992: 200-204).

*Gordo*, segundogénito que combatiría en la guerra de la Restauración, se casó en 1635 con Violante Pereira, prima suya en tercer grado y heredera de la Casa de Sá. Bertandos y Sá son actualmente *freguesias* del *concelho* de Ponte de Lima; en concreto, Sá se encuentra a escasos minutos a pie del emplazamiento del antiguo convento de Vale de Pereiras. ¿Será este el António Pereira Pinto al que las monjas tratan de “vecino”? En caso afirmativo, D. Bárbora Pereira sería una hermana, seguramente menor, de Violante Pereira e hija, por tanto, de António Pereira Felgueira —capitán de infantería auxiliar y miembro de la Cámara de Ponte de Lima, además de “fidalgo da Casa Real” (Tovar 2020: 84)— y María Velho. Todo ello encajaría no solo con el apellido de la religiosa, sino también con su uso del tratamiento “dona”, que no se suprime ni siquiera al incorporar “soror”, elementos que la señalan como miembro de la aristocracia local.

El texto que Gaspar Velho escribe para D. Bárbora Pereira es una composición bilingüe: aunque las acotaciones de *Prisão da madre abadessa* están siempre en portugués, en los diálogos aparecen tanto el portugués como el castellano. El entremés, claramente destinado, como adelanta el título, a una fiesta navideña que correspondería a la Nochebuena de 1655, comienza en este último idioma:

*Entra cantando uma voz suave.*

[Voz]      Despertad, hermosas flores  
del seráfico vergel,  
que quiere llover el alba  
su divino rosicler.  
La bella Aurora, María,  
hoy nos da cerca Belén  
las influencias divinas  
y recibe en Nazaret.

*Saem quatro e diz a primeira.*

- [1.]      Oigo una voz soberana  
que convida a gran placer [...]  
Alto, a la fiesta, zagalas,  
que ya quiere amanecer.  
2.      Pues ¿por dónde ha de empezar?  
3.      ¿Aún agora lo sabéis?  
          ¿No es antigua la costumbre,  
          que tiene fuerza de ley,  
          de que todas nos partimos,  
          cada cual a más correr,  
          tras nuestra querida madre  
          hasta llegarla a prender?  
          (Cod. 51-VIII-44, ff. 143r-143v)

Seguidamente, estas monjas ficticias atan de pies y manos a la abadesa,



mientras la cubren de desenfadados halagos que ella agradece cariñosamente; por ejemplo: “Plantas, pues, tan bellas / quiero, por mi gusto, / comérselas todas / mejor que *presunto*” (f. 146r). En esta frase, el uso del lusismo *presunto* (‘jamón’) es, casi con certeza, intencionado: no solo facilita la rima, sino que produce un evidente efecto cómico. La escena es interrumpida por una de las religiosas, que se expresa ahora en portugués:

[4]           Basta, meninas, paraí,  
                 e logo ireis por diante,  
                 que está frei Diogo doente.  
                 Saibamos como lhe vai.  
                 (Cod. 51-VIII-44, f. 146v)

El fragmento descrito hasta aquí es el único que no encuentra correspondencia en el guion proporcionado por D. Bárbara Pereira. Sin embargo, pudo haberla tenido, porque todo indica que las instrucciones de la monja nos han llegado incompletas: en la parte superior de la primera página conservada, se encuentra un signo “+” seguido de la anotación “do entremez” (Cod. 51-VIII-44, f. 152r).<sup>10</sup> Por otra parte, el cambio de lengua señala el inicio de una nueva sección en la pieza.<sup>11</sup> Concluido el episodio de la prisión burlesca de la madre abadesa, el entremés narra un conflicto entre las monjas y su confesor, Diogo Porra, que, convaleciente de una enfermedad, recibe de ellas, como cena, una cabeza de carnero sin sesos ni lengua y un corazón sin bofes. Cómicamente enfurecido por el menoscabo de su alimento, creará que ha sido víctima de un sabotaje por parte de las religiosas. El desarrollo de los acontecimientos se encuentra minuciosamente pautado por D. Bárbara Pereira. Por ejemplo, esta escribe:

Primeiramente entra uma moça que chamam a Fiúza com uma cabeça de carneiro. Entra dois pratos para o fastio do confessor. Ele diz: “Quem me manda isto, Inácio? Quem viu nunca cabeça sem miolos e sem língua? Toma, moço, e leva a mostrar ao padre frei Francisco se viu algum dia cabeça sem miolos e sem língua”. Ele respondeu: “Padre, quem lhe havia de tirar os miolos e a língua? Coma a cabeça e aceite a caridade”. Respondeu o confessor: “Basta, que quer que me cale?” (Cod. 51-VIII-44, f. 152r)

Gaspar Velho reproduce escrupulosamente este guion, aunque desarrollándolo e incorporando el ornato literario:

**10.** Me refiero al f. 152r como “primera página” de las instrucciones porque estas empiezan a escribirse verticalmente en la mitad derecha de dicho folio, para después continuar, en sentido horizontal, en la mitad izquierda; el texto sigue en el verso del f. 151 y termina en el rostro.

**11.** Según Gardner-Chloros y Weston (2015: 186), esta es una de las funciones propias del *code switching* —es decir, el uso de diferentes lenguas o variedades en un mismo texto— en la literatura.

3. [...] Vinde cá, Fiúza amiga.  
nesses pratos que levais?  
FIÚZA Uma cabeça, não mais,  
tudo querem que lhes diga!  
4. Pois Fiúza, não direis  
de que é ou para quem?  
FIÚZA De carneiro, entendeu bem?  
4. Mas para quem não direis?  
Sempre falais com desvio,  
sem agrado e sem sabor.  
FIÚZA Para o padre confessor,  
que lha pede o seu fastio.  
Fica satisfeita? [...]

*Chamam de dentro por Inácio, e lhe dão uma cabeça de carneiro e ele a apresenta ao padre confessor, e vendo-a diz.*

- CONF. Inácio, Inácio [...]  
Quem te deu esta cabeça? [...]  
Vês que lhe falta, rapaz?  
INÁCIO Não tem língua nem miolo.  
CONF. Estas farão de mim tolo,  
e não sei se linguaraz.  
Vai por frei Francisco, chama  
que veja essa zombaria  
e se é boa cortesia  
para um doente de cama.

*Leva a cabeça a frei Francisco e diz.*

- FR. FR.<sup>co</sup> Bom será dissimular,  
pois é pregador e frade,  
aceitando a caridade,  
que virão a lha não dar;  
porque não me persuado  
que madre alguma tirou  
isso que diz lhe faltou  
nem lá há tal desenfado.  
CONF. Basta, que me hei de calar  
zombado desta maneira?  
(Cod. 51-VIII-44, ff. 146v-147r)

El mismo proceder se sigue en las páginas sucesivas, en las que el confesor se entrevista con la portera del convento; con una monja de apellido Araújo; con un clérigo a quien culpa de no haberle proporcionado un remedio adecuado para su enfermedad; con las madres abadesa y provisora, etc. Solo a modo de muestra, es posible reproducir aún otro ejemplo de la cercanía entre ambos textos. D. Bárbara Pereira apunta:

“Venha cá, madre Araújo, vá-me chamar a madre abadessa”. Ela respondeu: “Padre, ela não pode vir, que está a falar na grade” [...] “Vá-ma chamar, que ela virá”. Chega a madre provisora, estando presente a madre abadessa. “Isto não se pode aturar [...] Eis aqui as chaves que eu [...] não hei mais de aceitar dizer um frade que eu lhe comi o jantar”. (Cod. 51-VIII-44, f. 151v)

El diálogo correspondiente confeccionado por Gaspar Velho resulta extraordinariamente próximo:

CONF. [...] Venha cá, madre Araújo.  
 ARAÚJO Padre confessor, que quer?  
 CONF. Que chame a madre abadessa.  
 ARAÚJO Agora não pode ser,  
 que na grade está falando.  
 CONF. Senhora, vai-lho dizer,  
 que eu dela fio que venha.  
 ARAÚJO Padre, diz que logo vem.

*Vêm abadessa e provisora e diz o confessor para a abadessa.*

CONF. Saberá vossa mercê...

*Tome a provisora a mão e não consinta que fale mais, e diz.*

PRO. Por grandíssima mercê  
 lhe rogo, nossa prelada  
 (a quem devo obedecer  
 por satisfação do voto  
 e também por ser quem é)  
 que mande dar estas chaves  
 a outra madre qual quiser,  
 porque não hei de servir,  
 no enquanto aqui estiver  
 este padre confessor,  
 ofício em que haja de ser  
 mais por ele importunada,  
 porque se atreve a dizer  
 que lhe como os seus jantares.  
 (Cod. 51-VIII-44, f. 148v)

Por último, D. Bárbara termina con la siguiente directriz:

Ele, muito desenfadado: “Quem me dera um toninho para me aliviar! Da cá, moço, essa viola para me alegrar, pois me falta o jantar”. E vossa mercê [...] Gaspar Velho pode ordenar coisa de baile e cantiga [...] e ele mesmo há de cantá-la. Ao clérigo lhe ponha vossa mercê uns latins graciosos [...] para lhe responder aos disparates do confessor. (Cod. 51-VIII-44, f. 151r)

Una vez más, Gaspar Velho sigue fielmente las indicaciones de la monja, aunque, por ser en esta ocasión menos detalladas, goza de más libertad para introducir aportaciones propias. Las intervenciones del clérigo con quien discute el confesor están, en efecto, plagadas de latines jocosos. Asimismo, hacia el final del entremés, Diogo Porra pide un instrumento: “Se me lembrara um toninho... / Dá-me essa viola, moço” (f. 148v). Empieza así la tercera y última parte de la obra, que comprende un conjunto de letras burlescas para cantar con música instrumental, así como un baile que ejecutan seis monjas. De nuevo, esta transición viene acompañada de un cambio lingüístico, pues estas composiciones están casi todas en castellano. Como muestra, puede leerse el siguiente pasaje, que parece referirse además a una corrida de toros:

*Uma freira logo das seis que entram para o baile.*

1.            *Monsiú*,<sup>12</sup> baste de tono,  
              porque ya las dos son dadas  
              y quiere salir el toro.
- CONF.      Toma, mozo, la guitarra;  
              apartémonos nosotros,  
              que saldrán mil desta casa  
              que es sujeta a Capricornio.
1.            Bien se puede estar seguro,  
              que no daña un toro a otro.  
              No, no suelte la guitarra;  
              y si tañer quiere al baile  
              pagaránselo en bizcocho.
- CONF.      Harelo de mil *vontades*.

*Toca para el baile.*<sup>13</sup> *Uma cantando.*

1.            Que la paz se hace  
              de una buena guerra,  
              decía mi madre  
              que dijo una vieja.  
              Y pues hasta agora  
              duró la pelea,  
              póstrense las armas,  
              ármese la fiesta.
- CONF.      Yo no quiero paz,  
              ni mala ni buena,  
              con gente que mata  
              solo con la lengua.

12. Se trata de una forma castellanizada del francés *monsieur* ('señor').

13. La primera parte de esta acotación se encuentra excepcionalmente en castellano, sin duda por inercia tras la intervención anterior.

1.           Sí ha de querella.  
 CONF.      No he de querella.  
 1.           Hágase la danza,  
               quiera que no quiera,  
               nadie se embarace  
               y ande la rueda.  
               (Cod. 51-VIII-44, ff. 149r-149v)

De esta manera, el castellano parece asociarse especialmente a los pasajes musicales: el principio del entremés, que también estaba en esta lengua, mencionaba asimismo una voz “cantando” (f. 145r) para introducir el episodio de la prisión de la abadesa, que podría fácilmente corresponderse con una coreografía.<sup>14</sup> Por su parte, el único fragmento en portugués en esta última sección es una “cantiga” especialmente irreverente, que introduce una relación ilícita entre Diogo Porra y una monja llamada Grimanesa, personaje que también había mencionado en sus directrices D. Bárbara Pereira (f. 152r). En el texto de Gaspar Velho, el confesor presenta dicha cantiga como “una seguidilla o villancico jocoso” que “se me acuerda en portugués” (f. 149r), de manera que el carácter bilingüe del entremés es objeto de comentario metaliterario:

- CONF.      [...] Grimanesa dos meus olhos,  
               pois tens ouvido, escuta,  
               que espalhar quero meus males  
               com dizer-te quatro pulhas.  
               Quem me dera, Grimanesa,  
               pôr, estas noites tão cruas  
               e compridas do inverno,  
               a cama junto da tua  
               para cobrir-te do frio,  
               para livrar-te das pulgas  
               e para o mais que tu sabes  
               inda que o dissimulas.  
               Ô, que rico sarambeque<sup>15</sup>  
               (inda que fora às escuras)  
               tu dançaras, Grimanesa,  
               ao som da minha bandurria!  
               (Cod. 51-VIII-44, f. 149r)

Con intervenciones como esta, que se suma a las maldiciones que el ridículo confesor profiere contra cada uno de los demás personajes, no resulta sorprendente que la obra, aunque fue solicitada para su montaje en el convento femeni-

14. Anastácio (2002: 156), en su estudio sobre la poesía en castellano de Pero de Andrade Caminha, también advierte que este idioma se relaciona con “textes destinés au chant ou à la danse”.

15. El “sarambeque” —en castellano, “zarambeque”— es una “dança de origem negra, alegre e voluptuosa” (*Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, s.v. ‘sarambeque’*).

no de Vale de Pereiras en la Nochebuena de 1655, no pudiese finalmente representarse allí. La carta de Manuel da Guia atestigua la oposición del auténtico Diogo Porra, que, sin duda, no apreció el retrato que de él se hacía en el entremés. El confesor no solo impidió que este se llevara a escena en Vale de Pereiras, sino que, junto con la abadesa, frenó asimismo su representación en el monasterio masculino de Santo António, también franciscano, que se encontraba en el núcleo urbano de Ponte de Lima. De esta manera, las monjas tuvieron que contentarse con la lectura del texto, que, según relata la epístola, les provocó “grandes risos” (Cod. 51-VIII, 44, f. 140r).

Sin embargo, Manuel da Guia afirma en su carta haber conseguido estrenar el entremés “na sala deste Palácio, aonde se juntou todo o povo, e lá se fez com todo o primor e com sua música” (Cod. 51-VIII-44, 140r-140v). El palacio al que se refiere puede ser, quizás, la casa señorial de António Pereira Pinto, lo que explicaría la afirmación, recogida tras el título de la pieza, de que este “representola” (f. 145r). Otra opción, que con los datos disponibles me parece menos probable, es que se trate de la casa del propio Manuel da Guia —¿cabría llamarle palacio?—, o de la sede de alguna de las organizaciones o cofradías a las que este pertenecía. Sea como fuere, importa incidir en que se trató de una función pública, según el fragmento citado, con asistencia de “todo o povo”. Después, la pieza se montó también en casa de un particular, Rui Pinheiro, e incluso es posible que llegase a representarse en casa del vizconde de Vila Nova de Cerveira, si este siguió los consejos de la carta.

De esta forma, el texto promovido y, en gran medida, diseñado por D. Bárbara Pereira en el convento de Vale de Pereiras habría tenido un significativo recorrido en el área geográfica circundante. Por tanto, la monja habría actuado como una suerte de agente cultural dinamizador no solo con respecto a sus correligionarias, sino también para con el conjunto de la población de Ponte de Lima, en un episodio que expone la permeabilidad de las fronteras del claustro en el contexto de la Edad Moderna.<sup>16</sup>

### Santa Clara de Vila do Conde

El Real Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, en el actual distrito de Oporto, fue fundado en la segunda década del siglo xiv por D. Afonso Sanches —hijo ilegítimo del rey D. Dinis— y su esposa, D. Teresa Martins, a quien pertenecía “o senhorio da vila [...] por herança” (Costa 2004: 25). A diferencia de São Francisco de Vale de Pereiras, fue desde el primer momento un cenobio femenino, integrado en la Orden de Santa Clara. Las mujeres que acogió tras sus muros provenían, sobre todo, del área de Entre-Douro e Minho (Silva y Mendes 2022: 222). Eran “senhoras dos estamentos mais elevados da sociedade por-

16. Sobre esta última cuestión, aplicada a la España del Siglo de Oro, véase Lehfelddt (2005).

tuguesa, em particular fidalgas e nobres” (Marques 1988: 837), aunque, en origen, el objetivo expreso de la pareja fundadora era dar cobijo a jóvenes de alta cuna pero “pobres e necesitadas, evitando assim os riscos de eminente perigo moral, provocado por carências materiais” (Andrade 2011: 103).<sup>17</sup>

Las prácticas de lectura y escritura de las monjas de Santa Clara de Vila do Conde han sido examinadas por Silva y Mendes (2022), que mencionan, entre otros, el caso de Serafina da Cruz, quien habría compuesto una *Relação das cousas notáveis e dignas de memoria do Real Mosteiro de S. Clara de Villa do Conde* (1633), actualmente perdida, pero que fue utilizada por el cronista Manuel da Esperança como fuente para la *Segunda Parte* de su *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal* (1666). A esta labor cultural ha de añadirse la existencia de ciertas actividades teatrales —o parateatrales— en el seno del convento, de las que dan noticia dos textos literarios firmados por Jerónimo Baía (ca. 1620 o 1630-1688), fraile en São Martinho de Tibães (Braga), de la Orden de São Bento. El primero de ellos constituye una “Loa para la Comedia, cuyo título es *Triunfo de la humildad. La soberbia castigada*, que se representó en la elección de la señora D. Luíza de Távora en Abadeça del Real Convento de Santa Clara de la Villa de Conde”, en castellano. En el segundo caso, se trata de unas redondillas “Pedindo a cada uma das Freiras de Vila de Conde danças para a procissão de Corpus”, en portugués. Las dos composiciones se publicaron, de manera póstuma, en el cuarto tomo de *A Fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses* (1721).<sup>18</sup>

Según consta en los documentos de este monasterio, conservados en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Luísa de Távora (en religión, Luísa Baptista), emparentada con los condes de São Miguel, fue escogida abadesa de Santa Clara de Vila do Conde el 17 de febrero de 1675.<sup>19</sup> En torno a esta fecha ha de datarse, por tanto, la representación a la que se refiere el primer texto de Baía, que introdujo, sin duda alguna, *La humildad y la soberbia*, de Lope de Vega.<sup>20</sup> Se

17. Tomás Lino d’Assumpção (1894: 64) señala asimismo que “o mosteiro era especialmente destinado a donzellas nobres ou de família nobilitada”. Ilustra esta afirmación con una enumeración de las casas hidalgas que dieron una abadesa a Santa Clara de Vila do Conde en el siglo xvii.

18. Citaré ambos textos por la edición de Castro, Rodrigues-Moura y Barros (2017).

19. Se conserva un códice manuscrito, titulado *Livro das madres abadessas eleitas*, que registra las elecciones de abadesas en la comunidad hasta 1828 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem dos Frades Menores, Província de Portugal, Convento de Santa Clara de Vila do Conde, liv. 24). La información relativa a D. Luísa de Távora se encuentra en la p. 16. Como era habitual, ejerció el cargo durante tres años: el 17 de febrero de 1678 fue sustituida por Branca da Silva.

20. Señala Zugasti (2010: 487): “Con el título de *La humildad y la soberbia* aparece citada esta comedia en el listado de piezas lopianas inserto en la sexta edición de *El peregrino en su patria* (1618), título que se repite de forma invariable en el fol. 92r de los preliminares de la *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1618). En cambio, al llegar al f. 78v [signatura Kón] de esta *Décima parte*, que es donde empieza el texto, hallamos la siguiente denominación: *Come-*

trata de una comedia palatina que contrapone el carácter opuesto de dos hermanos —el príncipe Trebacio, monarca de Albania, en extremo arrogante, y el conde Filipo, modesto y devoto—, con la moraleja de que “Dios humilla a los soberbios / Dios ensalza a los humildes” (*La humildad y la soberbia*, vv. 1111-1112). De esta manera, aun tratándose de una obra teatral profana, parece razonablemente adecuada para su montaje en un convento.

La “Loa” de Jerónimo Baía empieza refiriéndose a esta comedia lopesca. Está puesta en labios de uno de sus personajes, Isabela, princesa de Macedonia; por tanto, es posible que fuese pronunciada por la actriz encargada de interpretar a esta figura:

Yo, la bizarra Princeza  
Del Macedónico Imperio [...]  
Yo, la que amo al más humilde,  
la que humillo al más sobervio,  
Dexando mi siervo al uno,  
Haziendo al otro mi dueño;  
Mi dueño Conde Filippo,  
Al Rey Trebacio mi siervo.  
(Baía, “Loa”, 489)

El texto continúa con un saludo no solo a la nueva abadesa, sino también a diferentes asistentes de ambos sexos —miembros de las órdenes de San Francisco y Santa Clara—, entre quienes se destacan ciertos cargos:

Querida ilustre Prelada [...]  
Cuya elección más que justa,  
Con uniforme consenso  
Ni puso al amor en vandos,  
Ni en dudas puso al acierto.  
A vos, Confessor insigne [...]  
A vos, Prelado famoso [...]  
A vos, Vicaria celeste [...]  
A vos, Astros de Francisco,  
A vos, de Clara luzeros,  
Que haziendo el Cielo más pardo,  
El Cielo hazéis mas sereno.  
A todos vos, a vos todas  
En una Comedia ofresco  
*De la soberbia el castigo,*  
*De la humildad el trofeo.*  
(Baía, “Loa”, 489-490)

---

*dia famosa del triunfo de la humildad y soberbia abatida*”. Existe asimismo la variante “Comedia famosa del triunfo de la humildad y soberbia vencida” (Zugasti 2010: 487, nota 1).



Después de este introito, la “Loa” se consagra de forma íntegra a enaltecer a la recién escogida priora; en concreto, se seleccionan como asunto sus años de infancia.<sup>21</sup> Lamentablemente, no he conseguido encontrar otras fuentes que complementen la información biográfica en torno a Luísa de Távora. De acuerdo con el texto de Baía, habría nacido en España, un hecho que acentúa la dimensión hispano-lusa de esta fiesta teatral:

Nació de la sangre de héroes,  
 Para esmalte de dos Reinos,  
 La gloria del Lusitano  
 En la patria del Ibero [...]
 Pues así como el Sol claro,  
 Dos patrias ennobleciendo,  
 Tiene en el Cielo su Aurora,  
 Y su tierra tuvo en Delo.  
 Así el Sol destas estrellas,  
 El corazón destes pechos,  
 Tiene el Cielo en Lusitania,  
 Y en Castilla tuvo el suelo.  
 Aquí vive, acollá nasce,  
 Dando de la luz, que vemos,  
 Al Español los principios,  
 Al Portugués los progressos.  
 (Baía, “Loa”, 490-491)

Según continúa narrando la “Loa”, la futura abadesa no permaneció mucho tiempo en territorio español, sino que se educó en un convento de Lisboa —si mi interpretación es correcta, seguramente en el monasterio de Santa Ana, también franciscano— entre los seis y los trece años de edad. Más tarde, se reincorporó al siglo durante un tiempo, antes de profesar de manera definitiva en Santa Clara de Vila do Conde. La propia ciudad es convenientemente ensalzada, junto con su monasterio —fundado, como antes se ha dicho, por un hijo natural del rey D. Dinis— y el origen ilustre de varias de sus monjas:

Aquí donde esta gran Villa,  
 Por grande está pareciendo,  
 Más que ser Villa de un Conde,  
 Ser Reyna de muchos pueblos.  
 Donde este edificio grande,  
 Por augusto y por modesto,  
 Pone en questão, dexa en duda,

21. El autor se disculpa hacia el final del texto por no tratar su biografía reciente: “Pude dizir, quá! fue niña, / quá! es ya mayor no puedo, / Que el sol nasciendo se mira, / Mas desalumbra en crescendo” (Baía, “Loa”, 493).

Si es palacio o Monasterio.  
 Dónde está con quien le erige,  
 Quién le habita competiendo,  
 Pues Regia sangre le habita,  
 Si le erige braço Regio.  
 (Baía, “Loa”, 492)

De esta forma, la elección de una nueva prelada entre las clarisas de Vila do Conde se festeja con el montaje de una comedia de Lope de Vega —¿sería preciso contratar para ello a una compañía profesional?—, introducida por una loa en castellano, pero de autoría portuguesa, en la que se agasaja tanto a Luísa de Távora como al propio convento. La integración del teatro en las fiestas comunitarias es, pues, evidente. Simultáneamente, es necesario deducir que el monasterio contaba con recursos escenográficos de cierto calado, suficientes para poner en escena una comedia palatina.

Por su parte, en las redondillas “Pedindo a cada uma das Freiras de Vila do Conde danças para a procissão de Corpus”, firmadas por el mismo Baía, se menciona a una priora de apellido “Castro” —“Vós, Prelada cuja fama / Gloriosamente retumba [...] Castro ilustre, feliz astro” (495)—, que debió de ser Isabel de Castro (en religión, Isabel das Chagas), abadesa entre 1656 y 1659.<sup>22</sup> En consecuencia, aunque este texto aparece después de la “Loa” en *A Fénix renascida*, cronológicamente es anterior. En él, la voz poética se dirige a cada una de las monjas, otorgándoles diferentes papeles para representar en la procesión del Corpus a la que se refiere el epígrafe; una actividad que, sin duda, ha de situarse dentro de los límites de lo parateatral. Cabe destacar la mención de una religiosa que, según se infiere, cultivaría la poesía:

E vós, Poeta divina,  
 E vós, Música serena  
 Que venceis a filomena,  
 Que triunfais da Cabalina,  
 Vós, de Santa Ana Maria,  
 Que com modo soberano  
 O nome furtais ao ano,  
 E furtais a luz ao dia;

22. Según el citado *Livro das abadesas eleitas*, Briolanja de Castro (Briolanja de Jesus) ejerció como abadesa entre 1639 y 1641, mientras que otra Isabel de Castro, de segundo apellido Silva (Isabel dos Anjos), lo hizo entre 1688 y 1691. Sin embargo, las fechas de nacimiento y muerte de Jerónimo Baía hacen más probable que se refiera a la Castro que ejerció entre 1656 y 1659. Adicionalmente, estas mismas redondillas se refieren también “À Meneses sublimada, / Prelada sempre excelente, / Pelo amor inda presente, / Pelo cargo já passada” (Baía, “Pedindo”, 495). La abadesa inmediatamente anterior a Isabel das Chagas —empleo ahora su nombre de profesión, para evitar confusiones— fue, en efecto, Joana de Meneses, mientras que Briolanja de Jesus e Isabel dos Anjos fueron precedidas, respectivamente, por Catarina de Lima e Inês Evangelista.

Vós, que com gentil estudo,  
 A ser rosas sem espinhas,  
 Ensinais vossas sobrinhas,  
 Sobrinhas primas em tudo;  
 Dai com pompa soberana  
 Do Egipto a bela Senhora,  
 Das almas tão roubadora,  
 Que bem parece cigana.  
 (Baía, “Pedindo”, 494-495)

Poco después, a propósito de otra monja, se pone de nuevo de manifiesto la coexistencia del castellano y el portugués como lenguas literarias:<sup>23</sup>

A cifra das Graças três,  
 Cujo rosto soberano  
*Si mata a lo Castellano,*  
*Derrite a lo Portugués.*  
 A suspensão dos Poetas,  
 Jerónima, cuja lira  
 Por arcos de Apolo atira  
 De amor as douradas setas,  
 Visto ser tão peregrina  
 Por graça e por formosura,  
 Dará quem faça a figura  
 Da famosa Catarina.  
 (Baía, “Pedindo”, 495)

Es también de notar que a algunas religiosas se les asignan papeles masculinos, cuyo vestuario incluiría barbas postizas: por ejemplo, una monja de nombre Maria Coutinho es encargada de interpretar a Santo António de Lisboa, “[...] vestido de saial / Com barba feita e coroa” (Baía, “Pedindo”, 495). No faltarán tampoco quienes hagan el papel de diablos, ni las referencias a bailes específicos: se encarga una “dança mourisca” a la hornera del convento, una “de bugios” a la refectorera y una “de negras” a las mozas de servicio, para terminar con una danza gitana, que quizás correspondería a las señoras seglares recogidas en el convento:

Vós, em quem com graça leda,  
 Reina Abril, florece Março,  
 Que sois damas de cadaço,  
 Se as Freiras, damas de seda,

**23.** El pasaje que sigue no es la única ocasión en la que se insertan versos en castellano en el texto en portugués. Más adelante, se habla de una monja “Em cujos ojos reluz / Graça, dá vida e mata, / Senão de estrelas pirata, / *Bandolera de la luz*” (Baía, “Pedindo”, 496).

Particulares ufanas,  
 Que sabeis mais do que as cobras,  
 Pois sois ciganas nas obras,  
 Na dança sereis ciganas.  
 (Baía, “Pedindo”, 497)

Falta saber cómo de probable es que estos versos tuviesen una correspondencia con la realidad. ¿Podrían las monjas protagonizar una procesión de estas características, bailando e interpretando diferentes papeles —incluidos papeles de hombre—, con su vestuario correspondiente? Parece que sí, pues exactamente eso harían, a finales del siglo xvii, las religiosas de São Bento de Avé María de Oporto. El 10 de octubre de 1693, João de Sousa, obispo de Oporto, en una carta al provisor Manuel da Silva Francês, escribe: “A Abadessa de São Bento me avisam fizeram uma procissão em que algumas vinte freiras fizeram figuras de secular, e que vieram à grade do coro, aonde assistiu auditório de fora” (Biblioteca da Ajuda, Cod. 51-IX-38, ff. 96v-97r). Le ruega a su interlocutor que recabe más información sobre lo sucedido. El 24 de octubre, Manuel da Silva Francês responde:

Da procissão que se fez em São Bento me informei com o capelão e acho que em a ocasião em que se colocou uma imagem de Nossa Senhora da Boa Morte se fez lá dentro no mosteiro uma procissão de figuras em que entraram vários bichos dos que foram na de Santo António, a cuja imitação se fez, e deviam entrar figuras em traje de homem, mas o capelão diz que seculares nem pessoas de fora a não viram, porque se não abriu a igreja. A disposição desta procissão correu por conta do padre Manuel Mendes da Silva, que hoje parece tem muita autoridade no convento [...] e parece que entra lá várias vezes a confessar e administrar sacramentos como se fosse o capelão do mosteiro, e para isto se nos não pediu licença, nem sei se a tem de Vossa Senhoria. (Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-1, n.º 50, ff. 1v-2r)

La referida procesión “de Santo António”, que según este testimonio habría inspirado la de las monjas benedictinas, podría ser aquella que celebraba en el mes de junio la hermandad de Santo António del monasterio masculino de São Francisco de Oporto. El propio Manuel da Silva Francês ofrece una descripción de esta en el año de 1692:

A procissão de Santo António já se fez. Não houve figuras vivas nos carros que representassem santos, mas imagens de vulto, porque assim se lhe ordenou, mas mascarados muitos, que fazem mil desaforos; e por respeito deles e de mil danças ridículas não convém tal procissão salvo dando-se licença para que se faça só um baile que costumam e não tem indecência, e sem haver mascarados. (Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-4, n.º 359b, f. 1v)

De esta manera, no cabe duda de que semejantes prácticas fueron corrientes en los cenobios portugueses, aunque pudiesen despertar —como otras formas de (para)teatralidad— ciertas reticencias entre las autoridades eclesiásticas. Si a

este tipo de procesiones se suma la existencia de religiosas que escribían versos en Santa Clara de Vila do Conde, así como la puesta en escena de *La humildad y la soberbia* de Lope de Vega, precedida por la “Loa” a la abadesa firmada por Jerónimo Baía, resulta innegable la importancia de la literatura en general, y del teatro en castellano en particular, entre las monjas de esta comunidad.

### Santa Clara de Oporto

El Real Mosteiro de Santa Clara de Oporto fue fundado en 1416 por orden del rey D. João I, quien cumplía así el deseo de su difunta esposa, D. Filipa de Lencaestre, de ofrecer un nuevo hogar a las monjas de Santa Clara de Entre-os-Rios. El claustro prosperó bajo la protección real: en su entorno geográfico, en términos de riqueza, a finales del siglo xvii “era unicamente ultrapassado pelo [...] convento de São Bento de Ave Maria” (Ferreira Alves 1985: 276). Con este último compartió el honor de acoger a las hijas de la más alta sociedad norteña, así como una notable actividad musical:

No final do Antigo Regime, só no distrito do Porto havia mais de 30 cenóbios femininos. Na cidade do Porto destacavam-se 2 reservados à elite da sociedade portuense e nortenha: o Real Mosteiro de Santa Clara [...] e o Real Mosteiro de São Bento de Ave Maria [...] Estes cenóbios acolhiam donzelas e mulheres de famílias da aristocracia e da alta burguesia, que viam o ingresso na vida religiosa como um instrumento de distinção social. As suas liturgias caracterizavam-se pela elevada qualidade musical, alimentada pela formação das Senhoras Músicas, monjas cantoras e tangedoras (instrumentistas), bem como pelas encomendas regulares de novo reportório e pelo instrumentário rico de que dispunham. (Lessa 2023: 21)

Las religiosas de ambos monasterios parecen haber coincidido también en cierta afición por el teatro. Ésta fue suficiente para sumarse a las presiones a favor de la introducción de una compañía de comedias en la ciudad de Oporto, según relata Manuel da Silva Francês en una carta al obispo fechada el 5 de diciembre de 1693:

As pias e cristãs ocupações com que o chanceler se exercitou enquanto na cama estava preso de gota foi o dar traça de introduzir nesta cidade uma companhia de comédias que se acha em Lamego [...] Logo achou prontos o grande Bento Ferreira e um ranchinho de freiráticos de São Bento, e em consequência as madres destes e as de Santa Clara [...] Bernardo Ferraz com os seus discípulos e se crê que também lhe assistem os reverendos cônegos e padres [...] Mexeram com os vereadores pelas freiras e outras vias [...] Sábado com todo o segredo meteram petição na Câmara para a licença, mas como o juiz tem mais peso que o seu antecessor [...] ponderou logo as razões por que não convinhão comédias e não quis propor a petição dizendo que aquele negócio requer mais consideração. Disto não tive notícia senão no domingo. (Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-1, n.º 58, f. 1r)

Adicionalmente, la normativa interna de Santa Clara de Oporto en el siglo XVIII prevenía no solo contra ciertas prácticas musicales, sino también contra los disfraces utilizados por las monjas para interpretar a personajes seculares en comedias, autos o entremeses. La propia prohibición de estas actividades sugiere que, en algún momento, se produjeron o —como mínimo— fueron altamente plausibles:

A propósito das Festas de Santos, as *Constituições Gerais* do século XVIII a uso no Mosteiro de Santa Clara do Porto condenavam o escândalo provocado pelas *muzicas e villancicos, e remances* nas festividades de São João Baptista e São João Evangelista, por serem cânticos que *não são de edificação, mas antes de discordia entre as religiozas*. O texto determinava que *nas vesporas das festas sollemnes, se digam as Calendas, sem cantar se villancicos nem remances, nem saírao as rellegiozas com thoxas, nem vellas ar-dendo mas estejam todas no Coro sem outras vistituras, nem disfarces, mais que seus habi-tos*, e proibia que *as religiozas se disfarceem trages de seculares para fazer comedia, autos ou entremezes; ainda que sejam ao Divino*. Esta regulamentação constitucional impu-nha noutro artigo que *as relgiozas no locutorios não tanjaõ harpas, violas ou outros instrumentos cantando muzicas profanas, nem bailem, nem dancem, ainda que seja com os seus habitos por ser isto contra a modestia religioza* (Lessa 2023: 42)

Es en este contexto en el que debe considerarse el montaje en el monasterio de la comedia *Amado y aborrecido*, de Pedro Calderón de la Barca, a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. Se tiene constancia de ello gracias a una “Loa que se fez em louvor da Senhora Dona Ana Pereira, abadesa de Santa Clara do Porto, por introdução da comedia que se intitula *Amado y aborrecido*”, registrada en primera instancia por Varey y Shergold (1989: 53-54); más tarde fue recuperada y editada por Carbajo Lago (2021). La homenajeada ha de identificarse con Ana Pereira de Vasconcelos, que ejerció como priora del monasterio portuense durante dos trienios no sucesivos: de 1695 a 1698 y de 1707 a 1710 (Carbajo Lago 2021: 126). La “Loa” apunta a una fiesta teatral celebrada con motivo de su designación como abadesa; por tanto, ha de fecharse en 1695 o 1707. La ausencia de referencias a un ejercicio anterior del cargo invita quizás a preferir la primera opción, aunque no es en modo alguno determinante.

*Amado y aborrecido* es una comedia palatina cuyo protagonista, Dante, está enamorado de Irene, infanta de Gnido, que lo rechaza; pero es a su vez querido por Aminta, infanta de Chipre, a quien desdén. Se introducen asimismo elementos mitológicos, mediante la intervención de las diosas Diana y Venus. La obra cuenta con una importante dimensión espectacular: desde la aparición “en el aire” de estas deidades hasta dos coros musicales, pasando por “efectos visuales y sonoros que recrean la confusión violenta de los elementos: terremotos, truenos, rayos, un incendio, fuertes lluvias, peligrosas tempestades marítimas” (Carbajo Lago 2021: 46). Cabe preguntarse si el convento de Santa Clara contaría con los recursos escenográficos necesarios para este montaje, o si, por el contrario, sería necesaria cierta adaptación del texto calderoniano. Sea como fuere, las limitaciones no fueron tantas que desaconsejasen representar esta pieza.

Por su parte, la “Loa” anónima escoge como punto de partida el juicio de Paris, quien, según el mito grecolatino, fue invitado a entregar una manzana de oro a la más bella entre tres diosas: Juno, que trató de comprarlo con poder y riquezas; Minerva (conocida también en la “Loa” por su nombre griego, “Palas”), que le ofreció sabiduría; o Venus, que resultó victoriosa tras prometerle el amor de la más hermosa de las mortales, Helena de Esparta.<sup>24</sup> En el texto anónimo representado en Santa Clara de Oporto, las diosas, únicos personajes que aparecen en escena, se reconcilian para ofrecer la manzana a la abadesa Ana Pereira, porque ella reúne las mejores cualidades de las tres. Así se lo comunica a Minerva una voz misteriosa:

Voz            ¡Oh, diosa, cuya hermosura  
                  igual a su sciencia!,  
                  oye mi voz y, advertida,  
                  contempla bien esta letra.

*Fala entre sonhos.*

PALAS        ¿Qué oigo? Connigo habla  
                  la sonora Filomela [...]

*Fala outra vez. Adormece Palas e canta a mesma voz.*

Voz            [...] ve al puerto a Santa Clara  
                  si prodigios ver deseas.  
                  Verás una hermosa Venus,  
                  una entendida Minerva,  
                  una riquísima Juno,  
                  todo en doña Ana Perera,  
                  y así por todas llevar  
                  la manzana de oro bella,  
                  la que es de todas compendio  
                  en el cargo de abadesa.  
                  (“Loa”, vv. 161-184)<sup>25</sup>

De esta forma, el tema mitológico se pone al servicio de un encendido elogio de la nueva priora, a quien se llega a considerar “otra deidad más suprema” (“Loa”, v. 196) que las tres diosas grecorromanas. Minerva no tarda en compartir su revelación con Venus y Juno, que, como ella, la aceptarán de inmediato:

24. Véanse Homero, *Iliada* 24, 25; Eurípides, *Troyanas* 924 y ss.; Higino, *Fábulas* 92; y Ovidio, *Heroidas* 16, 81-89, entre otros.

25. Cito esta pieza por la edición de Carbajo Lago (2021: 537-544), que puede leerse en un apéndice a su edición, anotación y estudio de *Amado y aborrecido*, de Calderón de la Barca.

PALAS        [...] una doña Ana Perera,  
                  no solo por más hermosa,  
                  mas también por muy discreta,  
                  llevó la manzana de oro  
                  en el cargo de abadesa.  
                  A esta aplaudamos todas,  
                  a esta hoy hagamos fiestas [...]   
                  pues en Ana se descubren  
                  todas nuestras excelencias.  
                  Es Ana hermosa Venus [...]   
                  es una opulenta Juno [...]   
                  es una discreta Palas [...]   
                  todas nella el pomo lleven,  
                  pues de todas tiene prenda.  
                  (“Loa”, vv. 232-252)

Se anuncia, entonces, el título de la comedia calderoniana:

PALAS        [...] vámonos luego  
                  a festejar a la abadesa,  
                  e, para que a festejarla  
                  mayor impulso nos mueva,  
                  hagámosle por festín  
                  una famosa comedia.  
                  Della Paris sea assumpto,  
                  o solo título sea  
                  *Amado y aborrecido*  
                  de Venus, Juno y Minerva.  
                  (“Loa”, vv. 258-267)

Como ilustran estos pasajes, nos encontramos ante una loa escrita en castellano —se castellaniza incluso el apellido de la homenajead, Ana “Perera”—, pero con significativas interferencias lingüísticas que revelan una autoría lusa. Asimismo, es de notar que muchas de las acotaciones están escritas en portugués, aunque algunas figuren en castellano: a mi juicio, esto podría apuntar a que también las actrices —o actores, aunque todos los personajes son femeninos— a quienes se dirigían estas didascalias debieron de tener el portugués como primera lengua. Se trata, en general, de indicaciones muy sobrias; no obstante, refieren el empleo de música cantada e instrumentos, además de mencionar a una diosa que ha de portar “un rayo, ó una espada de fuego, si fuera posible, en la mano, si no sea una espada desnuda” (“Loa”, v. 188a).

Sobre la autoría y escenificación de esta pieza anónima, Carbajo Lago (2021: 129) sugiere que posiblemente fuese “escrita por alguna monja letrada para ser representada por las propias novicias en el interior del edificio sagrado”, aunque tampoco era extraño “contratar a un poeta masculino de cierto renombre para la composición de estas obras breves [...] pese a ser representadas por las



novicias”. Sin embargo, considera más complejo que las jóvenes religiosas interpretasen también el texto calderoniano, de mayor complejidad técnica. Por tanto, para el montaje de *Amado y aborrecido* postula la contratación de “una compañía profesional española que se encontrase en la ciudad en aquellos años” (Carbajo Lago 2021: 131). Por supuesto, si un grupo de profesionales entró en el convento para representar la comedia de Calderón, es factible que se ocupasen también de la pieza introductoria; en este caso, creo que habría que replantearse la noción de que esta compañía fuese necesariamente española, puesto que, como antes se ha señalado, las acotaciones de la “Loa” apuntan a intérpretes de origen lusófono.

De esta manera, la ausencia de ulteriores datos imposibilita ofrecer conclusiones definitivas sobre las circunstancias exactas de representación de la comedia *Amado y aborrecido*, o de la “Loa” que la acompaña, en Santa Clara de Oporto. Tampoco caben afirmaciones más precisas sobre la autoría de esta última pieza, que pudo ser escrita por una monja, pero también por una persona ajena al convento. Sin embargo, sí es posible asegurar que estamos ante una nueva muestra de la importancia del teatro en castellano en las fiestas de los cenobios femeninos del norte de Portugal; una presencia que —como en Santa Clara de Vila do Conde— no solo se concreta en la escenificación de una comedia de un célebre escritor español, sino también en la existencia de una obra introductoria breve redactada *ad hoc* por un ingenio portugués.

## Conclusiones

Los tres casos de estudio examinados permiten afirmar que la actividad dramática fue una realidad en los conventos femeninos del norte de Portugal (al menos, en los pertenecientes a la Orden de Santa Clara) en la segunda mitad del siglo xvii. Estas prácticas se encontraron, además, particularmente ligadas a la lengua castellana, tanto a través de la representación de comedias de los más célebres dramaturgos españoles como mediante la escritura, por parte de ingenios portugueses, de obras breves bilingües o compuestas íntegramente en castellano. De esta manera, se ha constatado la puesta en escena de las comedias *La humildad y la soberbia* de Lope de Vega y *Amado y aborrecido* de Calderón de la Barca, precedidas por sendas loas en castellano de autoría lusa, en los monasterios de Santa Clara de Vila do Conde y de Oporto, respectivamente. Asimismo, se ha informado acerca de la redacción del entremés bilingüe *Prisão da madre abadessa* para São Francisco de Vale de Pereiras. En todos los casos, estas representaciones respondieron a ocasiones festivas en el seno de la comunidad de religiosas, como eran la elección de preladas o la Navidad. Los propios monasterios, así como sus miembros más ilustres, fueron objeto de frecuentes elogios en estas fiestas teatrales.

Cabe apuntar que, en los textos de autoría portuguesa, se utiliza un castellano con frecuentes lusismos —que, por lo menos en ocasiones, parecen intencio-

nados; por ejemplo, con un efecto cómico—, al tiempo que se percibe una tendencia hacia el uso del portugués en las acotaciones. En el entremés bilingüe, el cambio de lengua señala diferentes secciones de la obra; en concreto, el castellano parece relacionarse con los fragmentos musicales y bailados. Por otra parte, se ha comprobado que la redacción de estas piezas breves recaía con frecuencia en religiosos: Jerónimo Baía, fraile benedictino, escribió la loa representada en Santa Clara de Vila do Conde, mientras que el padre Gaspar Velho fue el encargado de componer *Prisão da madre abadessa* para São Francisco de Vale de Pereiras. No obstante, también pueden darse casos de colaboración que impliquen a una monja: en concreto, se ha demostrado que la madre D. Bárbora Pereira proporcionó a Gaspar Velho un guion tan detallado del entremés que, en gran medida, podría considerarse coautora intelectual del texto. Por último, no puede descartarse —aunque tampoco afirmarse— la autoría femenina de la loa anónima de Santa Clara de Oporto, cuya posible redacción por una religiosa ha sido previamente postulada por la crítica.

Con respecto a la puesta en escena, existen igualmente ciertas incógnitas. Las obras más exigentes en cuanto a su montaje son, con diferencia, las comedias palatinas de Lope y Calderón, que pudieron ser adaptadas de algún modo al nuevo espacio de representación; con todo, su elección conduce a pensar que los monasterios que las albergaron contaban con recursos escenográficos de cierto nivel. Estos se sumarían a los efectos sonoros, que habrían de ser fáciles de obtener en claustros en los que la música, presente en casi todas las piezas analizadas, tenía gran importancia. De igual forma, cabe mencionar la práctica de la danza, referida a propósito de las procesiones del Corpus.

Simultáneamente, la complejidad interpretativa de tales comedias da pie a la hipótesis de que fuesen representadas por compañías profesionales. Si estas entraron en el monasterio, ¿podrían también haber asistido a la fiesta otros agentes externos? Con respecto a la función en Santa Clara de Vila do Conde, Jerónimo Baía solo menciona entre el público, junto a las propias clarisas, a ciertos religiosos franciscanos; sin embargo, no es completamente imposible que, tanto en este lugar como en Oporto, se abriese la puerta a alguien más. Entretanto, parece más factible que fuesen las propias religiosas, o más bien las novicias, quienes interpretasen ambas loas, que, por cierto, solo tienen personajes femeninos. Quizás ulteriores indagaciones, sacando a la luz otros testimonios, permitan hacer afirmaciones definitivas en un sentido u otro.

Por su parte, en el caso del entremés de Vale de Pereiras sabemos que el montaje no corrió a cargo de las monjas, pues ni siquiera se representó finalmente en el convento —aunque esta fuese la intención primera—, sino en un palacio local, con asistencia del conjunto del pueblo, y posteriormente en casas particulares. De esta manera, se pone de manifiesto la fluidez de la comunicación que, en ocasiones, podía existir entre el interior y el exterior del claustro, así como el potencial que tenían algunas de estas comunidades religiosas para funcionar como impulsoras de la actividad cultural en su entorno geográfico. Se

trata de una tendencia que también se aprecia en Oporto, donde las monjas de Santa Clara se unieron a las presiones ejercidas sobre la cámara municipal para traer una compañía de comedias a la ciudad.

Por último, conviene hacer referencia a la oposición eclesiástica que, a menudo, enfrentó el teatro en los monasterios femeninos. Se han reunido numerosos documentos que atestiguan su rechazo por parte de diferentes autoridades: desde el nuncio papal hasta el confesor del convento, pasando por el obispo. Sin embargo, no cabe duda de que los claustros se resistieron a estas prohibiciones, pues las fiestas teatrales se reiteran entre las monjas de Santa Clara. Futuras investigaciones, centradas tal vez en otras comunidades u órdenes religiosas —en estas páginas se han ofrecido ya algunas notas sobre las benedictinas de Oporto—, así como en otras áreas geográficas, permitirán seguir profundizando en un fenómeno de gran interés para la historia cultural de las mujeres de la Edad Moderna.

## Bibliografía

- AGUIAR E SILVA, Vítor, “Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)”, en *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, pp. 55-92.
- ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, “El cumpleaños de la abadesa: una loa de Alonso Martín Brahones en el convento de Santa Inés de Sevilla (1671)”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, 19 (2003), pp. 107-134, 07-05-25, <<http://hdl.handle.net/10017/4721>>.
- ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, “El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, 2 vols., I, pp. 183-192.
- ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro. El manuscrito de sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, 28-01-25, <<http://hdl.handle.net/11441/36687>>.
- ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, “Teatro conventual”, en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, eds. Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid, UNED, 2018, pp. 175-193.
- ANASTÁCIO, Vanda, “Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha”, en *La littérature d’auteurs portugais en langue castillane*, dir. Francisco Bethencourt, con prólogo de José Miguel Martínez Torrejón, Lisboa-Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian-Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 153-164.
- ANASTÁCIO, Vanda, “Entre las rejas y sin profesar. (Reflexiones sobre algunos aspectos de la cultura femenina en el ámbito conventual)”, en *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, eds. Nieves Baranda Leturio y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 89-98.
- ANDRADE, Maria Filomena, *In oboedientia, sine proprio, et in castitate, sub clausura: a ordem de Santa Clara em Portugal (séc. XIII-XIV)*, tesis doctoral, Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, “De noviças a freiras. As religiosas do convento franciscano de Vale de Pereiras (1730-1830)”, en *Actas del III Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica*, ed. Manuel Peláez del Rosal, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2012, 2 vols., II, pp. 183-191.
- ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, “A Memória escrita da Misericórdia de Ponte de Lima e o legado do abade Manuel da Guia (séc. XVII)”, *Boletim Informativo. Santa Casa da Misericórdia de Ponte de Lima*, 35 (2018), pp. 3-14, 28-01-25, <<https://hdl.handle.net/1822/81844>>.

- ASSUMPÇÃO, Tomas Lino d', *As últimas freiras, com uma carta por António Ennes acerca das ordens e instituições religiosas*, Porto, Lopes & C.<sup>a</sup>, 1894.
- BAÍA, Jerónimo, "Loa para la Comedia, cuyo título es *Triunfo de la humildad. La soberbia castigada*, que se representó en la elección de la señora D. Luiza de Távora en Abadeça del Real Convento de Santa Clara de la Villa de Conde", en *A Fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*, ed. Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura y Anabela Leal de Barros, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017, pp. 489-493.
- BAÍA, Jerónimo, "Pedindo a cada uma das Freiras de Vila de Conde danças para a procissão de Corpus", en *A Fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*, ed. Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura y Anabela Leal de Barros, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017, pp. 494-497.
- BARANDA LETURIO, Nieves y M.<sup>a</sup> Carmen MARÍN PINA, eds., *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- BUESCU, Ana Isabel, "Aspectos do bilinguismo português-castelhano na época moderna", *Hispania*, LXIV-216 (2004), pp. 13-38, 28-01-25, <<https://doi.org/10.3989/hispania.2004.v64.i216.195>>.
- CARBAJO LAGO, María, *Edición, anotación y estudio de "Amado y aborrecido", de Calderón de la Barca*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2021, 28-01-25, <<http://hdl.handle.net/10347/27034>>.
- CASTRO, Ivo, "Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais", en *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, dir. Francisco Bethencourt, con prólogo de José Miguel Martínez Torrejón, Lisboa-Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian-Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 11-24.
- COSTA, Marisa, "Poder e autoridade de fundar um mosteiro. A dotação de Santa Clara de Vila do Conde", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 3 (2004), pp. 23-37, 28-01-25, <<https://doi.org/10.18002/da.v0i3.1595>>.
- Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, en línea, 28-01-25, <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>>.
- ĐURIŠIN, Dionýz, *Theory of Interliterary Process*, trad. Jessie Kocmanová, Bratislava, Veda, 1989.
- FELGUEIRAS GAYO, Manuel José da Costa, *Nobiliário de famílias de Portugal*, Braga, Carvalhos de Basto, 1992, 12 vols., VIII.
- FERREIRA ALVES, Natália Marinho, "Subsídio para o estudo artístico do Convento de Santa Clara do Porto nos princípios do século xviii", *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, II (1985), pp. 273-295, 28-01-25, <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5849>>.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, coord., *Studia Aurea*, XVI (2022: *Escritura de mujeres en la Edad Moderna: el convento y la corte como espacios de saber*), 28-01-25, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.522>>.
- GÁLIK, Marián, "Interliterariness as a Concept in Comparative Literature",

- CLC-Web: *Comparative Literature and Culture*, II, 4 (2000), pp. 1-7, 28-01-25, <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1089>>.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María, “El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión”, en *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*, ed. Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2008, pp. 15-44.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María, “¿Un castellano de Portugal? Algunas consideraciones sobre el empleo del castellano por autores portugueses de los siglos XVI y XVII”, en *Cultures lusophones et hispanophones: Penser la relation*, coord. Maria Graciete Besse, Paris, Indigo & Côté-femmes Éditions, 2010, pp. 199-209.
- GARDNER-CHLOROS, Penelope y Daniel WESTON, “Code-switching and multilingualism in literature”, *Language and Literature*, XXIV, 3 (2015), pp. 182-193, 28-01-25, <<https://doi.org/10.1177/0963947015585065>>.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ, eds., *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español. XLIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2022, 28-01-25, <[https://doi.org/10.18239/cor\\_48.2022.00](https://doi.org/10.18239/cor_48.2022.00)>.
- LAVRIN, Asunción y Rosalva LORETO, *El universo de la teatralidad conventual en Nueva España, siglos XVII-XIX*, San Antonio, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- LEHFELDT, Elizabeth A., *Religious Women in Golden Age Spain. The Permeable Cloister*, Cornwall, Ashgate, 2005.
- LESSA, Elisa, “Música no monaquismo feminino português: contextualização musicológica”, en *Património musical de Santa Clara do Porto*, coord. Nuno Mimoso, Porto, Direção Regional de Cultura do Norte, 2023, pp. 15-51.
- LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- MARCOS DE DIOS, Ángel, ed., *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2008.
- MARQUES, José, *A Arquidiocese de Braga no séc. XV*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, “Prologue”, en *La littérature d’auteurs portugais en langue castillane*, dir. Francisco Bethencourt, Lisboa-Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian-Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 3-9.
- MORUJÃO, Isabel, *Por Trás da Grade. Poesia Conventual Feminina Em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, “Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, XXX (2011), pp. 257-296, 28-01-25, <<https://doi.org/10.15366/edadoro2011.30>>.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad y Martha BLANCO GONZÁLEZ, “Textos y autores luso-castellanos de los siglos XVI y XVII”, *Criticón*, 134 (2018: *Letras*

- hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*), 28-01-25, <<https://doi.org/10.4000/criticon.4823>>.
- REYES PEÑA, Mercedes y Piedad BOLAÑOS DONOSO, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)”, *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8-fasc. 3 (1989: *El teatro español a fines del siglo XVII: Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Representaciones y fiestas*), pp. 863-901.
- REYES PEÑA, Mercedes y Piedad BOLAÑOS DONOSO, “Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)”, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86.
- REYES PEÑA, Mercedes y Piedad BOLAÑOS DONOSO, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1992, pp. 105-134.
- REYES PEÑA, Mercedes y Piedad BOLAÑOS DONOSO, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)”, en *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 229-273.
- SANTOS, Zulmira C., “Escrita conventual feminina: um ‘arquipélago submerso’. Apenas algumas notas”, en *Vozes da vida religiosa feminina. Experiências, textualidades e silêncios (séculos XV-XXI)*, coords. João Luís Fontes, Maria Filomena Andrade y Tiago Pires Marques, Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa-Universidade Católica Portuguesa, 2015, pp. 23-29, 28-01-25, <<https://hdl.handle.net/10216/79364>>.
- SILVA, Maria João Oliveira y Paula Almeida MENDES, “Ler e (aprender a) escrever no claustro: o caso do mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde (séculos XVI-XVII)”, *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, XXII-2 (2022), pp. 221-239, 28-01-25, <[https://doi.org/10.14195/1645-2259\\_22-2\\_10](https://doi.org/10.14195/1645-2259_22-2_10)>.
- STEGNANO PICCHIO, Luciana, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969.
- TOVAR, Miguel A. de Campos, “A Casa de Sá, antes e depois do Conde da Barca (1754-1817): apontamentos para uma perspectiva histórica mais ampla”, *Ponte de Lima: do passado ao presente, rumo ao futuro!*, VI (2020), pp. 81-99, 28-01-25, <<https://journal.cm-pontedelima.pt/index.php/pontedelima/article/view/65>>.
- VAREY, John E. y Norman D. SHERGOLD, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, con la colaboración de Charles Davis, London, Tamesis Books Limited, 1989.



- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, “Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos”, *Revue Hispanique*, XXII (1910), pp. 509-614.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, “O bilinguismo castelhano-português na época de Camões”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI (1981), pp. 807-827.
- VEGA, Lope de, *La humildad y la soberbia*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lleida, Milenio, 2010, 3 vols., I, pp. 485-621.
- ZUGASTI, Miguel, ed., Lope de Vega, *La humildad y la soberbia*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lleida, Milenio, 2010, 3 vols., I, pp. 485-621.

