



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN TEATRAL

TÍTULO: ESTUDIO DEL AUTO *ROSAL DE MARÍA* DE SOR MARÍA DO CEO.

AUTORA: CRISTINA MARCHANTE URGANA.

TUTORA: DOÑA NIEVES BARANDA LETURIO

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNED

CONVOCATORIA DE FEBRERO. CURSO ACADÉMICO 2017/2018

ÍNDICE

	Página
I. INTRODUCCIÓN	1
II. ESTUDIO PRELIMINAR	
1. La obra de sor María do Ceo en el marco de la escritura conventual femenina.....	2
2. Acerca de sor María do Ceo, vida y obra.....	5
3. La producción dramática de sor María do Ceo.....	9
- <i>Triunfo do Rosário</i>	11
III. ANÁLISIS DEL AUTO <i>ROSAL DE MARÍA</i>	
1. Método de análisis de la obra.....	18
2. Análisis del nivel sintáctico de <i>Rosal de María</i>	
2.1. El texto dramático: situaciones y funciones.....	19
2.2. Los signos no lingüísticos.....	28
2.3. Puesta en escena de la obra.....	48
3. Análisis del nivel semántico de <i>Rosal de María</i>	
3.1. El auto sacramental.....	59
3.2. El espacio en <i>Rosal de María</i> y su significado.....	65
3.3. El tiempo y su sentido.....	66
3.4. Los personajes.....	67
3.5. La estructura semántica	
3.5.1. El papel de la Virgen en la obra.....	73
3.5.2. La importancia del culto del rosario en el auto.....	76
3.5.3. La presencia del sacramento de la eucaristía en la obra.....	77
3.5.4. Utilización del mito de Adonis y Venus en <i>Rosal de María</i> ...	79
3.5.5. La simbología de la rosa en el auto <i>Rosal de María</i>	93
4. Análisis de la dimensión pragmática de <i>Rosal de María</i>	
4.1. El eje autor-texto.....	95
4.2. El eje texto-receptor.....	97
IV. CONCLUSIÓN.....	98
V. BIBLIOGRAFÍA.....	99

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en el estudio de la obra *Rosal de María. Auto del Rosario. Por la fábula de Adonis y Venus*, uno de los cinco autos sacramentales que configuran *Triunfo do Rosário*, de sor María do Ceo, destacada representante de la escritura conventual femenina del bajo Barroco portugués.

El trabajo consta de un estudio preliminar en el que se encuadra la obra de sor María en el marco de la escritura conventual femenina y se realiza una breve semblanza de su vida y de sus obras más importantes, con especial atención a su producción dramática. A continuación, se aborda el estudio del auto *Rosal de María* dentro de la perspectiva de la semiótica del teatro, analizando los diferentes aspectos de las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática de la obra, para llegar a conclusiones sobre su forma, sentido y recepción. En el estudio del nivel sintáctico se analiza el texto dramático, los signos no lingüísticos y la puesta en escena de la obra. En el estudio del nivel semántico, se enmarca la obra dentro del género del auto sacramental, se analiza el espacio, el tiempo, los personajes y la estructura semántica de la obra, con atención a los principales temas que se imbrican en ella, la redención del alma humana gracias al sacrificio de Cristo, el papel de la Virgen y el poder del culto del rosario, expuestos a través de “la fábula de Adonis y Venus”, trasunto de Cristo y el alma humana. En el estudio de la dimensión pragmática, se analiza la relación de la autora con su obra y su recepción.

Hasta el momento es limitado el número de estudios dedicados a *Triunfo do Rosário*, lo que justifica la pertinencia de este trabajo como contribución al conocimiento de la obra dramática de sor María do Ceo y de la escritura y puesta en escena de las obras teatrales en los conventos femeninos.

II. ESTUDIO PRELIMINAR

1. LA OBRA DE SOR MARÍA DO CEO EN EL MARCO DE LA ESCRITURA CONVENTUAL FEMENINA

Los conventos femeninos de clausura nacieron en el siglo XII y a partir del siglo XVII fueron especialmente fomentados por el espíritu de Trento como forma de vida de ciertas mujeres que, por ello, gozaban simbólicamente de un estatus superior (Esposas de Cristo).

En el convento las mujeres tenían un acceso a la cultura que difícilmente podían conseguir fuera de este espacio, aunque su educación no era tan formal como la que podían recibir los hombres educados de su época, que asistían a escuelas de gramática y podían hasta alcanzar títulos universitarios. Esta falta de educación formal letrada determina en gran manera la escritura conventual femenina en general, pues sus autoras no conocen en profundidad los marcos genéricos, ni los recursos de la retórica, recurriendo a la imitación de autores cultos, o a suplir esos usos cultos con fórmulas populares de la tradición oral. Junto a esa falta de educación formal, otro factor característico y determinante de las peculiaridades de la escritura conventual es la falta de autoridad de las escritoras, pues quedan supeditadas al mandato de escritura y a la supervisión y aceptación de sus escritos por sus superiores (Baranda y Marín, 2014: 11-45).

Las normas monásticas las incitaban al silencio para favorecer el recogimiento y la oración, pero al mismo tiempo los confesores, las compañeras o su propia necesidad de comunicar sus emociones y experiencias, les llevaban a escribir.

Muchos de esos escritos acababan destruidos por consejo de sus superiores o por deseo propio por considerarlos inferiores al ideal de perfección de vida religiosa o por humildad, siendo pequeño el porcentaje que llega a imprenta para su divulgación entre las religiosas o entre un público más general.

Dentro la escritura conventual femenina, destacan varios tipos de obras por su interés religioso y literario (Zarri, 2014: 49-64): biografías, autobiografías y hagiografías, servían para la expresión de la memoria individual. Las biografías, de alto valor documental, se escribían por lo general para dejar un testimonio sobre compañeras que destacaban por su virtud y santidad. Las autobiografías proliferaron especialmente desde la publicación de la *Vida* de santa Teresa de Jesús, modelo en Europa y en el Nuevo Mundo. Cariz autobiográfico tenían también las cartas que las monjas dirigían a sus confesores y los libros de visiones y revelaciones (que proliferaron a partir del siglo XVII). Las hagiografías normalmente versaban sobre santos vinculados al convento o a la orden a la que pertenecía el monasterio.

Carácter testimonial tenían, asimismo, los obituarios y necrológicas, que suponían no sólo el registro de la fecha y causa de la muerte de la persona (monja, benefactor o personaje importante vinculado a la vida del monasterio), sino una breve semblanza de la vida de la misma.

Otro tipo de obras lo constituyen las crónicas monásticas y Libros de memoria, expresión de la memoria colectiva del monasterio mediante el registro de eventos importantes sucedidos. Los libros de sermones e instrucciones recogían ejemplos de predicación femenina (de la abadesa a la comunidad monástica) y de la instrucción de las novicias. Las cartas son otro valioso testimonio, tanto las cartas espirituales escritas a sus confesores, como las de carácter familiar y personal (que dejan ver cierta permeabilidad del claustro).

La escritura de poesía respondería a una necesidad más personal “que tantas de las produziram na solidão das suas celas ou ermidas (...), existiu por necessidade do coração recluso e orante, ainda que possa também ter tomando raízes emprestadas à prática profana, que em moldes poéticos vertia a profusão de sentimentos, as contradições da alma, os pensamentos mais recônditos” (Morujão, 2011: 48). No obstante, esta poesía también podía responder a otras finalidades y no reducirse a la expresión personal. La forma de poesía más visible (y una forma de interactuar con la sociedad) eran los certámenes y justas poéticas en los que las monjas competían normalmente por la orden a la que pertenecían, especialmente en aquéllos que servían para conmemorar entradas reales, bodas, nacimientos o exequias (Baranda y Marín, 2014: 22). Existían otras formas de poesía social. A veces participaban en juegos literarios, como el promovido por sor Juana Inés de la Cruz, quien propuso veinte enigmas en forma de redondillas dirigidos a la condesa de Paredes y a ocho monjas portuguesas de distintos conventos, sus *Enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana Asamblea de la Casa del Placer, por su más rendida y aficionada Sórora Juana Inés de la Cruz, décima musa*. Cada participante proponía su respuesta a cada uno de los enigmas, por lo cual el libro circularía entre los distintos conventos. Existe un manuscrito de 1716 en la Biblioteca Nacional de Lisboa, aunque la fecha de las censuras es de 1695 (año en que fallece sor Juana Inés). Sabemos que sor María do Ceo participó en este juego literario porque el libro es “avalado” por dos censuras y tres licencias, todas escritas por religiosas (a imitación de los avales reales que precedían a las obras, siempre escritos por hombres), perteneciendo la segunda de esas licencias a sor María do Ceo (Poot, 1999: 63-83).

En comparación con otros géneros, en los conventos la escritura dramática fue menos cultivada. No obstante, en el siglo XVII destaca la producción de varias dramaturgas de tres

conventos de la Península: en el convento de la Concepción del Carmen de Valladolid escriben su obra las hermanas Sobrino Morillas, sor María de San Alberto (1568-1640) y sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646); en el convento de las trinitarias descalzas de San Ildefonso, en Madrid, escriben la hija de Lope de Vega, sor Marcela de San Félix (1605-1687) y sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709); en el convento de Nuestra Señora de la Esperanza de Lisboa, nuestra autora, sor María do Ceo (1658-1753). El estudio de sus textos dramáticos (especialmente de las acotaciones) revela que estas obras fueron concebidas para ser representadas (no únicamente leídas) y que las monjas no solo escribieron las obras, sino que dirigieron las representaciones (normalmente realizadas en las salas de recreo del propio convento), interpretaron los distintos papeles (también los masculinos) y la música, confeccionando incluso los decorados y vestuario (Hegstrom, 2014: 363-376).

El teatro conventual normalmente se destinaba a celebrar fiestas litúrgicas (Navidad, la noche de Reyes Magos, el Corpus) mediante los habituales géneros dramáticos (autos sacramentales, autos marianos, loas, sainetillos), pero hay noticias de un género típicamente conventual denominado por sus autoras “coloquio espiritual”, “fiesta”, “fiestecilla” o “festejo”. Se destinaba a celebrar acontecimientos señalados de la vida del convento (como la profesión de novicias) y estaban escritos en un solo acto de extensión variable, en verso polimétrico, con escasa acción dramática, en los que dialogan personajes alegóricos (aunque también podían aparecer pastores y personajes bíblicos). Servían como entretenimiento y para transmitir contenidos doctrinales o teológicos. Las monjas más jóvenes solían representar la obra, dirigidas por su autora, y el resto presenciaba el espectáculo. Es probable que parientes y otros miembros del clero asistieran a estas celebraciones, especialmente a las de toma de velo de las novicias (Alarcón, 2000).

El teatro desarrollado en los conventos tenía un carácter marcadamente didáctico: servía para guiar a las novicias en su camino hacia la perfección y la espiritualidad, pero también para recordar a las monjas veteranas su entrega y amor a Dios, funcionando las alegorías representadas a modo de sermón para advertir de los peligros y tentaciones que intentan apartar al alma de su unión con Dios. Al mismo tiempo les procuraba una distensión dentro de las exigencias de la clausura (Alarcón, 2015). De hecho, cada vez es mayor el número de estudios realizados sobre celebraciones conventuales con textos dramáticos o dramatizables (entre la lírica y el teatro) con esa doble finalidad (enseñar y deleitar).

Al analizar el auto *Rosal de María* de sor María do Ceo veremos cómo se reflejan las características esbozadas de la escritura conventual femenina y, más específicamente, del

teatro conventual.

2. ACERCA DE SOR MARÍA DO CEO, VIDA Y OBRA

Los pocos datos que se conocen de la vida de sor María do Ceo proceden esencialmente de los censores y cronistas coetáneos de la escritora, siendo de especial relevancia los datos de la *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica e Chronologica* (1741-1759) de Diego Barbosa Machado, la *História Genealógica da Casa Real Portuguesa* (1735-1749) de Antonio Caetano de Sousa, la *Historia Serafica da Ordem da S. Francisco na Provincia de Portugal*, de fray Antonio de Sacramento (cuyo año de edición se desconoce, pero que recoge la historia de la Orden desde 1719 a 1767) y el *Livro da fundação, ampliação y Sitio do Convento de N. Senhora da Piedade da Esperança*, de un cronista anónimo (que recoge hechos hasta 1750). Estas son las fuentes que Ana Hatherly revisa y selecciona al elaborar la introducción histórica y literaria de su edición de la obra *A Preciosa* de sor María do Ceo (Hatherly, 1990), estudio indispensable para conocer la vida y la obra de nuestra autora, que seguiremos para hacer una semblanza en este apartado.

Además, se conserva la correspondencia de sor María do Ceo con tres señoras de la aristocracia madrileña, especialmente con doña Teresa de Moncada y Benavides, duquesa de Medinaceli, pero también con su hija doña María del Rosario y la cuñada de ésta última, doña Teresa da Silva. Doña Teresa de Moncada era descendiente de la familia Meneses, ajusticiada en 1640 al triunfar la revolución e independizarse Portugal de la monarquía española (por haber permanecido leales al rey de España). Beatriz de Meneses, superviviente de la tragedia y heredera de los títulos, se trasladó a España, donde le fueron reconocidos por Felipe IV. Títulos que hereda doña Teresa de Moncada (descendiente del matrimonio de Beatriz de Meneses con el Conde de Medellín), lo que explica su vinculación con Portugal (Hatherly, 1990: XXXII). Esta correspondencia sirve para conocer algunos aspectos privados de la vida de sor María do Ceo (cuestiones de salud, pues la correspondencia la escribe a edad avanzada, gustos personales -alimentarios, literarios-) y de la vida del monasterio (trabajos realizados diariamente en el convento) (Sousa Ferreira, 2012: 46), aunque se ha de tener en cuenta que estas cartas se caracterizan por el formalismo en las relaciones y pocas veces aflora la persona real tras las convenciones (Hatherly, 1990: XII).

Sor María do Ceo nació en Lisboa el 11 de septiembre de 1658, en el seno de una familia aristocrática. Era hija de Catherina de Tavora y Antonio d'Eça (apellido que aparece con distintas grafías según los documentos) y hermana gemela de otra poetisa y dramaturga lusa,

Isabel Senhorinha de Silva. Tuvo una educación esmerada y devota y manifestó desde muy joven su vocación religiosa y literaria. Se dice que con diez años ya pasaba el tiempo leyendo, estudiando, ejercitándose en obras poéticas, y con quince años no admitía práctica que no fuera religiosa conforme a su inclinación. Aunque posiblemente se trata de una elaboración idealizante de su biografía, es un indicio de su condición de mujer culta y bien educada.

Profesó como religiosa en el Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza. El monasterio, dedicado originalmente a Nuestra Señora de la Piedad, se comenzó a edificar en 1527 mediante autorización concedida por una bula pontificia del 16 de enero de 1524, en una quinta llamada “da Sizana”, por orden de doña Isabel de Mendanha (fallecida en 1532). Desde su inicio albergó a hijas de las más nobles familias: doña Joana de Eça, camarera de doña Catarina, mujer de Juan III, reedificó una casa y le sumó un terreno para su retiro, con puerta de comunicación al coro. En ella recibía visitas de la reina Catarina y de su nieto, el que se convertiría en el rey Sebastián (Vieira da Silva, 1950). También se refugió en este monasterio la reina María Francisca Isabel de Saboya después de su separación de Alfonso VI en 1667 (Hatherly, 1990). La comunidad de este convento seguía la Segunda Regla de Santa Clara, pero el Papa Pablo III (1535-1549) les dispensó de la observancia de los capítulos que exigían la más estricta pobreza y austeridad, y de aquellos que prescriben una rigurosa disciplina y la mortificación de su cuerpo. Así, las religiosas fueron autorizadas a tener criadas seculares y a comer carne, limitándose la obligación de ayunar a los periodos obligatorios para todos los cristianos y al adviento. Debían observar silencio, pero no perpetuo, sino temporal, según la decisión del prelado. Al no exigirles una mortificación diaria del cuerpo, podían dormir en colchones de lana y usar camisas y sábanas de lino (Valente, 1993).

Los marineros y pescadores de la zona fundaron en la iglesia del monasterio la Cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza, que cobró tanta importancia que el nombre de la cofradía prevaleció sobre el del antiguo monasterio, que pasó a llamarse Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza. Continuó en funcionamiento hasta la muerte de la última monja en 1888, siendo actualmente un parque de bomberos.

La edad y fecha en la que sor María ingresó en el Monasterio varía según las crónicas, aunque la más aceptada es el 27 de junio de 1676, con 18 años. Desempeñó los cargos de Abadesa (en dos ocasiones), Portera y Maestra de Novicias, cargos en los que parece era obedecida con respeto por su gran juicio, humildad y devoción. Hay algunas discrepancias

sobre la fecha de su muerte, pero la más citada en las crónicas es el 28 de mayo de 1753 (aunque en el número 29 de la *Gaceta de Lisboa* se publica una reseña de su fallecimiento el día 18 de mayo de 1753), a la edad de 94 años (algo extraordinario en la época).

Además del sobrenombre María do Ceo (María del Cielo), usó el criptónimo “Soror Marina Clemência, religiosa franciscana no convento da ilha de S. Miguel” en sus tres primeras obras impresas (*A Feniz Aparecida na Vida, Morte, Sepultura, & Milagres da Gloriosa S. Catharina, A Preciosa, Alegoria Moral y A Preciosa, Obras de Misericordia*). Ambos nombres fueron también utilizados para algunos de los personajes de sus obras. Marina era uno de los derivados de María y Clemencia representaba la Clemencia Divina. Según parece no existió ningún convento en la Ilha de S. Miguel, situada en las Azores.

El uso de pseudónimos era frecuente en el Barroco, también entre escritoras de conventos, que de este modo mostraban renuncia a la vanagloria de los posibles éxitos que su escritura pudiera reportarles. Así, en el mismo Monasterio de la Esperanza vivía sor Magdalena de la Gloria, discípula de sor María do Ceo, que usaba en sus obras como pseudónimo un anagrama de su nombre: Leonarda Gil de Gama.

Teniendo en cuenta la comentada falta de autoridad de las escritoras de los conventos, es destacable la cantidad de obras de sor María que se llevaron a la imprenta y el reconocimiento que obtuvo en su época. Este hecho puede vincularse, por una parte, a que se promovió especialmente la publicación de los escritos de monjas que estuvieran al servicio de los objetivos marcados por el espíritu postridentino de fortalecimiento de la devoción popular mediante el culto cristocéntrico y mariológico (Lavrin, 2014: 65-88) y ése es el caso de nuestra autora. Pero también podemos relacionarlo con las cualidades de su estilo “simultáneamente sério e divertido, elegante e descontraído, apaixonado e contrito, profundamente religioso e artístico” (Hatherly, 1990: XLII), cualidades que le procuraron el beneplácito de sus superiores para la difusión de sus obras y la buena acogida del público.

Sor María do Ceo cultivó prosa, poesía y teatro, prefiriendo el castellano para la poesía y el portugués para la prosa, continuando la tradición portuguesa iniciada en la segunda mitad del siglo XV (Ares Montes, 1983: 1345). La interdependencia de las lenguas peninsulares se remonta a la Edad Media, época en que el galaico-portugués era preferido como vehículo de expresión en la poesía lírica, no sólo por poetas portugueses y gallegos, sino también castellanos. Sin embargo, el portugués fue cediendo lugar a una mayor presencia del castellano a lo largo del siglo XV (Salas, 2004: 799-803). Don Pedro, condestable de Portugal (1429-1466) fue el primer portugués que escribió extensamente en castellano (vivió

siete años exiliado en Castilla, donde trabó amistad con el Marqués de Santillana). El siglo XVI fue el gran siglo del bilingüismo ibérico, hecho motivado porque durante ochenta años, desde 1497 hasta 1578, la corte portuguesa contó ininterrumpidamente con reinas consortes españolas (Isabel y María de Aragón, esposas sucesivas de Manuel de Portugal, y Leonor y Catalina de Austria, casadas respectivamente con Manuel de Portugal y con su hijo Juan III). En aquella época, Gil Vicente, dramaturgo áulico, escribió cuarenta y cuatro obras, once de ellas en castellano y dieciocho bilingües. El *Cancionero Geral* de García de Resende (1516) continúa la tradición bilingüe de poesía cancioneril en verso tradicional. Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) introduce el endecasílabo y el petrarquismo en Portugal y fomenta que este nuevo tipo de poesía sea bilingüe. Garcilaso se convierte en un clásico en Portugal, su obra se publica numerosas veces, lo que lleva a su imitación y también a la de su lengua. Ejemplos de bilingüismo en la producción de escritores del siglo XVI son, asimismo, las obras de Jorge de Montemayor o de Luís de Camões. Con Felipe II comienzan sesenta años de unión ibérica (1580-1640), lo que promueve aún más el contacto cultural en la península. Es a partir de 1640, al conseguir la casa ducal de Bragança la corona portuguesa, cuando el uso del castellano en Portugal empieza a decaer, aunque en la literatura se sigue utilizando aún durante bastante tiempo, como demuestra la publicación en castellano de *Triunfo do Rosário* de sor María do Ceo en 1740, o las colecciones de *Villancicos* producidos en la Capilla Real para cantar en Navidad y Reyes, publicados ininterrumpidamente hasta bien entrado el siglo XVIII (Martínez Torrejón, 2017).

En todos los géneros cultivados por sor María do Ceo encontramos unos mismos temas axiales, explicitados en sus obras en prosa y glosados en sus obras en verso y en su teatro: la peregrinación del alma y su unión mística con Dios; virtudes de Misericordia y de Clemencia Divina; elogio de los santos en su calidad de héroes de la religión; moralización ejemplar de la naturaleza a través del tratamiento simbólico de flores, frutos, animales y piedras preciosas; alegorización de los cuatro elementos y de los cinco sentidos. Temas específicos que se insertan en la temática central de la escritura religiosa y didáctica de la época, que aborda el desengaño del mundo, la fugacidad de la vida y la superioridad del amor divino sobre el amor humano (Hatherly, 1990: XLI).

En cuanto a su estilo, Ares Montes lo caracteriza como “un interesante producto del gongorismo portugués en su vertiente calderoniana”, gongorismo calderoniano que se manifiesta “en la poesía portuguesa del crepúsculo barroco” en el léxico, en el uso de ciertas metáforas, de complejas combinaciones métricas y en la intensificación de manierismos

como la correlación. Una huella que también se mantiene en el teatro hasta bien entrado el siglo XVIII, aunque de forma menos pronunciada (Ares Montes, 1983: 1343). Hatherly señala que, si bien hay una indudable presencia de Góngora en la obra de sor María do Ceo, no se puede decir que en ella predomine “la oscuridad gongorina o la dificultad conceptista”, pues tiene una evidente preocupación por la claridad y la llaneza del discurso, que realmente consigue (Hatherly, 1990: XXXVII).

Las poesías de sor María do Ceo fueron publicadas a veces en antologías (*Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio, Obras Varias e Admiraveis* y *A Preciosa, Obras de Misericordia*), en ocasiones formaron parte de obras narrativas en prosa (*Aves Ilustradas, Escarmentos de Flores, A Feniz Aparecida, A Preciosa, Alegoria Moral*) y otras se encuentran en la correspondencia con la duquesa de Medinaceli. No sólo tratan de temas religiosos (vida de Cristo, significado moral de las flores), también hay poemas de circunstancias. Entre las formas más frecuentemente usadas por la autora se encuentran octavas, décimas, romances, redondillas, coplas, silvas; los sonetos aparecen en menor número de lo que era costumbre en autores del Barroco (Hatherly, 1990: XLIII).

La obra en prosa está formada por dos extensas biografías (la de la Madre Helena da Cruz y la de Santa Catarina de Alexandria: *A Feniz Aparecida na Vida, Morte, Sepultura, & Milagres da Gloriosa S. Catharina*), colecciones de apólogos (*Aves Ilustradas, Metáforas de flores, Apólogos de algumas pedras preciosas*), breves vidas de santos (*Flos Sanctorum pequeno* y *Flos Sanctorum geral*), una obra moral narrativa corta con metáforas de la naturaleza (*Escarmentos de Flores*) y tres novelas alegóricas (*A Preciosa, Pastores da Clemencia: A Preciosa, Obras de Misericordia* y *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio*).

Capítulo aparte, por nuestro objeto de estudio, merece el teatro.

3. LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE SOR MARÍA DO CEO

Se tiene referencia de nueve obras de teatro de sor María do Ceo, publicadas en el primer tercio del siglo XVIII, en el denominado bajo Barroco (Ruiz Pérez, 2013), todas ellas escritas en castellano y en verso:

- *Clavel y rosa. Breve comedia aludida a los despozorios de Maria y Joseph*, publicada en el libro *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio* (Lisboa, 1736), es una comedia en tres jornadas sobre los despozorios de María y José, en la que la autora usa una metáfora floral (Rosa es pretendida por Clavel, Narciso, Lirio, Jazmín y Pensamiento).
- *Triunfo do Rosário* (Lisboa, 1740) está formado por cinco autos sacramentales (*La Flor*

de las finezas; Rosal de María. Auto do Rosário pela Fábula de Adonis e Vénus; Perla y Rosal; Las rosas con las espigas y Tres redenciones del hombre).

- Los tres autos alegóricos de san Alejo: *Mayor fineza de amor, Las lágrimas de Roma y Amor es fe*. Estas obras aparecían en la segunda edición de *Enganos do Bosque* de 1741 y se publicaron en *Obras varias y admirables de la madre María do Ceo*, Madrid, 1744. En esta trilogía, san Alejo busca el amor divino rechazando el amor profano: en *Amor es fe*, Alejo es el único de los tres príncipes (Alejo, Rómulo y Falanjes) que consigue conquistar a la princesa Gloria gracias a la renuncia absoluta por amor (renuncia incluso a ver a la princesa). En *Las lágrimas de Roma* Alejo abandona a la princesa Roma porque se enamora de la princesa Jerusalén, con quien acaba casándose. Y en *Mayor fineza de amor*, Alejo gana la mano de la reina Celia (la Hermosura Divina) porque realiza una fineza de amor mayor que los otros tres príncipes con los que compite (rechaza a Sabina, la Hermosura Humana).

Además, Serrano y Sanz, en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, cita tres comedias inéditas de sor María do Ceo (*En la cara va la fecha, Preguntarlo a las estrellas y En la más oscura noche*), probablemente comedias de santos o alegóricas, que hoy en día aún no se han localizado (Hormigón, 1996: 573).

No se tiene constancia de que las obras dramáticas de sor María do Ceo fueran representadas, pero los textos conservados contienen muchas indicaciones, explícitas en acotaciones o implícitas en los diálogos, que demuestran la consideración de la dimensión espectacular del teatro de nuestra autora. En el caso de los autos sacramentales es probable que fueran escritos “para solaz y edificación conventual”, porque no se han encontrado datos fiables de representaciones públicas de los autos sacramentales en Portugal con motivo de las fiestas del Corpus (como era habitual en España), aunque hay un testimonio de juegos y danzas que acompañaban la procesión, prohibidos en 1621 (Ares Montes, 1983: 1347).

Se sabe que el convento de Nuestra Señora de la Esperanza contaba con medios económicos suficientes para afrontar el montaje de los espacios escénicos de cierta complejidad que exigían las obras de nuestra autora, por lo que no debía limitarse, como sucedía en el caso de las obras de otras monjas-dramaturgas, a ver sus obras representadas en la sala de recreo del convento sin medios adecuados (Hegstrom, 2014: 368).

TRIUNFO DO ROSÁRIO

Estado de la cuestión

La única versión que se conoce de los autos de *Triunfo do Rosário* es una edición de 1740, con excepción del segundo auto (*Rosal de María*), del cual existe una copia manuscrita (Ms. 1411 de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto), cuya confrontación con el texto editado en 1740 parece indicar que dicha edición “contém lapsos e obscuridades, que não podem ser corregidos até se encontrarem melhores fontes” (Hatherly, 1992: 35).

Descripción de la edición de 1740

- Título: *Triunfo do Rosario, Repartido em cinco autos do mesmo muito devotos, e divertidos, pelas singulares idéas, como que os compoz a muito reverenda madre Maria do Ceo, Religiosa, e duas vezes Abbadessa do Religiosissimo Mosterio da Esperança de Lisboa da Provincia de Portugal, dado a estampa pelo costumado zelo, com que já mandou imprimir os outros tomos o P. Francisco Da Costa, do habito de S. Pedro; e à sua custa.*
- Datos editoriales: Lisboa Occidental: Na Offic. de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio.
- Año: 1740.
- Descripción de la portada: Debajo del título del libro figura una imagen (una cabeza de ángel alado), debajo de la cual están los datos editoriales. Sigue una línea horizontal, debajo el año de impresión, en la siguiente línea la especificación “*Com todas as licenças necessarias*”, y más abajo el texto “*Vende-se na loge de Felix Rodrigues de Carvalho na Rua nova*”.
- Localización: Biblioteca Nacional de Lisboa FA-1363
- Ejemplar utilizado para el presente trabajo: University of Toronto, texto completo digitalizado de la edición de 1740.

El libro consta de una serie de preliminares (prólogo, índice y licencias), escritos en portugués, y cinco autos en castellano (*La Flor de las Finezas, Rosal de María, Perla y Rosa, Las Rosas con las Espigas y Trez Redenciones del Hombre*).

El prólogo está escrito por el padre Francisco da Costa, quien explica que la edición de estos autos se ha dilatado en el tiempo porque la autora, sor María do Ceo, los guardaba celosamente, escarmentada por el hecho de que otras veces le habían hurtado obras y se habían imprimido contra su voluntad. Otras religiosas, empeñadas en que estas provechosas obras no quedaran “sepultadas”, las habían encontrado finalmente y se las habían dado al

Padre para que pudiera imprimirlas, lo cual hace en este séptimo tomo, estando en preparación un octavo, gracias a las religiosas “exploradoras”, que considera no será menos “divertido y provechoso”. Es probable que lo que expresa el padre de Costa en su prólogo, la falta de voluntad de la autora de que se editaran sus autos, responda a uno de los tópicos con los que se presentaba a las mujeres en la época, pues no concuerda con una obra extensa y elaborada como la de sor María do Ceo.

Después del prólogo hay un índice con los cinco autos, que acaba con una invitación a su atenta lectura por el beneficio espiritual que de ello se deriva. A continuación, están las Licencias: en primer lugar, las censuras de dos Padres del Santo Oficio (la del Padre Fr. Antonio Felgueiras, de 30 de noviembre de 1739, y la del Padre M. Fr. Jozé da Assumpção, del 20 de noviembre de 1739), dirigidas al Padre Fr. R. de Lancastro, Teixeira, Silva Soares Abreu, que da licencia para su impresión a la vista de los informes, con fecha 5 de diciembre de 1739. A continuación, la licencia de ordinario, con el informe favorable del Padre Fr. Francisco Javier de Santa Teresa, de fecha 14 de diciembre de 1739, dirigida al Vaz de Carvalho, quien autoriza la impresión el 16 de diciembre de 1739. Segundo informe de cotejo entre el original y la impresión, del Padre Fr. Antonio de Felgueiras, de fecha 5 de julio de 1740 y aprobación, el mismo día, de Silva Soares Abreu. Licencia final y tasa del libro de Vaz de Carvalho, Costa, con fecha 6 de julio de 1740.

En su censura, el Padre Fr. Antonio Felgueiras destaca que la obra es divertida y útil, lo que atraerá al público que, gracias a ello, se verá persuadido por las verdades de su discurso, promoviendo la devoción al Rosario. La censura del Padre M. Fr. Jozé da Assumpção habla de los autos como las “cinco estrellas” cuyo resplandor encaminará a los lectores a la gloria. Por su parte, el Padre Fr. Francisco Javier de Santa Teresa, pone de relieve la fama ya alcanzada por la autora por el estilo y el contenido profundo y virtuoso de sus obras, lo que considera aval suficiente para dar la aprobación a su nuevo libro, que considera digno de la Real Biblioteca.

Bibliografía crítica sobre la obra

Ana Hatherly (1992) tradujo al portugués *Triunfo do Rosário*, con la intención (según ella misma manifiesta) de facilitar el estudio de una obra que hasta entonces había obtenido poca atención de la crítica literaria portuguesa, probablemente por estar escrita en castellano y porque pesa sobre el teatro portugués barroco la consideración de que es una mera imitación del español (Ares Montes, 1983: 1344). Esta edición cuenta con un estudio preliminar que consta de un breve esbozo del argumento de los autos, un análisis de las influencias y ecos

de la obra, del tratamiento “a lo divino” de argumentos profanos y sobre el culto del Rosario. Con anterioridad Ana Hatherly (1989) había escrito un artículo, “Teatro religioso da época Joanina. *O Triunfo do Rosário* de Sórora Maria do Céu”, con un resumen de los cinco autos y un breve análisis de la obra, encuadrándola en la época del reinado de Juan V, “confluencia de corrientes de pensamiento tao opostas como o Barroco o Iluminismo”, ensalzando el teatro de sor María do Ceo como “uma espécie de epítome desse fim de época do barroco português na sua vertente contra-reformista”.

En su ponencia “Ecos de Calderón en el teatro portugués. Sórora Maria do Céu”, Ares Montes (1983) destaca la huella de Calderón en el teatro sor María do Ceo, haciendo una breve reseña de su producción dramática, para centrarse en los cinco autos de *Triunfo do Rosário*, con un análisis de sus características, argumento y posibles fuentes de algunos de ellos.

Hegstrom (2014), en “El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa”, observa aspectos de los autos de *Triunfo do Rosário* que permiten analizar la posible puesta en escena de sus obras en el marco del espacio conventual (estableciendo paralelismos con las obras dramáticas de sor María de San Alberto y de sor Cecilia del Nacimiento del convento de la Concepción del Carmen de Valladolid, y de sor Marcela de San Félix y de sor Francisca de Santa Teresa del convento de las trinitarias descalzas de San Ildefonso de Madrid).

En su artículo “A Rose by any other name: María do Ceo’s Virgin Mary and the male gaze”, Halling (2012) analiza el papel de la Virgen María en los cinco autos de *Triunfo do Rosário* y en *Clavel y Rosa*. Considera que el espacio “protector y protegido” del convento permite a la dramaturga ofrecer en sus obras una visión diferente del papel de la Virgen al propuesto por las figuras eclesiásticas masculinas, reivindicando a María como una figura activa y asertiva en sus roles de esposa, madre e intercesora, modelo que propone a sus hermanas, revitalizando la visión medieval de la Virgen (frente a una visión más pasiva contrarreformista).

Contenido de *Triunfo do Rosário*

El título completo de la obra, *Triunfo do Rosário, repartido em cinco autos*, manifiesta explícitamente cuál es el hilo conductor que dota de unidad la obra: los cinco autos se conciben para resaltar la importancia del culto del Rosario, del que sor María debía ser muy devota y sobre el que escribió un libro de meditaciones, *Rozario dos Atributos Divinos* (Ares Montes, 1983: 1347).

Con argumentos diferentes en cada una de las cinco piezas, sor María do Ceo trata los temas propios de los autos sacramentales (la Redención de la Humanidad, la importancia del sacramento de la Eucaristía, el papel de la Virgen como corredentora), desde una perspectiva contrarreformista (veremos, por ejemplo, su defensa de lo que será el dogma de la Inmaculada Concepción en el auto *Rosal de María*). Los argumentos se inspiran en historias mitológicas y evangélicas, creando alegorías que acerquen al público a las doctrinas que quiere transmitir (*docere et delectare*). Los personajes pueden ser, por ello, alegóricos (el Tiempo, el Engaño, el Mundo, Jerusalén), históricos (César, Constantino), mitológicos (Adonis, Venus, Marte), bíblicos (María, Pedro, Luzbel) y sirven para encarnar la lucha entre el Bien y el Mal por atraer la voluntad de la Humanidad que debe decidir con su Libre Albedrío.

Así, en *La flor de las finezas*, Luzbelo pide al Rey (Dios) que le entregue al hombre por sus pecados y este, apoyado en Severa, decide hacerlo. Intercede Clemencia y el Rey cede a cambio de que el Hombre le presente una planta divina. Clemencia pregunta cuál puede ser esa planta a un Príncipe (que no lo sabe, ocupado en sus conquistas y festejos), a un Plebeyo (ocupado en su trabajo) y a un Pastor (santo Domingo de Guzmán), que le lleva a un rosal, con el que hacen una cadena de rosas que lanzan al Hombre, a punto de ahogarse en el mar de Culpa. Luchan el Hombre con Angelo contra Luzbelo y la Sombra y vence el Hombre, siendo absuelto por la intercesión de Clemencia.

En *Perla y Rosa* el Universo aprovecha que el Alma (Perla) se encuentra Perdida, alejada del rebaño del Buen Pastor (Cristo) y la atrae con Engaño hasta Babilonia. Aunque el Buen Pastor intenta rescatarla (ofreciéndole su cayado con una cruz para apoyarse cuando desfallece), ella cede a las tentaciones (prefiere la bengala del Gran Príncipe de Babilonia). Preciosa (María) acude en ayuda del Buen Pastor mostrándole un rosal de quince rosas (los quince misterios del Rosario) plantado por (Santo) Domingo con el que espera recuperar la voluntad de Perdida. A pesar de la furia del Universo, Perdida/Perla se salva gracias a la ayuda del Rosario y se convierte en la esposa del Buen Pastor, celebrándose en su honor un banquete en el cielo (referencia a la Eucaristía).

En el auto *Las Rosas con las espigas* de nuevo santo Domingo de Guzmán (el caballero Gomindo) por consejo de Deya (María) recoge ciento cincuenta rosas de un huerto con las que hace un rosario que entrega a Flor (el Alma), que había enojado al Rey gastándose las tres monedas que Él le entrega (símbolos de la memoria, el entendimiento y la voluntad) en las banalidades con las que la tientan el Mundo, la Locura y el Amor, en vez de comprar

galas adecuadas para el banquete al que Él la ha invitado. Al final, perdonada Flor gracias al Rosario, se celebra el banquete (sacramento de la Eucaristía).

Las Tres redenciones del hombre presentan al Hombre salvado de la Culpa por las intercesiones de Gracia: en la primera redención consigue librarse de la Culpa y sus ayudantes (Olvido, Lisonja, Delicia y Engaño) por la llegada de Oliva, enviada del Cielo; en la segunda redención, el Hombre, enfermo en el Hospital del Mundo por la Culpa, se cura por la llegada de la Tierra (enviada de nuevo por la intercesión de Gracia) con el pan santo (Eucaristía); y en la tercera redención el Hombre consigue salir del laberinto de la Culpa gracias a un hilo formado por ciento cincuenta rosas que le entrega Rosa (María).

Los autos de *Triunfo do Rosário* “muestran un buen aprendizaje de la fórmula calderoniana, en la estructura escénica, en el verso, en la utilización de la música – abundan las partes cantadas, hasta el punto de que *Rosal de María* podría calificarse de zarzuelita a lo divino – y en los recursos plásticos - apariencias y tramoyas -” (Ares Montes, 1983: 1347).

La importancia del rezo del rosario en el siglo XVIII

Según la tradición católica, el culto del Rosario fue instituido por santo Domingo de Guzmán (1170-1221), predicador en la región francesa de Albi, donde proliferaban los herejes albigenses y cátaros. El santo tuvo una revelación de la Virgen para ayudarle a combatir la herejía enseñándole un método de oración para invocarla con ayuda de cuentas unidas por un cordón (Reginaldo, 2016). Al principio el culto consistía en recitar repetidamente padrenuestros y avemarías, con el instrumento de cuentas (paternóster), pero entre 1410 y 1439, Domingo de Prusia, cartujo de Colonia, propuso un rosario con cláusulas, introduciendo después de cada avemaría una breve meditación (cláusula) de la vida de Cristo y de María, y de los Misterios de dolor, gozo y alegría, con alusiones a pasajes evangélicos. Fray Alano de la Roca (1428-1475), un dominico bretón, recogió la tradición del Rosario con cláusulas y fundó la fraternidad del Salterio de la Virgen en Douai (provincia dominicana de Holanda), instituyendo la práctica diaria del Salterio mariano (después llamado Rosario) para sus cofrades. Un acontecimiento histórico hizo que la devoción al Rosario adquiriera una nueva dimensión: la ciudad de Colonia estaba asediada por el duque de Borgoña, Carlos el Temerario. El prior de los dominicos, Jacobo Sprenger, pidió la intercesión de la Virgen rezando el Rosario. La ciudad se libró del asedio y se fundó la primera Cofradía del Rosario en Colonia (8/9/1475), en la que se inscribieron miles de personas y el propio emperador Federico III. La Cofradía obtuvo la confirmación del propio Papa Sixto IV en 1479 con la

bula “Ea quae ex fidelium” y otras cofradías empiezan a hacer su aparición (la de Venecia, en 1480, las de Florencia y Roma, en 1481). Otro hito histórico que reafirmó la devoción del rosario fue la victoria de los cristianos frente a los turcos en Lepanto (7 de octubre de 1571), que el Papa Pío V, dominico, atribuyó a la intercesión de la Virgen del Rosario y a que ese día la Cofradía de Roma había salido en procesión. A partir de este momento, la devoción del Rosario alcanza un carácter universal: en 1573 el Papa Gregorio XIII estableció el primer domingo de octubre como festividad de la Virgen del Rosario (Fiesta de la Batalla Naval) y comienza la práctica de que los primeros domingos de mes las cofradías celebren una procesión con la imagen de la Virgen y rosarios en las manos. La devoción sale así de del ámbito parroquial y adquiere dimensión pública (Romero Mensaque, 2009).

En España se da un fenómeno singular: el Rosario público o callejero, que surge en un marco misional y penitencial, pero se convierte en una práctica devocional popular (Romero Mensaque, 2012). Sevilla fue asolada por la peste en 1649 y el arzobispo Ambrosio Ignacio de Spínola promovió Misiones, dirigidas entre 1669 y 1679 por el jesuita Tirso González de Santalla, quien sentía gran devoción por el rosario. El Padre Tirso fomentó la creación de las Congregaciones de Cristo Crucificado y Nuestra Señora del Rosario, hermandades dedicadas a la penitencia y al rezo del rosario. De aquella época es el fraile Pedro de Santa María de Ulloa (1642-1690), llamado “el apóstol del Rosario”, quien creó la dinámica de rezar el Rosario en su parroquia a diario. En la celebración de sus funerales (17 de junio de 1690), los feligreses de su parroquia se congregaron en torno a la imagen de Nuestra Señora de la Alegría, patrona del barrio, y rezaron de forma espontánea el que se conoce como primer Rosario público. Fue el comienzo de una “explosión rosariana”, de procesiones abiertas a todo tipo de integrantes, atentos al canto de avemarías a coros y a la meditación de los Misterios, que pronto se extendió de Sevilla a Cádiz bajo el auspicio de otro “apóstol del Rosario”, fray Pablo, que introdujo el estandarte mariano en estas procesiones, y formuló en su libro *Triunfo glorioso del Santo Rosario* (1693) pragmáticas para regular el cortejo, aprobadas por el obispo de Cádiz. El fenómeno siguió extendiéndose al resto de la península y de Nueva España, donde los misioneros dominicos promovieron el uso ordinario del Rosario público, incluso entre la población indígena. Durante el siglo XVIII el Rosario público pervivió de manera muy activa, existiendo tensión entre las medidas del clero para regularlo y la iniciativa popular que imponía su espontaneidad y dinamismo, sobre todo en las hermandades de ámbitos rurales, como las del Rosario de la Aurora (que popularizaron el acompañamiento con coplas, las llamadas “auroras” y “campanillas” para convocar a la

gente al Santo Rosario, y las que glosaban los Misterios). Se fue perdiendo el arraigo popular a medida que las ideas ilustradas provocaron una crisis de la religiosidad.

La divulgación de la devoción a Nuestra Señora del Rosario en Portugal comienza en el siglo XIII (la Orden Dominicana, principal promotora cuando comienza esta tradición, fue introducida en Portugal en 1218) y tuvo mucho arraigo popular. El imperio portugués, buscando ampliar su prestigio y la creencia en su infabilidad, promovió su asociación al culto mariano, instituyéndolo en todo el territorio, convirtiendo a María en la patrona del imperio y protectora de sus colonias. De entre todas las hermandades marianas en el mundo portugués, la del Rosario fue la más importante (Pinto de Santana, 2016). La Virgen del Rosario fue adoptada como patrona de varios sectores sociales y profesionales, como los marineros de Oporto. A la expansión del culto al Rosario contribuyó el hecho de que en las cofradías del Rosario no se tenía en cuenta el estatus social ni la riqueza de las personas, ni era necesario abonar ninguna cuota para la inscripción, de modo que ninguna persona pobre fuera excluida por ese motivo. Dentro de este contexto de expansión del culto mariano y del Rosario por todo el imperio cristiano portugués, se estableció una asociación entre esta devoción y la población de esclavos y libertos del reino. La mayoría de las hermandades de negros de Lisboa y del resto del país estaban dedicadas a Nuestra Señora del Rosario (Reginaldo, 2016). La población negra primero fue integrada en cofradías de población blanca, atraídos por los religiosos dominicanos y poco a poco formaron sus propias hermandades bajo la protección del rey portugués y de los padres dominicanos. En África la devoción a Nuestra Señora del Rosario fue introducida por misioneros dominicanos que acompañaron a las expediciones portuguesas al reino de Congo a partir de 1491 y en Brasil esta devoción fue difundida entre los angolas, la etnia que predominó en la primera fase del tráfico de esclavos de África a América (Pinto de Santana, 2016).

La difusión del culto al Rosario, tanto en Portugal como en sus colonias ultramarinas, fue mayor a partir del Concilio de Trento (1545-1563) y recibió un nuevo impulso en la segunda mitad del siglo XVII al asociarse el triunfo de la Restauración a la intercesión de la Virgen del Rosario.

La publicación en 1740 de *Triunfo do Rosário* se encuadra, por tanto, en una larga tradición de culto al Rosario, lo que explica el hecho de que sor María dedicara cinco autos a dicho fenómeno.

III. ANÁLISIS DEL AUTO *ROSAL DE MARÍA*

1. MÉTODO DE ANÁLISIS DE LA OBRA

Para realizar el análisis de *Rosal de María* seguiremos la propuesta metodológica expuesta por Antonio Tordera (1999) en su artículo “Teoría y técnica del análisis teatral”, porque posibilita un estudio de la obra dramática en profundidad al considerar el fenómeno teatral como “una estructura múltiple de signos que se desenvuelven en diversos niveles”, dentro de la perspectiva de la semiótica del teatro. Tordera propone el análisis de los niveles sintáctico, semántico y pragmático de la obra, basándose en la consideración de que todo signo mantiene tres tipos de relación: con otros signos, con objetos no signícos y con los usuarios de los signos. Para el análisis del nivel sintáctico sigue la propuesta de Kowzan (1997) de estudiar trece sistemas de signos que operan en la obra dramática: el de la palabra (que coincide con el análisis de la obra como texto literario descomponiéndola en situaciones y funciones) y el de los signos no lingüísticos (tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido). El análisis del nivel semántico se centra en el sentido del espacio donde se plasman los signos, la estructura semántica (el universo de significados de la obra, los que da el escritor y los que toma la obra al insertarse en los modelos estéticos operantes), el significado de los personajes y de los iconos, índices y símbolos. El análisis de la dimensión pragmática toma en consideración la relación del autor con la obra y de la obra con el espectador. Los tres niveles de análisis están relacionados: las relaciones sintácticas de un fenómeno estético adquieren su definitivo sentido cuando se enmarcan en el conjunto de las dimensiones semánticas y esa dimensión semántica se explica si la situamos en los procesos pragmáticos.

Asimismo, obra de obligada consulta y referencia para realizar nuestro análisis ha sido el libro de José Luis García Barrientos (2007), *Cómo se comenta una obra de teatro*, especialmente sus observaciones para el análisis de los elementos de la dramaturgia (escritura, dicción y ficción dramática, tiempo, espacio, personaje y visión). Por último, por sus consideraciones específicas sobre el fenómeno del teatro barroco hemos tomado en cuenta las propuestas sobre la división del texto dramático y otros aspectos, de la obra *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de Oro*, de Ruano de la Haza (2000) y de la *Historia del teatro español del siglo XVII*, de Arellano (2000).

2. ANÁLISIS DEL NIVEL SINTÁCTICO DE *ROSAL DE MARÍA*

2.1. EL TEXTO DRAMÁTICO: SITUACIONES Y FUNCIONES

El texto del Auto *Rosal de María* está dividido en tres partes: “Primera estación” (Rosas blancas), “Segunda estación” (Rosas coloradas) y “Tercera estación” (Rosas doradas).¹

Ruano de la Haza (2000) aconseja dividir las jornadas de los textos dramáticos del Siglo de Oro en cuadros, lo que para Arellano serían “bloques de acción”, términos que ambos definen de forma similar: “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados y delimitada, generalmente, por cambios métricos” (Arellano, 2012:123), que no tienen que ver con la división decimonónica en escenas, marcadas por la entrada o salida de personajes. Siguiendo esta propuesta, pasamos a analizar la estructura de la obra descomponiéndola en cuadros.

2.1.1. Descomposición de la obra

Primera estación: Rosas blancas

Primer cuadro: Los pastores hablan con Gracia sobre la caída de la Humanidad y la venida de Cristo.

1. Coloquio entre Diamán, Fido y Silvano: se preguntan qué significa el hecho de que el valle haya amanecido lleno de rosas blancas. El coro (Música), desde un espacio latente, les explica que las rosas blancas son un símbolo divino (“Una voz, que a Cielo suena” -v. 39-).
2. Entra en escena Gracia. La interpelan los pastores (apoyados a veces en su parlamento por el coro) sobre el significado del prado lleno de rosas blancas. Responde Gracia en un largo monólogo: se presenta (“María mi primer nombre” -v. 85-), explica cómo Dios crea a Almaná (“Todos la llaman Venus”-v.111-) como Esposa de su Hijo, la rebelión de Lucifer y su destierro “Hasta el más profundo caos” (v. 151). Dios (“el Gran Mayoral”) entrega a Almaná el dominio del valle con el precepto de que lo guarde del enemigo, pero Lucifer la engaña.
Dios cierra a Almaná la puerta del Olimpo. Su Hijo se ofrece a pagar por ella. Dios accede y para ello el Hijo baja al valle disfrazado de Pastor. Donde pisa, nacen rosas blancas.
3. Se escucha la voz de Simeón (también desde un espacio latente), que anticipa la Pasión (“En su sangre tiñi/ Las Rosas bellas” -v. 263-264). Se lamentan los demás.
4. Continúa hablando Gracia, que explica cómo Adonis-Emanuel es alabado por los

¹Todas las citas textuales del auto corresponden al citado ejemplar de la University of Toronto, [texto completo](#) digitalizado de la edición de 1740.

habitantes del valle que cantan sus virtudes. Responde ahora la voz de Marcela “desde dentro” que alaba a Gracia como madre de Dios. Gracia relata el nacimiento de Cristo, mientras todos se congratulan. Se van todos.

Segundo cuadro: La oposición del diablo (Marte)

5. Soliloquio de Marte: observa la transformación del valle, cómo los pastores van a la cabaña de Gracia. Siente temor.
6. Aparece Silvano y Marte le pregunta qué sucede. Silvano responde que Adonis ha bajado del Olympto a rescatar el valle y a ser esposo de Venus-Almana. Lo amenaza Marte y Silvano se va.
7. De nuevo solo, Marte expresa sus celos por Venus, su enfado. No teme a Dios. Declara que presentará batalla. Se va.

Tercer cuadro: Encuentro del Alma con Cristo

8. Almana aparece en escena con Marina y Amira. Les pregunta si el joven que ha llegado al valle es tan bello como dicen; ellas lo alaban.
9. Entra en escena Adonis. Se presenta como el Hijo de Dios que ha venido a ser su amante (pudiendo ser su Dios), dejando el cielo por ir con ella al valle, que llena de rosas. La impele a que huya de Marte. Él ha venido a “sanar su delito”, a “romper la cadena de la culpa”. En su mesa habrá “maná y dulce licor” (referencia a la eucaristía). Gracias a su unión habrá una gran transformación. Las palabras de Adonis alternan con sus cánticos en los que insiste en que no desprecie todos estos ofrecimientos. Almana responde a Adonis que es suya.
10. Comienza desde un espacio latente un “duelo” entre la voz de Marte y sus secuaces, llamando a la guerra, y la voz de los pastores, cantando al amor. Mientras, prosigue el diálogo entre Almana y Adonis. Adonis le dice que no tema, que ella tiene libre albedrío para decidir hacia quién quiere inclinarse (Marte o Él). En un aparte Adonis muestra sus celos por su naturaleza en parte humana.
11. Aparecen Gracia y Silvano. Gracia le dice que lo buscaba (como al Niño perdido en el templo). Adonis responde que está predicando sus verdades a Almana y que ya está en el templo de su corazón. Se alegra Gracia. Suenan de nuevo de fondo los coros incitando unos a la guerra, otros al amor.

Segunda estación: Rosas rojas***Primer cuadro: Prendimiento de Cristo en el huerto***

1. Adonis (Cristo) en el huerto (Getsemaní) se dirige a su Padre y pide que perdone la culpa de la Humanidad. Amor (Dios) le responde que para ello debe morir. Adonis acepta el sacrificio.
2. Silvano va a advertirle que Marte ha alentado a los villanos para que lo maten y le pide que huya. Adonis dice que morirá por Almaná. Silvano le cuenta el mito de Marte, Venus y Adonis, cómo muere Adonis por un jabalí que envía Marte, celoso, y cómo las rosas blancas se tiñen de rojo. Le dice que le puede pasar lo mismo. Adonis se niega a huir. Se oyen voces pidiendo su muerte. Silvano dice que luchará por él. Salen de escena.

Segundo cuadro: Pasión y muerte de Cristo

3. Soliloquio de Marte explicando cómo ha enviado contra Adonis (Cristo) a los villanos, cómo lo prenden, le ponen la corona de espinas, lo azotan y lo matan en el monte. Se oyen desde un espacio latente los gritos de los villanos y las palabras finales de Cristo.

Tercer cuadro: Lamentos en el monte del Calvario

4. Almaná (Venus) va subiendo por el monte buscando a Adonis-Emanuel. Ve las rosas teñidas de rojo. En la cima descubre a Adonis muerto. Sabe que ha muerto por limpiar su culpa. Llorá su pérdida.
5. Sale a escena Gracia. Se lamenta de la muerte de su Hijo.
6. Marina llega a acompañar en su dolor a Venus. Dialogan.
7. Se incorpora al duelo Amira que dice que hasta las fuentes han enmudecido. Gracia pide cánticos fúnebres.
8. Sale Diamán que responde que hasta las aves enmudecen. Venus pide que su dolor dure toda su vida para pagar su deuda.
9. Llega Fido, se une a los lamentos. Todos lloran la muerte de Adonis.
10. Todos los personajes y un coro en un espacio latente recalcan que las culpas del hombre ocasionan la muerte de Dios, alternando versos y estribillo.

Tercera estación: Rosas doradas***Primer cuadro: Resurrección de Cristo.***

1. El coro (desde dentro) avisa de la transformación del valle. Almaná que prosigue sus lamentaciones, de pronto percibe que el valle se ha llenado de rosas doradas, observa en ellas “la luz superior que las hace”. El coro canta albricias porque Cristo ha resucitado.

2. Aparece Adonis con apariencia de pastor y con el rostro semioculto. Venus le pregunta por la transformación del valle y él responde que es por el revivir de una muerte ficticia. Se descubre ante Venus, que canta su alegría con el coro. Ante sus preguntas, Adonis le explica que el Padre pidió rubíes por su rescate y él ofreció su sangre, dejándose matar por los villanos que había enviado contra él Marte-Luzbel. Con su sacrificio el valle está salvado y a ella se le abren de nuevo las puertas del Olimpo. Conversan sobre la transformación de las rosas (blancas, rojas, doradas) según los acontecimientos (nacimiento de Cristo, muerte y resurrección) y Adonis le dice que le va a mostrar lo que significarán en el futuro, en el tiempo de Domingo, cuando el valle se haya olvidado de sus verdades.
3. Adonis le pide al Tiempo que pare su curso y dé un salto al futuro. Desde un espacio latente pregunta el Tiempo quién le habla. Entra en escena. Lo reconoce y le obedecerá. Vuelve a marcharse.

Segundo cuadro: la Humanidad en tiempo de Domingo

4. Adonis y Almaná ven la transformación del valle (peñas duras, fuentes frías...) y de sus gentes en ese tiempo futuro. El coro (dentro) habla de la infelicidad del valle.
5. Aparecen Diamán y Fido peleando con espadas. Cuando desaparecen sus voces hablan de la causa (robo y ambición), mientras Adonis, Almaná y el coro lamentan lo que sucede.
6. Se oyen dentro voces llamando a la guerra. Adonis lamenta su crueldad.
7. Atraviesan el escenario pastores cantando y bailando, reivindicando disfrutar de esta vida y olvidar la otra. Adonis y Almaná lo reprueban.
8. Diamán, Silvano y un grupo de pastores cruzan el escenario incitando a comer y beber (“sea nuestro Dios el vientre” -v. 1286-). Adonis le explica a Almaná que ése será el estado del valle en tiempo de Domingo.
9. Aparece Domingo (primero su voz, luego en escena). Alaban Adonis y Almaná su belleza. Domingo está reprobando a los hombres sus acciones.
10. Salen a escena Fido y Marina con un grupo de pastores. Domingo les avisa de la ira de Dios por sus acciones. Suenan truenos. Se asustan. Preguntan a Domingo qué pueden hacer. Él responde que pedir ayuda a Gracia y ofrecerle guirnaldas de rosas, porque son símbolo de su Hijo, de su sangre y de su gloria, para que ella aplaque el enojo de Dios. Se van los pastores a cumplir lo que Domingo les aconseja. Cantan (dentro) mientras.
11. Aparece Marte. Lamenta que los hombres hayan recordado el poder simbólico de las rosas, vinculadas a las “finezas de Emanuel” y siente que renacen sus celos por Almaná y

Emanuel. Ellos, aparte, son testigos de su rabia y empiezan a percibir el aroma de rosas y los cantos que se acercan. Domingo también lo percibe y se alegra.

12. Llegan los pastores con guirnaldas de rosas y Fido se las ofrece a Domingo. Marte se interpone. Domingo lo desafía. Luchan y Marte es vencido y desaparece. Los pastores vitorean a Domingo. Almaná y Adonis comentan complacidos lo sucedido.

13. Domingo llega hasta el “alcázar supremo”, acompañado de la voz del coro y de los pastores. Gracia muestra su enojo por la actitud de los hombres. Domingo les pide a los pastores que le hagan su ofrenda. Los pastores le ofrecen guirnaldas de rosas blancas, rojas y doradas, conmemorando la vida, muerte y resurrección de su Hijo. Gracia acepta, le encomienda a Domingo que plante rosas por todo el mundo (evangelización) y da su perdón, retirándose.

14. Domingo y los pastores alaban a Gracia por su favor y se retiran.

Tercer cuadro: Ascensión de Cristo al cielo

15. Adonis pide que vuelva el tiempo a su curso normal. Almaná comenta admirada el poder de Gracia, el papel de Domingo y de las rosas.

16. Entran en escena Fido, Diamán y Silvano que se congratulan de su resurrección. Adonis les dice que ya están libres del pecado original por su sacrificio, y tienen abiertas las puertas del cielo, adonde se lleva a Almaná para coronarla como su esposa. Les pide que se encomienden a Gracia. Les dice que también les enviará Su Espíritu, y que no olviden nunca el símbolo de las rosas, con el que honrar a Gracia-María. Todos corean sus palabras.

En la siguiente página, de acuerdo con el modelo propuesto por Tordera (1999), presentamos la tabla que recoge las situaciones dramáticas y la aparición de los personajes en las mismas para poder sacar algunas conclusiones.

El cambio de color de las columnas se corresponde con cada bloque de acción o cuadro que se ha enunciado en la anterior división del texto. Además, se ha resaltado con cruces de color rojo los personajes que intervienen “desde dentro” (según las acotaciones del texto), es decir, desde un espacio latente, no presentes en escena. Y con cruces de color morado las escenas en que Adonis aparece en escena de cuerpo presente, tras su muerte, pero no interviene en la acción.

Tabla de situaciones dramáticas y aparición de personajes

Primera estación

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Diamán	x	x	x	x							
Fido	x	x	x	x							
Sylvano	x	x	x	x		x					x
Música (coro)	x	x								x	x
Gracia		x	x	x							x
Voz de Simeón			x								
Voz de Marcela				x							
Marte					x	x	x			x	x
Almana								x	x	x	x
Adonis									x	x	x
Marina								x	x		
Amira								x	x		

Segunda Estación

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Diamán								x	x	x
Fido									x	x
Silvano		x								
Música (coro)										x
Gracia					x	x	x	x	x	x
Marte			x							
Almana				x	x	x	x	x	x	x
Adonis	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Marina						x	x	x	x	x
Amira							x	x	x	x
Amor	x									
Voz de villanos		x	x							

Tercera Estación

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Diamán					x			x								x
Fido					x					x		x	x	x		x
Silvano								x					x	x		x
Música (coro)	x	x		x	x	x				x			x			
Gracia													x			
Marte											x	x				
Almana	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Adonis		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Marina										x			x	x		
Amira													x	x		
Domingo									x	x	x	x	x	x		
Tiempo			x													
Pastores							x	x		x		x	x	x		x

2.1.2. La estructura sintáctica:

A partir de la denominada Comedia Nueva lo habitual es la división de las obras dramáticas en tres Jornadas. En la obra que nos ocupa, vemos que sor María do Ceo llama a estas tres partes “estaciones”. Ignacio Arellano (2012: 122) nos avisa de que esta tripartición no siempre se corresponde con la distribución de exposición, nudo y desenlace. En esta obra, de hecho, la exposición se corresponde con la primera Jornada o Estación, pero el desarrollo ocupa la segunda Jornada y parte de la tercera, interrumpido por una digresión sobre el futuro de la Humanidad (situaciones dramáticas 4 a 14), correspondiendo el verdadero desenlace a las situaciones 15 y 16 de la tercera Jornada.

Jornada Primera

La Jornada Primera se organiza en tres bloques de acción que responden a la presentación del conflicto: en el primer bloque Gracia explica a los pastores cómo se produjo la caída de la Humanidad (Almana), al ser engañada por Lucifer, a pesar de que Dios la había creado como Esposa de su Hijo y para preservar el mundo; el sacrificio que acepta su Hijo para venir al mundo a limpiar esa culpa; y el nacimiento de Cristo. Su llegada trae consigo que el valle se cubra de rosas blancas. En el segundo bloque vemos la aparición de Marte-Luzbel, que se rebela contra la llegada de Cristo y proclama que luchará. Y en el tercer bloque, Adonis-Cristo le explica a Almanca que ha venido al mundo a limpiar su culpa. De fondo suenan gritos de las fuerzas del mal, llamando a la guerra.

Si observamos la tabla, vemos varias cosas significativas:

La oposición de las fuerzas del Bien y del Mal se manifiesta en la estructura externa: después de un largo monólogo de Gracia (245 versos de los 609 de esta Jornada), explicando la caída de la Humanidad y el nacimiento de Cristo, aparece solo en escena Marte-Luzbel en las situaciones 5 y 7, con un breve diálogo en la situación 6 con Silvano. Luego sólo escuchamos su voz alentando a la guerra desde un espacio latente, en las situaciones 10 y 11, oponiéndose a la voz del coro que, en cambio, alienta al amor.

La función del coro (Música) como apoyo o contrapunto a las palabras de los personajes, se manifiesta en la forma: el sonido llega desde un espacio latente coincidiendo con la presencia en escena de alguno de los personajes relevantes.

De las palabras de Gracia se desprende que hay, dentro de la función coral, una personalización en la voz de Simeón y Marcela en las situaciones dramáticas 3 y 4.

La función secundaria de los pastores (Diamán, Fido, Silvano, Marina y Amira) se refleja en su presencia en el escenario como interlocutores de un personaje principal, nunca solos.

Los protagonistas (Venus-Almana y Adonis-Cristo) aparecen en escena solo cuando las palabras de Gracia y Marte han servido para presentarlos, y desde ese momento su presencia en escena es la más notable: Adonis aparece en 28 de las 37 situaciones dramáticas en las que hemos dividido la obra, y Almanas en 27.

Jornada Segunda

La Jornada Segunda se divide de nuevo en tres bloques de acción que se corresponden con el prendimiento de Cristo en el huerto (el diálogo con su Padre, la aceptación del sacrificio); su pasión y muerte, contada por Marte-Luzbel; y la transformación del valle, lleno ahora de rosas rojas que simbolizan la sangre de Cristo, con los lamentos de Almanas, Gracia y los pastores por lo sucedido.

Si vemos la tabla de la Jornada Segunda, observamos varias cosas importantes:

La soledad de Cristo en el huerto de Getsemaní se manifiesta en la estructura externa de la obra: en la primera escena está solo ante Dios (Amor), al que pide clemencia, pero Él le exige su sacrificio; y en la segunda escena dialoga solo con Silvano, que le alerta del peligro que le acecha, pero declina huir.

Solo está también Marte, en la situación 3, cuando cuenta con la técnica de la teichoskopía la pasión y muerte de Cristo, sólo acompañado por las voces “desde dentro” de los villanos y las últimas palabras de Adonis-Cristo.

De la escena 4 a la 10 vemos el contraste entre el cuerpo inerte de Cristo, y la mayor acumulación de personajes y movimiento en esta Jornada: aparece Almanas y se le van uniendo, sucesivamente, Gracia, Marina, Amira, Diamán, Fido e, incluso, el coro en la escena final. Este clímax final parece coincidir con el desenlace de la confrontación entre el Bien y el Mal: la muerte de Cristo. Pero no es el verdadero desenlace.

Jornada Tercera

En la Jornada Tercera hay otros tres bloques de acción: en el primero vemos la nueva transformación del valle, ahora cubierto con rosas doradas, debido a la Resurrección de Cristo; un segundo bloque que nos lleva a un momento futuro en que la humanidad se aparta del buen camino, hasta que Domingo explica a los hombres el poder de la ofrenda de rosas a Gracia-María, y su lucha y victoria sobre Marte-Luzbel; y un tercer bloque en el que Adonis-Cristo explica a los hombres que con su muerte y resurrección están libres de pecado original, que va al cielo con Almanas y que no olviden honrar a María. Este momento (escenas 15 y 16 de la Jornada Tercera) es el verdadero desenlace, como ya comentamos.

De la observación de la tabla se desprenden nuevas consideraciones:

Almana está sola en la primera escena, para dirigir la atención hacia ella y hacia su descubrimiento de la nueva transformación de las rosas del valle, anuncio de la Resurrección de Cristo.

A partir de ahí Almana y Cristo no se separan en el resto de la obra, simbolizando que el Alma (Almana), purificada por la Resurrección de Cristo (Adonis), ya se une con él para siempre.

De la situación dramática 4 a la 14 ambos actúan como comentaristas de la acción que se está desarrollando (digresión respecto a la acción principal). Mientras, vemos aparecer y desaparecer personajes que van escenificando los pecados a los que se habría entregado la Humanidad, hasta que Domingo ofrece una solución (el rosario), vence a Marte-Luzbel, y Gracia-María se apiada de nuevo de los hombres. Al ser otra acción (distinta de la acción principal), vemos en ella su propio momento de clímax, en las escenas 13 y 14, con la aparición de Gracia.

La vuelta al momento presente (escena 15) se marca en la estructura externa con la desaparición del escenario de todos los personajes, excepto Almana- Venus y Adonis-Cristo, en los que se centra de nuevo nuestra atención, para llegar al desenlace (escena 16): la ascensión al cielo de Cristo tras haber redimido a la Humanidad de sus pecados con su sacrificio.

2.1.3 Conclusiones

Sor María do Ceo adecua con acierto la estructura de la obra al desarrollo de la trama. Muestra los tres momentos relevantes de la vida de Cristo mediante la estructura tripartita del auto: su venida a la Tierra (Jornada Primera), su pasión y muerte (Jornada Segunda) y su resurrección (Jornada Tercera). Con la venida de Cristo a la Tierra se plantea el conflicto entre las fuerzas del Bien y del Mal para ganar al Alma Humana (Jornada Primera). Este conflicto se dirime con el triunfo del Bien gracias a la muerte y resurrección de Cristo, y a la revelación del poder del Rosario como la ayuda necesaria para mantener la salvación del alma que Cristo procura con su sacrificio cuando la humanidad vuelva a flaquear. De ahí que el nudo de la obra, como dijimos, no coincida con la Jornada Segunda, sino que se prolonga hasta que acaba la digresión de la Jornada Tercera con ese salto al futuro que permite revelar el poder del Rosario. El desenlace lo encontramos al final de la Jornada Tercera con el anuncio de la ascensión al cielo de Cristo con Almana, a quien va a coronar como su esposa, y de la próxima llegada del Espíritu Santo.

Con esta disposición estructural, sor María consigue que cobre relevancia el mensaje

último que en éste (y en los otros autos que configuran *Triunfo do Rosário*) intenta transmitir: la revelación del poder del Rosario, pues el único paréntesis en el desarrollo lineal de la obra, la digresión que pospone el desenlace final, encierra ese mensaje.

Sor María do Ceo crea momentos de clímax y anticlímax en el desarrollo de la trama que sirven para mantener la atención del público. Así, el último cuadro de la Jornada Primera se cierra con las voces amenazadoras de Marte y sus secuaces incitando a la guerra contra Adonis; los gritos de los villanos acompañan el relato de Marte del prendimiento y muerte de Cristo en la Jornada Segunda, que se cierra con otro momento de clímax con todos los personajes en escena (excepto Marte y Amor) contemplando su cuerpo yacente (aparente desenlace de la confrontación entre el Bien y el Mal); en el bloque segundo de la Tercera Jornada, el relato de lo que sucederá en el futuro con la Humanidad se acompaña con gran movimiento de personajes en escena representando los pecados a los que se había entregado la Humanidad, y acaba con la lucha y triunfo de Domingo frente a Luzbel; Finalmente la obra se cierra con una apoteosis de alabanzas en honor a las rosas divinas y a María, tras el anuncio de Cristo de su ascensión al cielo con Almaná.

2. 2. LOS SIGNOS NO LINGÜÍSTICOS:

Kowzan (1997) señala que en el teatro en cuanto espectáculo se emplean tanto la palabra como sistemas de significación no lingüísticos. Cada signo lingüístico posee una forma normalizada (la palabra como tal) y variaciones a esa forma proporcionadas por el tono (entonación, ritmo, velocidad, intensidad), que le otorgan un valor semiológico suplementario. La expresión corporal del actor nos revela información a través de la mímica del rostro, el gesto y el movimiento escénico. Igualmente significativa es la apariencia exterior del actor, que se manifiesta a través del maquillaje, peinado y traje. Otro grupo de signos no lingüísticos remiten al aspecto del espacio escénico (los accesorios, el decorado y la iluminación) y un último grupo son los efectos sonoros no articulados (música y sonido). Estos sistemas de signos se pueden dividir en visuales y auditivos, algunos relacionados con el tiempo y otros con el espacio.

El autor resumió en una tabla los trece sistemas de signos que se deben analizar en el teatro:

Tabla de los signos del espectáculo (Kowzan)

1. Palabra 2. Tono	Texto Oral	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
1. Mímica 2. Gesto 3. Movimiento	Expresión Corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
1. Maquillaje 2. Peinado 3. Vestuario	Apariencia externa del actor			Espacio	
1. Accesorios 2. Decorado 3. Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al actor		Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
1. Música 2. Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados			Signos auditivos	Tiempo

El estudio de los signos no lingüísticos nos permitirá entender los matices añadidos que añaden y su relevancia para la puesta en escena. Dicho estudio parte del análisis de las indicaciones sobre ellos contenidas en el propio texto dramático. Éste se estructura en dos subtextos (García Barrientos, 2007): el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (notación de las referencias no verbales y paraverbales). Las acotaciones comprenden todo lo que en el texto dramático no es diálogo: el título de la obra y las especificaciones genéricas, el reparto o “*dramatis personae*”, la localización en el espacio y/o en el tiempo, las indicaciones de principio y fin de secuencia. Paratexto es todo aquello que se encuentre fuera de los límites del texto dramático, pudiendo existir un paratexto preliminar (prólogo, dedicatoria), posliminar (epílogo) e interliminar (como las notas a pie de página).

El peso de cada uno de los componentes del texto dramático varía según la época. Las acotaciones estaban muy poco desarrolladas en el teatro isabelino y en el español del Siglo de Oro. Los manuscritos del autor de la obra solían tener pocas acotaciones escénicas, sólo se incorporaban las que parecían imprescindibles y se dejaban los detalles de la escenificación en manos del *autor*, según se decía en el Siglo de Oro, que equivale a lo que hoy entendemos por director. De hecho, la crítica interpreta que un texto con muchas

acotaciones explícitas, especialmente para los actores, suele corresponder a una versión escenificada de la obra, no al manuscrito del autor (Ruano de la Haza, 2000).

La edición que manejamos para el presente estudio posiblemente siguió de cerca el manuscrito de sor María do Ceo y por ello muchas indicaciones sobre los signos no lingüísticos, esenciales para la puesta en escena de la obra y que ahora vamos a analizar, no están explícitas en acotaciones, sino que hemos de deducirlas de los diálogos de los personajes y del contexto. Aun así, hemos encontrado numerosas referencias, lo cual nos permite hacernos idea de cómo podría haber sido la puesta en escena de la obra, según se verá en el correspondiente epígrafe.

2.2.1. Tono

La forma en que se pronuncia la palabra le proporciona un valor semiológico complementario. El tono comprende elementos como la entonación, el ritmo, la velocidad y la intensidad.

Hay pocas especificaciones en la obra sobre el tono que los intérpretes deben usar al representarla. Por su contenido, sabemos que las palabras de Adonis del v. 610 debían pronunciarse en un tono suave (“Hablando con mi cuidado”), frente al tono alto de las voces que acompañan a Marte: “Yà su colera ciega/ En altas voces dize:/ Muera, muera” (vv. 790-792).

El resto de las posibilidades de entonación deben deducirse: podemos imaginar el tono compungido de Almaná al descubrir el cuerpo de Cristo muerto, o su alegría al descubrir que ha resucitado. El tono decidido de Domingo cuando planta cara a Marte. O el tono festivo de los pastores cuando vitorean a Gracia por interceder por la Humanidad ante Dios, o cuando manifiestan su júbilo al final de la obra (“Vivan las Rosas Divinas/ Vivan las flores supremas/ Que son de Maria hermosa/ Rosario, Corona, y estrellas”).

No vemos la especificación de “apartes” en el texto (solo se especifican las voces de “dentro”, que nos hablan desde un espacio latente), pero podemos deducir varios momentos en la obra en que los parlamentos deben ser declamados dirigiéndose al público, presuponiendo que no los escuchan el resto de personajes:

- En la Primera Estación, cuando Adonis está hablando con Almaná y reconoce sus celos porque hay en él una parte de naturaleza humana (“Pues buelve por ella/ Con firmeza, y sínó/ Con zelos seré hombre, / Si con amor soy Dios. / Y este fuego, que abraza/ Mi amante corazón, / Te será. -vv. 572-578-).
- Todos los comentarios entre Almaná y Adonis en el cuadro segundo de la Tercera

Estación, mientras van presenciando las escenas del futuro de la Humanidad.

- Aparte tiene que hablar también Domingo a los pastores cuando los apremia para que hagan su ofrenda a Gracia al ver que sigue enojada: “Llegad con la dulce ofrenda, / Para vencer sus enojos” (vv. 1483-1484).

2.2.2. Mímica – Gesto

Algunos signos de la mímica del rostro pueden estar relacionados con la expresión verbal, impuestos por la articulación de los sonidos, pero otros están ligados a las formas de comunicación no lingüística, a las emociones (sorpresa, cólera, miedo...) y a las sensaciones corporales (como, por ejemplo, el esfuerzo). Además, el actor realiza gestos con otras partes del cuerpo (manos, cabeza o cuerpo entero) que acompañan a la palabra o la sustituyen (cuando sirven para indicar algo, por ejemplo). Asimismo, los gestos pueden sustituir un accesorio o un elemento del vestuario (como un sombrero imaginario) y hay gestos que pueden significar un sentimiento o una emoción.

Las indicaciones sobre los gestos y la mímica que deben acompañar las actuaciones de los personajes en la obra, también las deducimos principalmente de sus palabras y de la situación:

Por ejemplo, cuando Marte habla con Silvano para preguntarle sobre la venida de Adonis-Cristo al mundo, sus palabras deben ir precedidas de algún gesto para detenerlo y llamar su atención (“Del informarme pienso. Ha villano” -v. 360-).

Tras el monólogo de Gracia lamentándose por la muerte de su hijo, ella dice: “O’ vósotros, que esta via,/ Passais, dezid, respondedme” (vv. 937-938). Los actores aún no están en escena, pues en la acotación siguiente leemos: “Sale Marina”. Por tanto, sus palabras deberían ir acompañadas de un gesto para llamar a los pastores ante su presencia.

Venus-Almana, ante la muerte de Adonis dice: “Pues yà que todo padece, / Lloremos todos”. Y responden todos: “Lloremos” (vv. 974-976). Palabras seguramente acompañadas por gestos de duelo de los personajes presentes en escena.

El parlamento de Almaná cuando se encuentra con Adonis disfrazado de pastor (al comienzo de la Tercera Estación), también lleva implícitas las indicaciones para la puesta en escena: “Viene un Pastor, aunque el rostro/ Encubre...” (v. 1056-1057); “Aunque haze enigma el semblante” (v. 1061). Más adelante, en la acotación, vemos que Adonis “Descúbre-se” (v. 1092). Y deducimos el gesto de sorpresa de Almaná cuando lo reconozca: “Cielos, que veo?” (v. 1093). Sorpresa que da paso a la alegría: “Gozo tan grande me mate” (v. 1098). También se deriva del diálogo entre ambos, que Almaná debe intentar postrarse a

los pies de Cristo (“A tus plantas” -v. 1158-), pero Él lo impide (“Nò las toques...” - v. 1159-).

El mismo gesto de postración vemos en la Tercera Estación cuando Gracia aparece ante Domingo y él le dice: “Prostrado a tus plantas bellas/ Las gracias te rindo” (vv. 1469-1470)

También podemos imaginar por las palabras de Adonis y Almaná al final de la obra, el gesto que las acompañaría: “Esta es mi mano” (Adonis, v. 1561). “La acepto,/ Esposo, y Señor.” (Almaná, vv. 1562-1563).

2.2.3 Movimiento

Otro sistema de signos kinésicos lo constituyen los desplazamientos y posiciones de los actores dentro del espacio escénico: entradas y salidas, formas de desplazarse (con paso lento, precipitado...), los lugares ocupados en relación al resto de actores o elementos del escenario y los movimientos colectivos. El valor real de esos signos depende del contexto semiológico (el paso titubeante, por ejemplo, puede indicar embriaguez o indecisión).

Las entradas y salidas a escena normalmente se indican en las acotaciones del texto con los términos “Sale/(n)”, “va(n)-se” o “recóge(n)se”. Aunque en una ocasión vemos otra expresión para marcar la salida de escena: cuando Amor (Dios) habla con Adonis antes de su sacrificio, al acabar, la acotación indica: “Se esconde” (v. 669).

Además de las entradas y salidas, encontramos otras indicaciones sobre el movimiento, esenciales para la puesta en escena de la obra:

En la Primera Estación, las palabras de Marte al ver a Silvano, indican que éste va caminando y él le hace detenerse: “Mas un villano viene por el llano, / Del informarme pienso. Ha villano” (v. 359)

En la acotación tras el verso 816, se dan indicaciones de la disposición de los personajes en el escenario: Adonis “muerto como reo, reclinado a un árbol” y Venus “sale por otra parte”. Cuando Almaná-Venus comienza a hablar mientras busca a su amado, sabemos que todo su parlamento lo hace mientras camina, gracias a la acotación que hay tras el v. 876: “Siempre hasta aquí irá subiendo al monte, hasta aora que dé con Adonis”.

Por las palabras de Almaná al comienzo de la Tercera Estación, vemos el movimiento de aproximación de Adonis, embozado y disfrazado de pastor, hacia ella: “Viene un Pastor, aunque el rostro/ Encubre; del informarme/ Puedo...” (vv. 1056-1058).

Gracias a la acotación que hay después del v. 1254, comprendemos el dinamismo de la lucha entre Diamán y Fido, cuando Almaná está viendo el futuro de la Humanidad (“Salen Diaman, y Fido con las espadas desnudas riñiendo, y assi atravessan el tablado”).

En ese mismo cuadro sabemos que hay un momento de baile gracias a otra acotación:

“Salen los Pastores cantando, y bailando, assi atraviessan el tablado y se recogen” (v. 1272). Baile acorde a la importancia de la música en la obra, que luego analizaremos.

Por el diálogo entre Marte y Domingo comprendemos que se produce entre ellos una lucha, desde el v. 1423 (“Nò harás, que yò la defendo”) hasta la acotación “Caye Marte dentro” (v. 1442).

2.2.4 Maquillaje-Peinado

El maquillaje contribuye a configurar la fisonomía del personaje dando información sobre raza, edad, estado de salud, temperamento. El peinado es otro signo que nos permite saber la época o la clase social a la que pertenece el personaje.

Sólo hay una referencia sobre estos signos no lingüísticos en el texto, y en términos bastante abstractos, por lo que sería el actor o la compañía quienes decidirían cómo materializar esas indicaciones. Son las palabras de Almaná sobre Adonis: “Sus señas son, escuchadme, / Vivir en su faz alegre/ De la assucena lo blanco,/ Y de Rosa lo ardiente;/ Sus ojos la luz componen,/ Sus labios la mirrha vierten,/ Su pelo a la Nazarena,/ Rayos solta, y almas prende.” (vv. 837-844).

Probablemente la caracterización del aspecto físico de los personajes seguiría las convenciones del arte barroco de la época sobre los personajes mitológicos y religiosos.

2.2.5 Vestuario

La vestimenta constituye el signo más externo y convencional para caracterizar al personaje. El traje puede indicar el sexo, la edad, la clase social, la profesión, la jerarquía, la nacionalidad, la religión. Aunque, usado como disfraz, puede precisamente servir para ocultar la verdadera identidad (sexo, profesión, condición social) del personaje.

Al comienzo de la obra, al relacionarse los personajes, leemos “pastora” junto al nombre de Gracia, Almaná, Marina y Amira, y “pastor” junto al nombre de Fido, Diamán, Silvano y Domingo. También en los diálogos de los personajes está explicitada esa caracterización: “Yo os lo diré zagalejos” (v. 40, habla Gracia); “Dezid, Pastora Divina” (v. 45, responde Diamán); “Dadme atencion, ò Pastores” (v. 61, habla Gracia); “Soy aquella muger fuerte, / Aquella Pastora Regia” (v. 73-74, habla Gracia). La primera aparición de Adonis en escena también va precedida por la acotación: “Sale Adonis de Pastor” (v. 413).

No hemos de obviar que estas palabras (“Pastora Regia”, “Pastora Divina”) tienen un sentido alegórico, pues también se alude a Dios como “el Mayoral Supremo” (v. 397) y Adonis-Cristo es el Buen Pastor que redimirá a la Humanidad. No sólo indican el vestuario que deben usar los actores en la puesta en escena.

Sobre el vestuario de Marte leemos: “Sale Marte de negro, con vengala, y plumas negras a lo Soldado” (en la acotación que precede a su primera intervención, tras v. 330)

También el vestuario (como ya dijimos de la caracterización mediante maquillaje y peinado), respondería a las convenciones de la época. Así, no hay más indicaciones que la propia categoría social cuando Marte dice “mas un villano viene por el llano” (v. 359), al ver cómo se acerca Silvano.

La vestimenta de Adonis-Cristo, tras su muerte, debe reflejar la sangre de su sacrificio, por lo que se trasluce de las palabras de Almaná: “Quien en tu morado adorno, / Divino lilio decente, / Hizo clavel la violeta, / Hizo purpura la veste?” (vv. 893-896).

Cuando Adonis aparece ya resucitado en la Tercera Estación, de nuevo debe ir vestido de pastor, por lo que se deriva de las palabras de Almaná (“Viene un Pastor” -v. 1056-) y además oculta su semblante con una especie de toca de lienzo que nos especifican en la acotación que hay tras el v. 1061: “Sale Adonis con un rebocillo de monte”. También Almaná ha de ir vestida de pastora, por lo que se desprende del diálogo con Adonis: “Zagala hermosa, / Que mandais?” (vv. 1063-1064).

Cuando aparece el Tiempo en escena en la Tercera Jornada, en la acotación vemos una indicación sobre su indumentaria: “Sale el Tiempo con alas en los pies” (v. 1215).

Tenemos una especificación del vestuario de Gracia cuando vuelve a aparecer en esta Tercera Jornada, “vestida de gloria, y manto de estrellas” (acotación tras el v. 1465).

En conclusión, la obra no necesitaba un vestuario muy amplio, pues se concreta en cinco trajes de pastores, cuatro de pastoras, uno de villano, otro de soldado de negro, un vestido de gloria y manto de estrellas para la Virgen, y el del Tiempo, “con alas en los pies”. Era un vestuario sencillo de confeccionar o de aprovechar de otras representaciones, pues muchos de esos personajes aparecen con frecuencia en obras dramáticas religiosas. Se analizarán otros aspectos del vestuario en el apartado dedicado a la puesta en escena.

2.2.6 Accesorios

Muchos objetos de la vida cotidiana pueden usarse como accesorios en el teatro, bien como signos de dichos objetos cotidianos, bien con una significación añadida sobre un lugar, un momento o una circunstancia (por ejemplo, un farol encendido para indicar que es de noche).

Encontramos algunas referencias de accesorios necesarios para la puesta en escena de la obra en las acotaciones:

Hace falta una bengala (insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón)

cuando aparece Marte en escena por primera vez, pues leemos en la acotación: “Sale Marte de negro con vengala, y plumas negras a lo Soldado”.

También son necesarias unas espadas, cuando en la Tercera Estación Almaná está presenciando el futuro de la Humanidad y “Salen Diaman, y Fido con las espadas desnudas riñiendo” (acotación tras el verso 1254).

Se precisan unos platos en otra de las escenas que está viendo Almaná del futuro de la Humanidad, pues leemos en la acotación: “Salen unos con platos de comida, y assi atraviessan el tablado” (después del v. 1278).

Son necesarias guirnaldas de rosas cuando los pastores, tras confeccionarlas, intentan ganarse con ellas el favor de Gracia para que interceda por la Humanidad ante Dios: “Van saliendo los Pastores con grinaldas [*sic*] de Rosas en las manos” (acotación después del v. 1416)

2.2.7 Decorado

La función principal del decorado es fijar la acción en el espacio y en el tiempo, representar un lugar geográfico (el mar, la montaña...) o social (una plaza, una cafetería...), así como el tiempo (época histórica, estación del año, hora). La función semiológica del decorado no se limita a los elementos que lo constituyen, sino también a la forma de colocarlos o cambiarlos.

Toda la Jornada Primera (Primera Estación) de la obra se puede desarrollar con un mismo y único decorado. En la acotación inicial se especifica: “Será en el tablado un campo sembrado de Rosas blancas”, y algunas indicaciones más, en las palabras de los personajes, nos pueden hacer imaginar algún otro elemento que puede componer ese decorado. Ese campo, en principio, es una llanura (pues Marte dice: “Mas un villano viene por el llano” - v. 359-); salpicado por algunas rocas (pues escuchamos a Almaná decir: “Y lo jura mi voz/ Sobre la peña firme” -vv. 539-540-).

Aunque hemos establecido en la división de la estructura externa de la obra tres cuadros en esta primera Jornada, los tres cuadros suponen una presentación del conflicto a través de los diálogos de los personajes, y el valle (símbolo del mundo), es el único lugar que ha de reflejar el decorado, disputado por esas fuerzas en conflicto (Marte-Luzbel frente a Adonis-Cristo y Gracia-María, para conseguir la redención de la Humanidad -Almaná), inicialmente lleno de rosas blancas por la venida de Cristo al mundo.

Cuando comienza la Segunda Estación, el decorado debe cambiar. La acción se desarrolla primero en un huerto (que simboliza el huerto de Getsemaní, donde se produjo, según el

relato bíblico, el prendimiento de Cristo). Así, Adonis dice: “Entro en este huerto hermoso” (v. 611).

En el segundo cuadro de esta Segunda Estación vemos a Marte en escena en un soliloquio con el que nos da a conocer el prendimiento, pasión y muerte de Cristo. Mientras él habla, sus propias palabras nos proporcionan un decorado verbal (“Yà le llevan al monte”, v. 801). Pero el final del soliloquio acaba con una acotación que hace suponer que, mientras, ya está preparado un segundo decorado para esta segunda Jornada. Este decorado ha de representar un monte (simbolizando el monte del calvario), en cuya cumbre estará el árbol con Cristo muerto, pues en la acotación tras el v. 815 leemos: “Descubre-se Adonis muerto como reo, reclinado a un arbol, y sale Venus por otra parte”. Justo entonces empieza el tercer cuadro, apareciendo Almaná en escena.

Podemos deducir algunos otros elementos por las palabras de Almaná: “Dezidme, parleras fuentes, / Dezidme, musicas aves;/ Dezidme, Faunos silvestres...” (vv. 826-828). Más adelante leemos: “Las fuentes, como que lloran, / Las peñas, como que sienten” (vv. 863-864). Y más tarde: “Arboles, yà sois ciprestes, / Fuentes, yà sois desengaños” (vv. 906-907).

Además, en este decorado, debemos ver el campo lleno de rosas rojas (símbolo de la Pasión de Cristo), tal y como reflejan las palabras de Almaná: “Que la purpura, que visten/ Es la sangre, que se vierte?” (vv. 871-872).

Al comienzo de la Tercera Estación, asistimos a otro cambio de decorado. En la acotación inicial leemos: “Apparece el monte coronado de Rosas doradas”.

En esta Tercera Estación, cuando el Tiempo acaba de hablar con Adonis que le ha pedido que le enseñe a Almaná el futuro, dice: “Corra-se aqui la cortina/ Al incognito futuro” (vv. 1232-1233). El correr la cortina debe permitir hacer otro cambio de decorado que nos revelan las palabras de Almaná. Ya no estamos ante un valle hermoso lleno de rosas doradas, sino con peñas duras, fuentes frías, sin flores (vv. 1241-1254). Con ese decorado de fondo se debe desarrollar la acción hasta que Domingo vence a Marte y con los pastores van a llevar su ofrenda de guirnaldas de rosas a Gracia.

Las palabras de Domingo indican que, en el momento de la ofrenda, el decorado debe mostrar un alcázar en un ambiente celestial (“Hà del alcaçar supremo, / Hà de la brillante esfera, / Que en puertas de Margarita,/ Rompe el candado a la puerta -v. 1454-1457-).

Cuando acaba todo este cuadro en el que Almaná y Adonis están presenciando el futuro de la Humanidad, probablemente haya de nuevo un golpe de telón que oculte el último

decorado para volver a mostrar aquel en el que se encontraban antes de dar un salto en el tiempo, pues Adonis dice: “Corra el tiempo à los futuros/ Otra vez el velo, y buelva/ A su curso”.

Por tanto, a medida que se desarrolla la obra, son necesarios más cambios en la decoración: un solo decorado para la Primera Estación (el valle cubierto de rosas blancas), dos decorados para la Segunda Estación (simulando el huerto – para el primer cuadro - y el monte del calvario - para los dos siguientes -) y cuatro cambios de decorado en la Tercera Estación (que se divide en tres cuadros: el primero y el último se desarrollarán con un mismo decorado - el valle con rosas doradas- , y el segundo cuadro, que es una larga digresión con respecto a la acción principal, mediante la cual Adonis le enseña a Almaná el futuro de la Humanidad, necesita de dos decorados, o un decorado que refleje dos espacios: el valle assolado por los pecados de la Humanidad y el alcázar del cielo).

La variedad de decorados que la obra precisa (valle, huerto, monte, alcázar) y muchos de los elementos que deben aparecer en los mismos (fuentes, rocas, el árbol donde está apoyado Cristo), responden a una cierta complejidad de diseño y materiales que probablemente exigiría que fueran encargados a artistas vinculados al convento. El elemento que posiblemente elaborarían las propias monjas serían las rosas que cubren el valle. Volveremos sobre este aspecto al analizar la posible puesta en escena del auto.

2.2.8 Iluminación

La iluminación se usa, sobre todo, para realzar otros medios de expresión, pero puede tener un valor semiológico autónomo. La luz delimita el lugar teatral (la iluminación de una zona significa el lugar donde se desarrolla la acción), permite destacar a un actor o un accesorio para ponerlo de relieve. Amplía o modifica el valor del gesto, del movimiento, del decorado.

No hemos de olvidar, cuando pensemos en los efectos de iluminación, que en el teatro del Siglo de Oro no contaban con iluminación artificial, siendo los elementos más habituales los velones y hachas encendidas (Arellano, 2012: 83), pues hasta finales del siglo XVIII no comienza la iluminación con gas.

En el texto del auto encontramos algunas referencias sobre la iluminación:

En la Primera Estación, cuando Marte para a Silvano para preguntarle sobre la llegada de Adonis al mundo, éste le responde: “Sospechase que viene al vale umbroso” (v. 371).

En la Segunda Estación, cuando Almaná busca a Adonis, que ha muerto, dice: “Parece que se estremece/ El Cielo Nocturno, y triste/ Lutos viste, nubes texe,/ Y el Sol en horas de vida/

Padece ecclypsses de muerte” (vv. 856-860). Y en las palabras de Gracia vemos: “Si hasta el Sol se te obscurece” (v. 922). Estas palabras podrían estar acompañadas con efectos de luz en la puesta en escena.

En la Tercera Estación, que corresponde con el momento de la resurrección de Cristo, debería haber cambios en la iluminación del escenario, acordes a las palabras iniciales de Almaná: “Que al Sol parece, que enciende/ Sus luces en sus realces” (vv. 1011-1012).

Este cambio de iluminación en el escenario tiene un valor simbólico: el valle está “umbroso” al principio de la obra, la muerte de Cristo hizo estremecerse al cielo que se oscurece aún más (se produce un eclipse), pero vuelve a brillar el sol cuando resucita. Ese simbolismo se refleja en las palabras de Almaná. Cuando aún no sabe que su Amado ha resucitado, pues no reconoce a Cristo en el Pastor, su interlocutor, dice: “Lloro de mi caro amante/ La muerte, y es Sol, que se pone,/ Pero nõ Sol, que renasce” (vv. 1075-1078).

Encontramos nuevas referencias a la luz cuando Marte ha sido vencido por Domingo y se vuelve al tiempo presente. Dice Diamán: “La luz, que oy nos lizonjea,/ Hasta en los cáos alumbre,/ Hasta en las piedras incenda” (vv. 1543-1545). Es probable que el cambio de decorado que debía reflejar la vuelta al presente, se acompañara con un cambio en la iluminación acorde con las palabras de Diamán. Palabras de nuevo con un sentido simbólico, como comprenderemos mejor por la respuesta de Adonis: “Que delicto de Almaná/ Fue sombra a vuestra pureza” (vv. 1550-1551). De nuevo la oposición Luz/Sombra como símbolo de Bien/Mal.

Por tanto, pese a las limitaciones técnicas de la época para conseguir efectos de iluminación en la puesta en escena, sor María do Ceo tuvo en consideración este signo teatral en su obra, por su valor simbólico y efectista.

2.2.9 Sonido

Hay ruidos que en la vida cotidiana son signos y son reconstruidos en el espectáculo teatral con determinados fines: pueden significar la hora (campanadas de un reloj), el estado del tiempo (sonido de lluvia), el lugar (ruidos del tráfico de una ciudad o sonidos de la naturaleza), o el movimiento (sonido que se aleja o se acerca).

En el auto *Rosal de María*, vemos algunos efectos de sonido: en la Tercera Estación, cuando Almaná está presenciando el futuro de la Humanidad, en una de las acotaciones leemos: “Dentro caxas, y ruydo de guerra” (v. 1268).

Cuando aparece Domingo en escena en la Tercera Estación y les reprocha a los pastores su comportamiento, anunciándoles el enojo de “el Mayoral Supremo”, sus palabras son

remarcadas con efectos de sonido: “Dentro terremoto, y ruydo” (acotación tras v. 1315).

Son efectos de sonido fáciles de llevar a cabo en la puesta en escena: los terremotos se simulaban normalmente haciendo rodar barriles y el ruido de guerra con golpes y tambores. El convento contaría con toda seguridad con instrumentos de percusión y con el tipo de objetos necesarios para realizar esos efectos de sonido. Y por su sencillez, podrían encargarse de su ejecución las propias monjas.

2.2.10 Música

Dentro de la consideración del teatro barroco como espectáculo para los sentidos, la música era un factor relevante, especialmente en los autos sacramentales. Calderón cuidaba en sus autos la espectacularidad de los efectos visuales, pero consideraba más importante el sentido del oído, en la línea de las enseñanzas de San Pablo (“la fe entra por el oído”), calificando la música como “imán de los afectos” y “alimento del alma” (Díez Borque, 2000).

Analizaremos, en primer lugar, qué personajes interpretan textos cantados en el auto *Rosal de María*:

Al principio de la obra, en la enumeración de los personajes, se habla de “Música” como si se tratara de un personaje más, y en las acotaciones se indica que interviene siempre “desde dentro”. Ello nos hace pensar en un coro, oculto a la vista de los espectadores, que no sólo recita, sino que canta cada vez que interviene, adoptando distintos papeles:

- A veces mantiene un diálogo con los personajes, respondiendo a sus interrogantes. Así sucede por ejemplo al comienzo de la obra, cuando el coro revela a los pastores el sentido simbólico de las rosas blancas que han aparecido en el valle.
- Otras, repite el parlamento de los personajes, recalcando el mensaje, como cuando pide Almaná: “Los Cielos, mares y tierra/ Canten la gala a mi amante” (v. 1105-1106), y por la acotación sabemos que cantan “Musica y ella” (Albricias la tierra...).
- A veces el coro comenta los acontecimientos (por ejemplo, cuando Almaná y Adonis están contemplando el futuro de la Humanidad, el coro va intercalando sus reflexiones con las de los protagonistas: “Ay misero de ti valle infeliz!”- a partir del v. 1247-).
- En ocasiones hay una división de las voces del coro para encarnar fuerzas antagónicas (como en el momento en que se escuchan gritos llamando a la guerra, por una parte, y al amor por otra).

Además del coro, otros personajes intervienen cantando, como indican las acotaciones:

- “Salen por el cantando Diaman, Fido y Sylvano” (acotación inicial).
- “Canta dentro de una voz” (acotación tras el v. 262), que por las palabras de Gracia sabemos que “...de Simion/ Es la voz...” (vv. 272/273).
- En la acotación que hay tras el verso 288 leemos “Dentro Musica”, pero en las palabras de Gracia vemos “Es de Marcela la voz” (v. 293).
- Cuando sale Adonis a escena por primera vez, alterna sus palabras con Almaná con versos cantados. Eso se indica especificando sus intervenciones en el texto con dos términos diferentes: “Repres” (representa) y “Cant” (canta).
- “Cantan dentro los Pastores” (acotación tras el v. 544).
- Comienza la Segunda Estación con un soliloquio de Adonis recitado, y a partir del verso 634, por la acotación sabemos que “Canta” al dirigirse a su Padre, y su padre le responde también cantando (“Canta el Amor en lo alto”- v. 649 -).
- Asimismo, Adonis en la Tercera Estación está hablando con Almaná, diciéndole que le va a mostrar las “futuras edades” y pasa a cantar (como indica la acotación tras el verso 1202) al dirigirse al Tiempo y ordenarle que se detenga. Éste responde también cantando (“Canta dentro el Tiempo”).
- Cuando Almaná está viendo escenas de ese futuro de la Humanidad, en una de ellas, “Salen los Pastores cantando”.
- También cantan cuando Domingo los envía a hacer guirnalda de rosas para ofrecerle a Gracia (“Dentro los Pastores cantando”)

En el texto hay alguna referencia a la cualidad melodiosa de esa música. Así, Marte dice: “Melodía, que en gracia tan notoria, /Me sona a pena, porque sona a gloria” (vv. 341-342).

Y hay referencias a los instrumentos (todos ellos de percusión) con los que se interpretaría la música. Vemos, repetido, en dos acotaciones: “Dentro Marte, caxas y voces” (v. 543 y v. 564). Y en las palabras de Adonis sobre Marte: “Mas nõ podrán sus huestes/ Alienarte a mi amor/ Por màs que el parche gima/ Y suene el atambor” (vv. 550-553).

En total hay 168 versos (de los 1594 que tiene la obra) en los que se especifica que interviene la Música o canta algún personaje (es decir, un 10,5% del total), distribuidos de forma desigual, siendo más significativa su presencia en la Primera Estación (78 versos, frente a los 42 de la Segunda Estación y los 48 de la Tercera).

Analizaremos más pormenorizadamente las partes con música para saber las funciones que la misma desempeña en la obra, dada su relevancia:

- El primer cuadro de la obra comienza con los personajes cantando, un buen modo

de captar la atención del público: en los primeros 39 versos cantan los pastores Diamán, Fido y Silvano y les responde el coro. Diamán canta una primera estrofa formada por tres versos decasílabos y un pentasílabo con rima asonante é-a. A partir de ahí, todo el diálogo cantado entre los pastores y el coro tiene forma de romance, con la permanencia de la misma rima asonante é-a. A veces un verso octosílabo es cantado por dos de los pastores alternativamente y por ello está dispuesto en dos líneas en el texto (versos 15 a 19 y versos 35 y 36). En este diálogo, el coro (en las acotaciones “Musica”) supone la manifestación del plano divino (lo que reconocen los propios pastores: “Dando-nos del Cielo muestras”), respondiendo a sus interrogantes, avanzándoles el sentido místico de las rosas que han aparecido en el valle.

- Se interrumpe la música con la aparición en escena de Gracia que habla con los pastores. En la conversación hay otras dos intervenciones cantadas muy seguidas: Fido con el coro le repite a Gracia la respuesta que obtuvieron del cielo sobre el sentido de las rosas (4 versos) y Silvano con el coro repite la alabanza “Gloria a Dios en las alturas, / Y paz al Hombre en la tierra”. Así tenemos 11 versos hablados, 4 cantados, 4 hablados, 2 cantados. Todos ellos con la forma de romance en é-a. Diálogo hablado y cantado están perfectamente integrados y los versos cantados recalcan el mensaje que el público debe absorber.
- Continúa un largo parlamento de Gracia (202 versos con la misma forma de romance), en los que explica el porqué de la venida de Cristo a la Tierra y cómo sus pisadas han producido las rosas blancas. Es interrumpida por la voz de Simón que canta una seguidilla con la misma rima asonante: “En su sangre tiñi/ Las Rosas bellas,/ Mañana seran lastimas,/ Si oy son purezas”, con un pentasílabo final a modo de comentario, “Ay que terneza!” (vv. 263-267). Esa parte cantada tiene una función anticipatoria: avisa del sacrificio de Cristo que hará que las rosas se tiñan de rojo.
- Le piden los pastores a Gracia que prosiga su relato y, después de otros 21 versos hablados (romance), vuelve a escucharse otra voz, la de Marcela, que canta otra seguidilla, también con la misma rima (de nuevo con un pentasílabo añadido): “Bendito sea el vientre, / Que en si te encierra, / La leche, que mamaste, / Divino nectar, bendito sea”. Esta cancioncilla recuerda las nanas populares, cantada al Niño-Dios como alabanza a su Madre. Supone un contraste no solo entre texto cantado/texto recitado, sino entre el plano divino (Gracia) y humano (Marcela, la

pastora, que entona una cancioncilla popular).

- Es significativa la ausencia de música en todo el segundo cuadro protagonizado por Marte-Luzbel. La música solo está presente en la obra como manifestación del plano divino o en forma de cantos populares de los hombres. En cambio, las fuerzas del Mal solo se ven acompañadas por ruido y caos.
- En el tercer cuadro aparece por primera vez en escena Adonis-Cristo y se dirige a Almaná un largo monólogo (105 versos) en el que alterna su discurso hablado, en endechas, con estrofas cantadas (tercillos con esquema: 2a 7- 5a), con la misma pauta: 12 versos hablados y 3 cantados (excepto una serie de 11/3). Se mantiene la misma rima asonante (en ó) en los dos tipos de formas estróficas alternas. La parte cantada tiene una estructura muy similar (no llegando a haber paralelismo sintáctico absoluto) y su función es intentar conmover a Almaná, solicitando que corresponda a su amor (“Nò, nò,/ Nò dés la ingratitud/ Por el favor” -vv. 430-432-; “Nò, nò,/ Nò desprecies rubi/ De tal valor” -vv. 444-446-; “Nò, nò/ Nò me dexes por el/ Quando soy yo” -vv. 459-461-...).
- Tras responderle Almaná que es suya, alternan los gritos llamando a la guerra de Marte, con la respuesta cantada en forma de estribillo (“Amor, amor”), que se repite 3 veces (en las acotaciones la primera vez dice que lo cantan los pastores y las otras dos “Musica”). Oposición de las fuerzas del Bien y del Mal no sólo en las palabras (guerra/Amor), sino en la forma (gritos/canto armonioso).
- Comienza la Segunda Estación con Adonis solo en el huerto de Getsemaní. En un monólogo formado por 6 redondillas declara que está dispuesto a sacrificarse por Almaná para lavar su culpa, pero va a implorar piedad a su Padre. Y así lo hace, cantando: cambia la forma estrófica a un romance heroico de 16 versos. Sus palabras buscan ganar el favor del Padre y la música acentúa la emoción de su contenido. Responde Amor (Dios) también cantando, cambiando de nuevo de forma estrófica (ahora es un romancillo de 20 versos), aunque se conserva la misma rima asonante en í en los versos pares. Amor le exige su sacrificio y de nuevo la música acompaña y aumenta la emoción del momento.
- Acaba la Segunda Estación con música: tras los lamentos de todos al descubrir la muerte de Adonis-Cristo (en octosílabos con rima asonante) el coro dentro canta un bordón (“Ay dolor fuerte, / Que son culpas de un hombre/ De un Dios la muerte” -vv. 979-981-), estructura que se vuelve a repetir (otros 8 versos más recitados y el

mismo bordón cantado) y con la que se cierra esta segunda Jornada. El mismo mensaje repetido y acompañado de música conmovería más al público.

- Empieza la Tercera Estación con un canto con la misma forma estrófica (un bordón repetido esta vez dos veces seguidas), con distinto contenido (“Fineza grande! / Lo que pide en Rubies,/ Lo paga en sangre” -vv. 993-998-), mensaje que enlaza directamente con los acontecimientos con los que se ha cerrado la Jornada anterior (el sacrificio de Cristo), y es expresado además con el mismo tipo de estrofa y música.
- Después del canto aparece Almaná, sorprendida por la nueva transformación del valle ahora cubierto de rosas doradas. Su monólogo (un romance de 48 versos con rima asonante en a-é) es interrumpido por un canto que desvela lo que ha pasado: “Albricias, albricias, los Cielos, / Albricias, la tierra, y los mares, / Que aquel Fenis, que amante muere, / De amante renasce. /Albricias, los Cielos, la tierra, los mares”. La estrofa cantada está formada por 5 versos de diferente medida (3 eneasílabos, un hexasílabo y un dodecasílabo), todos con la misma rima asonante en a-é, que enlaza con la rima del parlamento anterior y posterior. El último verso (“Albricias, los Cielos, la tierra, los mares”) se vuelve a repetir como un estribillo más tarde (verso 1107) cantado por Almaná y el coro, manifestando el gozo porque ya se ha encontrado con Adonis- Cristo y ha confirmado su resurrección.
- Después de un largo diálogo (95 versos) entre Almaná y Adonis sobre lo acontecido, Adonis acaba diciendo que le quiere mostrar el futuro de la Humanidad y el valor que entonces tendrán las rosas como símbolo. Y canta para invocar al Tiempo y pedirle ese salto al futuro. Son dos estrofas cantadas de 4 versos cada una, con la estructura 5-7a7-11a, que se vuelve a repetir, y con la misma rima asonante en é-o en los versos pares y un ritmo de esdrújula acabando los versos impares. Responde el Tiempo cantando “desde dentro” con una estrofa de 5 versos (5-7a7-7-4a), con la misma rima asonante en é-o, preguntándose quién quiere detenerlo. Después prosigue el diálogo entre ambos. La música marca un límite entre dos dimensiones diferentes: la del tiempo en el que se estaba desarrollando la acción y el salto al futuro que se va a producir.
- Adonis y Almaná comentan el cambio que se ha producido en la apariencia del valle y un coro desde dentro refuerza sus comentarios y se lamenta. Hay dos intervenciones cantadas del coro con forma de villancico: un estribillo con el

lamento (Ay misero de ti valle infeliz!/ Ay misero de ti! -vv. 1247-1248-), copla comentando la transformación del valle (4 versos octosílabos con rima asonante en los pares en í) y se repite el estribillo. En la segunda intervención hay otra copla y el mismo estribillo.

- En este momento de la obra ante los ojos de Adonis y Almaná van desfilando escenas de la Humanidad que reproducen algunos de sus pecados. En una de ellas los pastores salen cantando un pareado (“Esta vida queremos, / De la otra nos olvidemos”). Un canto al gozo terrenal, al “carpe diem”.
- En ese contexto aparece Domingo, recrimina su actitud a los hombres y les aconseja hacer una ofrenda de rosas a María. Mientras las recogen, cantan los pastores una estrofa de tres versos (10a 7- 5a): “Al Rosal, al Rosal zagalejas,/ Que estas Rosas son pazes,/ Si otras son guerra” (canto que recuerda las canciones populares de recolección).
- La última intervención musical (como la primera de la obra) vuelve a ser una manifestación del plano divino: cuando llegan con la ofrenda a María a las puertas del “alcázar supremo”, desde dentro les responden con un romancillo (que continua la rima asonante en é-a del romance que precede, aunque cambia la medida de los versos): “Quien llama, quien llama,/ Que altivo penetra,/ Muros de Diamante,/ Presidio de estrellas” (vv. 1458-1461). De nuevo la música y la forma métrica marcan la diferencia entre el plano humano y el divino.

Se puede observar que algunas de las funciones de la música en el auto *Rosal de María* corresponden a determinadas técnicas dramáticas, mientras otras persiguen un fin didáctico y religioso. Así, son técnicas dramáticas las funciones de captación de la atención del público (estrofa inicial), la función narrativa (cuando el coro responde a los interrogantes de los pastores al inicio, o comenta la transformación del valle), la anticipatoria (cuando Simón anuncia el sacrificio de Cristo o cuando el coro anuncia a Almaná la resurrección), la de caracterización de los personajes (como fuerzas del Bien o del Mal, o pertenecientes al plano humano o divino), la de marca del paso del tiempo (cuando se produce la visión del futuro de la humanidad) o de cambio de Jornada (el bordón que cierra la Segunda Jornada y abre la Tercera), y la de incidir en el desarrollo de la acción (cuando Adonis intenta con su canto conmover a Almaná, inclinándolo a su favor su voluntad, o conseguir la clemencia del Padre). En cambio, tienen un fin didáctico y religioso la función de síntesis y reiteración de determinados mensajes mediante el canto, para conseguir que se grabe la lección doctrinal y

moral (como hace el coro acompañando las palabras de Gracia); o la de subrayar el dramatismo de algunos momentos (como el de la muerte de Cristo) o el júbilo de otros (la resurrección), para crear determinada disposición de ánimo en el espectador según el tipo de acontecimiento.

Es importante señalar el efecto que consigue no solo la presencia, sino también la ausencia de música en determinados momentos del auto: la música solo está presente en la obra como manifestación del plano divino o humano, en claro contraste con las fuerzas del Mal, solo acompañadas por ruido y caos. Esa dicotomía responde a las teorías filosóficas de la época que consideraban la música como expresión de la armonía del universo (Arellano, 2012: 698). Así, en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, la música era la voz de Dios y del destino, resolvía las dudas que atormentaban al hombre y era revelación o preludeo de eventos sobrenaturales (Querol, 1981).

Díez Borque (2000) vincula la función de los textos cantados en los autos sacramentales a la esfera de la actividad religiosa, con la que coinciden en la exposición doctrinal (de dogmas de fe y del sacramento de la eucaristía), en la práctica de elementos ceremoniales (canto de oraciones, alabanzas) y en la difusión de una filosofía de la vida y unas normas éticas de conducta para el espectador (que también cumplen los diálogos del texto dramático). Díez Borque destaca la presencia en los autos de oraciones cantadas. La oración era una manifestación esencial en la relación del hombre con Dios, pues servía para alabar, rendir culto y para solicitar ayuda y favor. El empleo de oraciones cantadas en los autos sacramentales creaba una atmósfera religiosa e implicaba al espectador, haciendo que se sintiera espectador-feligrés.

Entre los textos cantados del auto *Rosal de María* encontramos cantos religiosos: en dos ocasiones el himno de glorificación (“Gloria a Dios en las alturas, / Y paz al Hombre en la tierra” -vv. 24-25 y vv. 59-60-); una seguidilla cantada por Marcela como alabanza a la Virgen: “Bendito sea el vientre, / Que en si te encierra, / La leche, que mamaste, / Divino nectar, bendito sea” (vv. 289-292); asimismo se puede considerar un canto religioso funerario el bordón que canta el coro al descubrirse el cuerpo yacente de Cristo: “Ay dolor fuerte, / Que son culpas de un hombre/ De un Dios la muerte” (vv. 979-981). Con estos cantos religiosos el espectador se sentiría inmerso no sólo en un espectáculo teatral, sino que percibiría el eco de otros actos ceremoniales en los que participaba, generándose en él un sentimiento mayor de religiosidad.

Además de las funciones de los textos cantados del auto, es importante observar el tipo

de formas poéticas empleadas en los mismos. Según el análisis antes detallado, de los 168 versos que deben ser cantados en la obra, 81 corresponden a romances o sus variantes (41 versos forman romances; 16 versos, romances heroicos; y 24 versos, romancillos), 21 versos son tercetillos, 14 versos pertenecen a un villancico, 8 versos corresponden a dos seguidillas, 12 versos a dos bordones repetidos, un pareado, 5 versos sueltos repitiendo de forma cantada alguna frase de algún personaje y 25 versos que forman estrofas de tres, cuatro y cinco versos que no coinciden con formas estróficas conocidas. Así pues, nos encontramos ante formas poéticas tradicionales (villancicos, seguidillas, bordones, romances, tercetillos y pareados) interpretadas de forma cantada en el auto sacramental.

El uso de subgéneros poéticos cantados y dramatizados para celebraciones de la Iglesia era frecuente, especialmente el del villancico (Díez Borque, 1987). “El villancico barroco es, fundamentalmente, el complemento literario y musical de carácter festivo que acompaña y se imbrica indisolublemente con el rito en todo tipo de celebraciones de la Iglesia católica, especialmente en la Navidad y en la exaltación del Santísimo Sacramento” (Caballero, 2001). En las primeras representaciones de los autos sacramentales se cantaba un villancico al final que contenía un resumen de las ideas expuestas en la obra, normalmente acompañado de música popular para provocar un sentimiento de júbilo por la celebración religiosa y la participación del público en la obra (Arellano, 2003: 84). También está documentado el empleo del villancico en otro tipo de celebraciones dentro del ámbito conventual: Eva Llergo (2012) ha analizado un corpus de veinticuatro textos de villancicos comprendidos entre los años 1678 y 1700 del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, destinados a la celebración de la Navidad, la Epifanía y a la celebración del Santísimo Sacramento, distinguiendo los villancicos literarios (cuyo propósito es alabar, resaltar o asombrarse ante un suceso), de los de carácter teatral (que usan fórmulas teatrales de jácaras y mojigangas, o diálogos o monólogos de personajes-tipo del teatro breve, sobre todo del entremés). Estudia el alto grado de representabilidad de los mismos, aunque no ha hallado constancia de su representación. Esther Borrego (2013), por su parte, ha estudiado un corpus de 149 pliegos de villancicos de los siglos XVII y XVIII del Real Monasterio de la Encarnación y del Monasterio de las Descalzas Reales, ejecutados en los maitines de Navidad y, en menor medida, de Epifanía, de los dos conventos. Destaca la permisividad de las autoridades eclesiásticas para que dichos villancicos se incorporaran a la liturgia, tras comprobar la atracción que suponían para que la gente sin cultura se uniera a la celebración, y su pervivencia a lo largo de casi tres siglos, hasta que su carácter parateatral provocó las críticas

y la prohibición de los ilustrados, contrarios a cualquier forma de ocio que consideraran “populachera y superficial”. Pero el villancico no sólo se usaba en las celebraciones religiosas vinculadas a la Navidad, a la Epifanía o a la exaltación del Santísimo Sacramento. Nieves Baranda (2011) ha realizado la recopilación y estudio de 182 pliegos sueltos de villancicos, impresos en España hasta 1742 con motivo de las profesiones religiosas en conventos femeninos. Para este tipo de celebración se emplearon géneros diferentes: textos paradramáticos (como loas) y textos poéticos (romances, letras o villancicos) que eran musicados y se incorporaban a la ceremonia religiosa. De todos, “el villancico, que ya estaba integrado en la tradición musical litúrgica, será el que predomine con sus muchas variantes” (Baranda, 2011: 271).

La importancia de la música en el auto de sor María do Ceo hemos de relacionarla también con la que ésta tenía en la celebración de las fiestas del Rosario. Ya mencionamos el fenómeno del Rosario público, que surgió en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII y se extendió al resto de la península y a Nueva España, que consistía en procesiones donde los integrantes seguían el canto de avemarías a coros y la meditación de los Misterios. Las hermandades de ámbitos rurales, como las del Rosario de la Aurora, popularizaron el acompañamiento con coplas, que al principio eran estrofas breves y muy sencillas, derivadas de las saetas que entonaban los predicadores, y después se convirtieron en estrofas de siete versos (una quarteta que acababa en un estribillo o saetilla de tres versos). Había coplas propiamente del Rosario, que glosaban los Misterios, y coplas que tocaban los “avisadores” para convocar al vecindario al Rosario (auroras, de tonada lenta y acompañadas por pocos instrumentos -campanillas, esquilas, guitarras y laudes-; y campanillas, de tonada más viva, acompañadas por muchos instrumentos -panderetas, tambor, triángulos, trompetas-). También se cantaban coplas dedicadas a la Virgen (a sus virtudes, privilegios y cualidades), coplas de Ánimas (cantadas en noviembre como recuerdo a los difuntos), o de otros tiempos litúrgicos (navidad, cuaresma), integradas en las procesiones y rezos del rosario (Romero Mensaque, 2012).

Por tanto, cuando sor María do Ceo escribe su auto *Rosal de María*, participa de una tradición de empleo de la música en los autos sacramentales y en las celebraciones del Rosario que explican el uso, formas, funciones y relevancia de las partes cantadas de su obra.

2.3. PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA

Espacio y medios del teatro conventual

El espacio donde tenían lugar las representaciones dentro del convento variaba según las características del mismo: así, las representaciones que se hacían en el convento de la Concepción del Carmen de Valladolid de las obras de las hermanas Sobrino Morillas (primeras composiciones conocidas de teatro conventual femenino en España, del siglo XVI), se llevaban a cabo en las salas de recreo del convento (Hegstrom 2014). En el Monasterio de San Ildefonso y San Juan de la Mata de Madrid, perteneciente a la Comunidad de Madres Trinitarias de Clausura, donde escribieron y representaron sus obras sor Marcela de San Félix y sor Francisca de Santa Teresa, parece que se utilizaron dos espacios: la antigua sala capitular y el denominado por ellas “patio del Buen Retiro” (Alarcón, 2000). El convento de clausura de Santa Inés de Sevilla poseía un patio desde la época medieval, llamado “del Herbolario”, que era el claustro principal del edificio, de planta trapezoidal, rodeado de una doble galería, que probablemente sería utilizado a modo de corral de comedias para las representaciones, como en la que se hizo con motivo del cumpleaños de la abadesa doña María Enríquez de Ribera en 1671 (Alarcón, 2003). El Convento de Santa María de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, de Sevilla, también acogió representaciones teatrales, como el Festejo cómico que tuvo lugar en 1678 con motivo de la profesión de doña Hermenegilda María de Lopera. Este convento poseía varios patios y la representación se haría, probablemente, en alguno de ellos, “quizá en el llamado patio del forno, que podía cubrirse con lonas o toldos según el clima” (Alarcón, 2002). El Monasterio de la Visitación de Madrid, regido por religiosas Franciscas Descalzas de la primera regla de Santa Clara, conocido familiarmente como Monasterio de las Descalzas Reales por su vinculación a la corona (fue fundado por doña Juana de Austria, hija de Carlos V y alojó a monjas de estirpe real) fue elegido frecuentemente como escenario tanto de fiestas religiosas como civiles, “por su localización estratégica en el corazón de Madrid y su configuración como plaza que permitía la construcción de un tablado y la acumulación de público” (Llergo, 2012).

Por tanto, desde una sala de recreo a una sala capitular, un claustro o una plaza de grandes dimensiones, el espacio para la representación dependía del tamaño y posibilidades económicas del convento donde se llevaban a escena las obras.

En el teatro conventual femenino los elementos escenográficos eran normalmente muy simples, lo que se reflejaba en las escasas acotaciones explícitas o implícitas en los textos sobre ellos. A veces esa pobreza de la escenografía se debía a la falta de medios económicos

del convento, como sucedía en el convento de las Trinitarias de Madrid en la época de sor Francisca (a finales del siglo XVII): “sor Francisca de Santa Teresa solo cita alguna cortina o paño, un pesebre con las figuras del Nacimiento o una mesa con libros” (Alarcón, 2000). Pero otras veces responde a convenciones del género, como en el caso de la representación de la loa de Alonso Martín Brahones para el cumpleaños de la abadesa del convento de Santa Inés de Sevilla, que también explicitaba pocos elementos escenográficos a pesar de que dicho convento tenía buenos recursos gracias al mecenazgo de los duques de Alcalá (Alarcón, 2003).

El aspecto del espacio escénico se conseguía con el decorado, accesorios e iluminación. El decorado normalmente era un “decorado metonímico”, en el que el público debía imaginar a partir de unos cuantos elementos ornamentales un ambiente más complejo (al que dichos elementos representaban simbólicamente). La utilería mencionada en las acotaciones era simple, objetos que las monjas podían tener en el convento, encontrar fácilmente o hacer ellas mismas, como aconsejaba sor María de San Alberto: “si no ay azucena, hacella de papel” y “si no ay yugo que llevar hacerle de un palo derecho y otro encorvado” (Hegstrom, 2014). La iluminación en el teatro del Siglo de Oro se conseguía con velas y velones.

En ese espacio escénico se desenvolverían los actores. Una peculiaridad del teatro conventual femenino que hemos de resaltar es que los papeles normalmente eran interpretados por las propias monjas del convento, no sólo por escasez de recursos en el caso de algunos conventos, sino por tradición. Era “un teatro de y para mujeres que puede evitar la mirada del hombre” (Hegstrom, 2014). Así, en el convento de trinitarias de Madrid, los títulos de algunas obras revelan que la representación de las obras corría a cargo de las propias monjas: *A la profesión de una religiosa. Diálogo que representaron las carmelitas descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José, año de 1660* y *La Loa que representaron las pupilas del convento de Santa Paula de esta ciudad de Sevilla el miércoles 28 de Julio...* (Alarcón, 2003). En Valladolid las madres carmelitas, que siguen una estricta clausura, también tenían y aún mantienen la tradición de montar ellas mismas las piezas intramuros (Hegstrom, 2014). Otro motivo de que fueran las propias monjas del convento las que escenificaran la obra era la desconfianza de las autoridades eclesiásticas contra la representación en los conventos femeninos por parte de compañías profesionales, llegando incluso a prohibirse, como se tiene constancia que sucedió en el convento de Santa Paula de Sevilla en 1671 (Alarcón, 2002). Lo que, por otro lado, demuestra que esas representaciones se habían hecho.

La apariencia exterior de los actores depende del vestuario, maquillaje y peinado. El vestuario probablemente fuera confeccionado por las monjas del convento. Contamos con el testimonio de la acotación de una loa de sor Marcela de San Félix: “Voy a que salga el coloquio/ cuyas esquisitas galas, /con increíble trabajo, /cosió la madre Mariana”. Las monjas del convento de la Concepción del Carmen de Valladolid conservan un baúl de la época de las madres Cecilia del Nacimiento y María de San Alberto donde guardan los trajes que usaban para sus puestas en escena (Hegstrom, 2014). Asimismo, por la descripción de una máscara de 1692, se sabe que las monjas trinitarias del Monasterio de San Ildefonso de Madrid poseían un “arca de los trajes, que conserva la antigüedad para estas ocasiones, con pelucas de estopa, otras de hilo teñido, cuyo subido color pudiera poner como un papel a la olla de los domingos” (Alarcón, 2000). Cuando eran las monjas las que interpretaban la obra, se colocaban el vestuario normalmente encima de sus hábitos. El maquillaje se conseguiría por medios simples, con elementos disponibles. Y el peinado gracias a tocados compuestos por ellas mismas o pelucas.

Otro elemento a considerar en el montaje de las obras teatrales de los conventos femeninos son los efectos de música y sonido. En los conventos se cuidaba la preparación musical de las novicias pues, desde 1528, existía la obligación de cantar el oficio divino. Además, había acontecimientos vinculados a la vida religiosa del convento (profesión de novicias, recepción de nuevas abadesas, celebración de las festividades religiosas) acompañados con actuaciones musicales. La importancia de la música para el culto en los conventos era tal que servía incluso para que algunas monjas que no tenían dote, pero sí buenas cualidades para la música, pudieran profesar: el cargo de organista eximía a la novicia de aportar dote si, cuando tomaba el hábito, se comprometía a desempeñarlo, e incluso esa plaza llegó a tener una asignación gubernamental. El prestigio de algunas monjas organistas, como sor Maximiana Guervós, sobrepasó los muros del convento y atrajo al culto divino a numerosos feligreses (Vega, 2005).

La formación musical de las monjas normalmente estaba en manos de los maestros de capilla, que a veces compaginaban su cargo con la docencia y preparaban a las monjas como cantoras, instrumentistas u organistas (especialmente en los conventos de clausura donde se restringía el acceso a los músicos). A las novicias que aprendían música se les exigía destreza en canto llano y canto de órgano para poder cantar y acompañarse a un tiempo, pero se consideraba que no eran tan diligentes como los hombres para componer ni para aprender, por lo que el repertorio musical de los conventos femeninos era más reducido y fácil que el

de los masculinos. No obstante, los propios tratadistas consideraban algunos conventos (como los conventos madrileños de la Encarnación y las Descalzas Reales) como centros musicales de calidad, en los que la música que acompañaba el culto era un auténtico ejemplo por el refinamiento de su interpretación (Sanhuesa, 2004)

Normalmente los conventos poseían los medios materiales suficientes para las actuaciones musicales: un órgano, claves o arpas (en sustitución del órgano durante la cuaresma, época en la que se prohibía este instrumento), y pequeños instrumentos populares, como castañuelas o panderos, para acompañar los villancicos (Vega, 2005).

Como conclusión, igual que vimos en relación al espacio para la representación, los medios humanos y materiales para la puesta en escena de las obras de teatro conventual, dependen de la riqueza del convento en cuestión, así como de una serie de convenciones.

El monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza (espacio y medios)

El Monasterio de la Esperanza estaba integrado por diversos edificios y espacios (Vieira da Silva, 1950): la iglesia (de 20,70 x 8,45 m.) con su presbiterio (de 11,95 x 5,60 m.) ocupaba la parte meridional del monasterio. Constaba de una sola nave cubierta por una bóveda de lacería labrada y dorada, tenía las paredes revestidas con azulejos decorados y tallas e imágenes en las paredes y capillas laterales. A ambos lados de la iglesia había dos edificios: el “Mirador” y la “Torre de las campanas” (de tres pisos).

Al fondo de la iglesia se ubicaba el coro, separado de ésta por una reja, dividido en dos pisos y un ático. Al sur del coro, más allá de un pequeño jardín con un estanque, había un edificio de dos pisos (construido en el siglo XVI para una camarera de la reina Catarina, esposa de Juan III). En la esquina noroeste había una puerta por donde se realizaba la comunicación de la clausura con el mundo exterior, después de atravesar un patio por el cual se tenía acceso a varios salones, separados por rejas, situados en tres pisos. A la izquierda de este patio había varias construcciones, ocupadas por la portera y sirvientas. Al norte de la iglesia y del coro se ubicaba el “claustro grande” (de 36,30 x 35 m.), con un estanque con una fuente en el centro. Cada ala del claustro tenía 9 arcos y las paredes forradas con cuadros decorativos en azulejo. Al principio del claustro estaba la sacristía y, a continuación del presbiterio de la iglesia, el refectorio y la cocina, cubiertos ambos por suelo de terrazo. Después había varias construcciones, capillas y 29 celdas. En el ala norte del claustro había un edificio con varios pisos, y del lado occidental, una gran casa (de 16,30 x 6,50 m.), que probablemente fuera la sala capitular, decorada por dos bajorrelieves, con un altar y una

tribuna, y 8 celdas en la planta superior.

En una época indeterminada parece que el conjunto del monasterio descrito hasta ahora se amplió con nuevos edificios en la parte norte, con el fin de aumentar la capacidad habitable. En esta parte adicional estaba el “claustro pequeño” (de 17 x 11 m.), con cinco vanos de arcos en los lados mayores (en dirección norte-sur) y tres vanos en los lados perpendiculares. En el lado oriental de este claustro había una capilla, en el occidental cuatro celdas y al fondo un jardín (de 12 x 9,7 m.) con dos estanques. Al norte del claustro se alzaban varias construcciones, entre las que se encontraban, de un lado, una cocina con un gran horno circular anexo; del otro, 16 celdas. Y en el piso superior de este edificio había letrinas y otras 18 celdas.

Por tanto, en el monasterio había unas 75 celdas (20 en planta baja y 55 en el piso superior de los edificios). Muchas de ellas de grandes dimensiones y algunas con un pequeño compartimento anexo. Todas las ventanas que daban hacia la valla exterior estaban protegidas por rejas. En el año 1564 había 50 monjas y 15 servidoras. En 1712 había 70 monjas, 3 confesores y 2 monjes.

Como hemos visto, además de los edificios, el monasterio poseía dos claustros, dos jardines vallados y patios. También tenía dos huertas: la “Huerta de la cima”, con un pozo con una noria y un estanque, la casa del hortelano, un porche para las carrozas, y una pequeña reja por donde se vendían los productos de la finca. A continuación de la huerta había una viña con varias terrazas. Y había otra huerta, llamada la “Huerta de abajo” (terreno que hoy en día ocupan un asilo y una guardería).

El monasterio era muy rico: poseía varias propiedades urbanas en Lisboa, en parroquias de la capital y de la provincia, considerables valores en títulos de crédito, además de la riqueza de altares, cuadros, mobiliario, obras artísticas, oro, plata y piedras preciosas. Muchas monjas que profesaban en él pertenecían a la alta nobleza, llevaban grandes dotes, ofrecían muchos objetos de culto y se encargaban de costear obras de reparación y ampliación del monasterio. Cuando se hizo el inventario el 27 de diciembre de 1888 (cuando iba a pasar a manos del Estado) figuran entre sus bienes: imágenes (tallas, cuadros), ornamentos (bajorrelieves, azulejos ornamentales), ropa blanca, flores, marcos, oro, plata y piedras preciosas, 181 cuadros, 48 libros y un órgano.

No se tiene constancia de que las obras de sor María do Ceo fueran representadas en el monasterio, pero, como hemos visto, era un monasterio dotado de muchos espacios que bien podrían haber servido al efecto por sus dimensiones, desde los claustros, especialmente el

llamado “claustro grande”, a la sala capitular. Contaban además con sobrados medios económicos como para sufragar el montaje en dichos espacios de los escenarios, decorados y resto de elementos necesarios para sus obras.

Puesta en escena del auto *Rosal de María*

Para hacer el estudio de la posible puesta en escena en su época de la obra, tendremos en consideración las indicaciones que encontramos en la misma sobre el espacio escénico y los signos no lingüísticos, los medios y características del teatro conventual femenino, y los recursos con los que podía contar el Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza.

Espacio escénico

El auto que analizamos exige un espacio escénico de cierta complejidad:

En la acotación inicial se habla de un tablado. En el mismo, sería necesaria una rampa para reflejar una diferencia de nivel entre el valle y el monte (pues leemos en una acotación tras el v. 876 -refiriéndose a Almaná-: “Siempre hasta aquí irá subiendo al monte, hasta aora que dé con Adonis”; y más tarde, Almaná dice: “Desciendo del monte al valle” -v. 1055-). De hecho, esa misma rampa, revestida por una estructura de madera y cartón, pintada, puede que sirviera como decorado en esa parte de la obra, pues era un recurso frecuente en el teatro de la época cuando había que representar un monte (Arrellano, 2012: p. 80).

En el espacio escénico debían existir distintos niveles, pues hay dos momentos en los que se especifica que los personajes aparecen “en lo alto”: Amor (Dios) cuando responde a su Hijo (acotación tras el v. 649: “Canta el Amor en lo alto”) y Gracia que debe aparecer en lo alto del “alcaçar supremo” (acotación después del v. 1465: “Aparece Gracia en lo alto, vestida de gloria, y manto de estrellas”). En el análisis de la estructura semántica hablamos del sentido simbólico de los diferentes niveles espaciales: en el plano superior se encuentran los personajes divinos (Dios, María) e, incluso, en lo más elevado del plano terrenal (en el monte) se encuentra Cristo (crucificado). Por ello es importante que esos diferentes planos se respetaran en la representación, para que el público los visualizara.

Además, debía haber un espacio oculto al público (o varios) donde se colocaría el coro y todos aquellos personajes que hablan desde “dentro” (aunque algunos personajes pueden estar simplemente ocultos tras una cortina).

Parece una hipótesis plausible que en el “claustro principal” del Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza, de grandes dimensiones (36,30 x 35 m.), se pudiera montar un tablado, con una rampa en el escenario y distintas alturas en las que pudieran aparecer los

personajes, con zonas donde algunos permanecieran ocultos, hablando o cantando desde un espacio latente. Alrededor, quizá bajo las arcadas del claustro, podría disponerse el público.

Además, como hemos visto, el monasterio poseía riqueza suficiente para encargarse aquellos elementos más complejos de la infraestructura necesaria para la escenografía a personas ajenas al convento.

Actores. Mímica, gesto y movimiento

Según se expuso, el teatro conventual femenino normalmente era representado por las mismas monjas del convento (y hay testimonios que así lo confirman) por tradición, por carecer de medios económicos para contratar a una compañía que llevara a cabo la puesta en escena o por preservar el ambiente de clausura. Es presumible que lo mismo sucediera en el caso del monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza y la puesta en escena de *Rosal de María* la realizaran las monjas, no por carecer de medios económicos en este caso, pero sí por ser un convento de clausura con gusto y tradición por el teatro (por lo que se deduce de la producción dramática de sor María do Ceo).

Las monjas interpretarían tanto los personajes masculinos del auto (Adonis, Marte, Amor, los pastores), como los femeninos (Almana, Gracia, las pastoras). La aparición de la mujer vestida de varón en el teatro breve barroco (sobre todo en entremeses y mojigangas dramáticas) era relativamente frecuente, probablemente por ser géneros ligados a fiestas públicas de raigambre carnavalesca que permitían, entre otras cosas, inversiones de roles en la indumentaria (Buezo, 2000). En el caso de un convento femenino de clausura, con mayor motivo se entiende que todos los papeles, también los masculinos, fueran interpretados por monjas (cuidando que esos trajes no marcaran las formas femeninas).

En el caso del *Rosal de María*, la obra exige, además, la interpretación de una danza, como se indica en las acotaciones de la Jornada Tercera: “Salen los Pastores cantando, y bailando, assi atraviessan el tablado y se recogen” (v. 1272). Se sabe que en las fiestas del Corpus se realizaban danzas que, normalmente, no tenían textos, componiéndose de música y coreografía, y solían corresponder a esquemas prefijados - danzas de cascabel, danzas de espadas o paloteados... - (Caballero, 2001). El mezclar canto y baile era común asimismo en los entremeses barrocos, género menor que se intercalaba entre las jornadas de las comedias para procurar el entretenimiento del público. Este recurso fue aprovechado en formas teatrales de los conventos femeninos, siendo las monjas las que entonaban los versos e interpretaban la danza, como en la *Fiesta del nacimiento* de la Madre María Sobrino

(Borrego, 2014), en el *Diálogo que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela de la Madre Ana de San José* en 1660 (Alarcón, 2015), o el baile de “gitanillas” que realizaban las trinitarias de Madrid para finalizar algunas de las obras de sor Francisca de Santa Teresa (Alarcón, 2000). También está documentado que entre los villancicos que se interpretaban en el Monasterio de las Descalzas Reales, se encontraba el subgénero de los “villancicos de baile”, donde el asunto se centraba en la música, danza y tañido de los instrumentos, recurriendo a músicas y danzas típicas para mostrar su regocijo ante el Niño (Llargo, 2012).

Por tanto, es factible imaginar que las monjas de Nuestra Señora de la Esperanza interpretaran la obra y también el baile. Por otro lado, “no deben resultar extrañas estas manifestaciones de alegría y esparcimiento en el claustro”, pues las obras se encuadraban en un ambiente festivo, para celebrar acontecimientos religiosos destacados (el Corpus, la Navidad) o eventos importantes como el cumpleaños de una abadesa, la profesión de una monja... (Alarcón, 2003).

Maquillaje, peinado y vestuario

Las monjas pudieron encargarse del vestuario de la obra, pues eran habituales las labores de costura y bordado entre las mujeres de la época, también entre las religiosas.

El vestuario requerido por la obra se concreta en trajes de pastores (para Fido, Diamán, Silvano, Domingo y Adonis) y pastoras (Marina, Amira, Gracia y Almaná), de villano (Silvano), de soldado de negro “con bengala y plumas negras” (Marte), un “vestido de gloria y manto de estrellas” para Gracia, y el Tiempo “con alas en los pies”.

Hay que tener en cuenta que la vestimenta teatral del Siglo de Oro no era nada realista: los vestidos de labradores, villanos y pastores que se usaban en las tablas no se correspondían con los que dichos personajes llevaban en la vida real, pues, según los inventarios conocidos, los vestidos de estos personajes son casi siempre de gala: “de grana con pasamanos de anaranjado y verde, de azul cuajado de lentejuelas de plata y tela rosa guarnecida de pasamano de oro fino, o sayos de gorgorán cabellado con guarnición de plata”. Aunque de villanos y labradores se conocen las dos versiones: la más galana y la pobre cuando la situación lo requiere (Arellano, 2007). De hecho, es probable que en *Rosal de María* se usaran las dos versiones (la “galana” y la “pobre”) para diferenciar la calidad de los personajes (los pastores “verdaderos” como Fido, Diamán, Silvano, Marina o Amira, de los que aparecen vestidos de forma simbólica como pastores: Domingo, Almaná, Adonis y

Gracia).

El vestuario del teatro del Siglo de Oro seguía convenciones, lo que contribuía a que muchas veces no fueran necesarias las especificaciones acerca del mismo en las acotaciones. Así, la versión teatral del hábito de santo Domingo (que aparece en el auto como personaje) aparece descrito en un inventario de vestidos de actores: “de tafetán la capa, y la capilla de tafetán negro estrellado de plata, con su túnica blanca de dibujo y escapulario, y casulla de esclavina blanca”. Lo mismo sucede con los personajes del mundo sobrenatural, que en muchas ocasiones poseen un vestuario específico con atributos precisos, con gran influencia de la iconografía: los vestidos de la Virgen se caracterizan sobre todo por el manto azul y la túnica blanca, que es la que reclama Pacheco para la Purísima Concepción (en la obra se habla de la Virgen “vestida de gloria y con manto de estrellas”). Y el demonio en las obras Calderón se despoja de elementos grotescos que presentaba en los autos más primitivos (barbas, cuernos) y se presenta vestido de soldado con plumas y bengala (como en la obra de sor María do Ceo). El Alma, por su parte, suele presentarse como una dama bizarramente adornada (Arellano, 2007).

Un monasterio como el de Nuestra Señora de la Esperanza contaría con ricas telas para hacer trajes adecuados para la puesta en escena del auto. Por otro lado, las mismas monjas se ocuparían del maquillaje y peinado siguiendo las indicaciones del texto y las convenciones del imaginario colectivo sobre los personajes religiosos, mitológicos y humanos que aparecen en la obra.

Accesorios

Los accesorios necesarios para la representación de la obra son elementos sencillos que podrían tener en el convento (como los platos), o que podrían conseguir fácilmente (las espadas - con las que pelean Diamán y Fido -, y la bengala - cetro o bastón de mando - que lleva Marte).

Un accesorio importante por su relevancia en la obra son las guirnaldas de rosas que se han de ofrecer a María. Las monjas adornaban habitualmente los altares con flores de papel que ellas mismas confeccionaban (Hegstrom, 2014: 369), por lo que probablemente las propias monjas del convento de Nuestra Señora de la Esperanza se encargarían de hacer las flores para la obra (para las guirnaldas de rosas que se ofrecen a la Virgen y para cubrir el valle en los decorados).

Decorado

Los decorados habitualmente eran grandes cuadros como fondo de escena que representaban diversas referencias a las historias narradas en los autos (Rull, 2003).

En *Rosal de María* son necesarios: un decorado para la Primera Estación (el valle cubierto de rosas blancas), dos decorados para la Segunda Estación (el huerto y el monte del calvario) y tres decorados en la Tercera Estación (el valle con rosas doradas, el valle desértico y el alcázar del cielo), con algunos elementos mencionados en el texto: fuentes, rocas, un árbol grande en lo alto del monte (donde está apoyado Cristo).

Esos decorados es posible que fueran encargados a artistas vinculados al convento (pues contaban con los medios económicos necesarios para ello), quienes los realizarían sobre bastidores o lienzos pintados.

Quizá otro de los elementos importantes en el decorado de esta obra, las rosas que han de cubrir el valle (rosas blancas, rojas y doradas, sucesivamente, en cada una de las tres jornadas), al igual que las utilizadas para la elaboración de las guirnaldas, pudieron ser confeccionadas en papel por las monjas del monasterio. Aunque quizá pudieran utilizar en parte rosas naturales, teniendo en cuenta los jardines, patios y grandes huertas que el Monasterio poseía.

Iluminación

Respecto a la iluminación, hemos visto que hay momentos del texto en los que aparecen contrastes de luz y oscuridad, e incluso un eclipse. Estos efectos se podrían intentar sugerir con los medios del convento (velas y velones), complementados por la imaginación y complicidad del público.

Música y efectos sonoros

En general es muy probable que en el teatro conventual se usaran “contrafacta, es decir, una nueva letra escrita para una música ya conocida”. De hecho, sólo se conserva una partitura de las monjas dramaturgas españolas del Siglo de Oro, una de sor María de San Alberto (Hegstrom, 2014). No obstante, un convento rico, como el de Nuestra Señora de la Esperanza, tenía posibilidad de hacer encargos ex profeso a músicos.

No hay constancia de que se hayan conservado las partituras con la música de *Rosal de María*, pero se sabe que don Jayme de la Té y Sagau (músico, compositor e impresor) compuso música para una fiesta celebrada en el monasterio de Nuestra Señora de la

Esperanza entre 1721 y 1722 (Hatherly, 1992: 16).

Nada sabemos tampoco de quiénes serían los intérpretes de la música del auto, pero es probable fueran las monjas del monasterio de sor María do Ceo, pues, como explicamos anteriormente, las religiosas de los conventos recibían formación musical y participaban en el canto e interpretación de la música que acompañaba las celebraciones religiosas en el convento. Los conventos ricos, como las Descalzas reales, contaban con capilla propia, pero sin necesidad de tener tantos recursos, otros muchos monasterios contrataban músicos para las ocasiones especiales.

Los instrumentos que se mencionan en la obra son instrumentos sencillos de percusión (caja, tambor y parche), con los que probablemente contaría el convento de Nuestra Señora de la Esperanza. En el inventario de bienes del monasterio de 1888, como vimos, figuraba un órgano que, según parece, había sido fabricado en 1801 por Fontana, en Lisboa, y tenía adornos de talla dorada en la parte superior (Vieira da Silva, 1950). No tenemos certeza si habría otro en la época de sor María do Ceo, pero entra dentro de lo posible.

Conclusiones

Las obras de sor María do Ceo originalmente se concibieron para la instrucción de las religiosas de su monasterio, lo que se refleja en su oposición a que fuesen divulgadas fuera de él (Hatherly, 1990: XII). Este hecho nos hace pensar que sus obras dramáticas también fueron escritas para ser representadas ante (y por) sus compañeras de convento, hipótesis apoyada por el hecho de que muchos elementos necesarios para la puesta en escena, como acabamos de ver, parecen tomar en cuenta esta circunstancia. Eso no es incompatible con que las mismas obras contaran con un público exterior en ocasiones especiales (como la representación de un auto sacramental, como el que nos ocupa, en conmemoración del día del Corpus), y más teniendo en cuenta que en el monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza profesaban señoras de alta condición. Quizá los familiares gozaran también del privilegio de asistir a alguna de las representaciones.

De hecho, Ana Hatherly considera probable que los cinco autos que componen Triunfo do Rosario estuvieran destinados a un ciclo de representaciones ante un público formado por profesas y laicos con motivo de la fiesta del Rosario, que se celebraba el 7 de octubre (en conmemoración de la Batalla de Lepanto contra los turcos en 1571, por la creencia de que dicha batalla se ganó gracias a la intercesión de la Virgen) (Hatherly, 1992: 10).

3. ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN SEMÁNTICA

3.1. EL AUTO SACRAMENTAL

Antes de analizar la dimensión semántica de *Rosal de María*, hemos de tener en cuenta que esta obra se inserta en la tradición del auto sacramental.

El origen del auto sacramental

El auto sacramental aparece como una forma de teatro vinculado a la fiesta del Corpus Christi (Rull, 2003), fiesta establecida por la Iglesia en 1264 por el papa Urbano IV, que ordenó que se celebrase la conmemoración eucarística todos los jueves siguientes a la octava de Pentecostés, consolidada por Juan XII de Aviñón un siglo más tarde, quien prescribió que se hicieran procesiones en las que se expusiera la Sagrada Hostia. El Concilio de Trento reafirmó la doctrina en 1551.

Al amparo de las procesiones del Corpus, con elementos serios (la Sagrada Hostia) y festivos (la Tarasca y las danzas de gigantes), se fueron introduciendo elementos dramáticos. En la región valenciana se empezó por sacar estatuas (roques) que representaban vidas de santos o escenas de la Biblia. Desde 1400 estas estatuas iban acompañadas de un coro, cuyos componentes, más adelante, comenzaron a vestirse de santos y ángeles, sustituyendo a las imágenes e incorporando movimiento. A principios del siglo XVI los roques se habían sustituido por misterios dramáticos (“misteri” o “entramés de peu”). El proceso fue diferente en las regiones de habla castellana: se desarrollaron obras litúrgicas con motivo de la celebración del Corpus, primero dentro de los templos por los propios clérigos, más tarde en el pórtico y en la plaza pública. El auto se configuró como un género litúrgico, que ofrecía un cauce de participación colectiva en la experiencia religiosa festiva. Poco a poco los autos fueron independizándose de la autoridad de la iglesia y sometiéndose a la de los ayuntamientos, necesitando espacios y compañías profesionales que los representasen.

Los autos sacramentales no proceden, por tanto, de los dramas cíclicos medievales de Navidad, Epifanía, Pasión y Resurrección, puesto que están ligados a la fiesta del Corpus, aunque estos dramas cíclicos constituyen un precedente que influyó en su formación (Rull, 2003: 37).

Cuestión muy debatida respecto al origen del género es si éste nació o no como arma contra la herejía. Rull (2003) argumenta que el auto no es contrarreformista en su origen, porque su forma inicial “es anterior a la difusión de la herejía luterana y porque su realidad es más una afirmación de un misterio que una negación o condena de sus desviaciones”. En este sentido, se advierten grandes diferencias entre los autos de diversas épocas: en los más

tempranos no hay apenas referencias a la herejía (por ejemplo, de las 95 obras del *Códice de autos viejos* sólo hay tres referencias a este problema), referencias que se van intensificando en épocas posteriores (Arellano, 2003), especialmente en el siglo XVII, en el que el problema de la herejía se sintió como un tema que podía tratarse en el auto mismo.

Hay otras circunstancias reformistas de la iglesia en España que sí contribuyeron al nacimiento del auto sacramental: circulaban doctrinas y catecismos en los que se enfatizaba la devoción al Redentor antes que a los santos y se intentaba adoctrinar al pueblo en los misterios de la fe. Además, la Iglesia comenzó a controlar las representaciones que se producían alrededor de las fiestas, obligando a que se produjeran en momentos y lugares determinados, revisando el texto antes de la representación.

Definición y características del género

Entre las distintas definiciones de auto sacramental, se suele citar la del propio Calderón de la Barca en la *Loa* para el auto *La segunda esposa*: “Sermones/ puestos en verso, en idea/ representable, cuestiones/ de la sacra Teología/ que no alcanzan mis razones/ a explicar ni comprender/ y el regocijo dispone/ en aplauso de este día”. La definición destaca la función catequética (sermones puestos en verso), cómo los autos sirven para enseñar la doctrina de la Iglesia, mostrando ideas abstractas que se convierten en personajes en el escenario, en un marco festivo (que es el día del Corpus Christi).

En el prefacio a sus *Autos sacramentales, alegóricos e historiales* (1677), Calderón distinguió entre asunto y argumento, explicando que el asunto es el mismo en todos los autos, el Sacramento de la Eucaristía, pero los argumentos y motivos en torno a ese asunto pueden ser muy variados.

Hay que tener en cuenta que la Eucaristía “no es el único tema ni alcanza siempre una presencia explícita en toda la extensión dominante del texto” (Arellano, 2003: 19). Los autos en los que la Eucaristía parece ocupar una extensión menor, siempre se pueden encuadrar en el tema de la Redención del género humano, tema inseparable del Sacramento de la Eucaristía. Es decir, “el auto sacramental se mueve siempre en el territorio de la historia de la Salvación, en el que la exaltación del Sacramento es siempre un elemento ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande” (Arellano, 2003:20). Este asunto puede estar expresado por diferentes argumentos (una leyenda mitológica, un argumento bíblico), e incluso determinados autos pueden tener otras intenciones, como la alabanza de la Virgen y la defensa de su limpieza de pecado original, o el triunfo en una batalla (como la victoria en Nordlingen, en *El primer*

blasón de Austria).

Otro rasgo fundamental del género, además de su relación con el sacramento de la Eucaristía, es el carácter alegórico. El auto nos cuenta una historia extraída de cualquier fuente de inspiración que gracias al plano alegórico revela una lectura profunda doctrinal. La alegoría determina todos y cada uno de los elementos constitutivos del auto: la relación entre los conceptos y las imágenes que los representan, su disposición en el argumento, la semejanza entre el escenario y la realidad espiritual que el escenario representa y la elaboración retórica del texto. “La alegoría es, en suma, el principal recurso por el que los dos planos del auto (el de las letras humanas y el del sentido divino) se unen (Arellano, 2003: 40).

El auto sacramental, por otro lado, es un género muy consciente de su dimensión teatral, que usó los medios dramáticos disponibles (mecanismos de fascinación sensorial, recursos de otros géneros como la comicidad), para conseguir su objetivo: la participación colectiva en la experiencia religiosa.

Evolución del auto sacramental

El auto sacramental tiene su precedente inmediato en los autos y farsas de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente en el siglo XVI, aunque estos autores escribían sus obras para espectáculos dramáticos demandados por la Iglesia para los ciclos de Navidad, Pasión y Resurrección, no para el Corpus. Siguiendo un desarrollo cronológico y por autores, observamos los elementos que confluyen en el género:

- Juan del Encina (1468-1529) anticipa algunos elementos del auto sacramental en sus églogas: la introducción del villancico, elemento lírico musical, el sugerir una significación simbólica que trasciende la acción y plantear temas ligados al nacimiento, pasión, muerte y resurrección de Cristo.
- Lucas Fernández (1474-1542) introduce en sus autos o farsas pastores que se preguntan por el tema de la Redención y en el *Auto de la Pasión* hay una escena de la crucifixión y una referencia a la eucaristía, aunque no parece que esta obra tuviera que ver con las fiestas del Corpus. También utiliza en sus obras el villancico.
- Gil Vicente (1465-1536?) escribió *El auto de San Martinho*, que se representó en las fiestas del Corpus de 1504 en Lisboa, aunque no guarda relación con el misterio eucarístico. Donde sí se aprecian rasgos comunes con el auto sacramental es en otros autos que compuso en la línea de Juan del Encina, el *Auto pastoril castellano* y el *Auto dos Reis Magos*, o el *Auto de la Sibila Casandra*, donde prescinde del tiempo histórico,

- precedente de lo que luego va a ser habitual en los autos sacramentales.
- López de Yanguas (1470-1540) en su *Farsa sacramental* no solo presenta el motivo eucarístico, sino que introduce un personaje alegórico, la Fe, para explicar el misterio de la eucaristía. Para algunos se trata del primer auto sacramental, pero su estructura aún depende del drama litúrgico navideño, por lo que es un intento preliminar que no alcanza la condición de auto sacramental pleno (Arellano, 2003:91).
 - Sánchez de Badajoz (finales del siglo XV-1552) es otro autor clave en la evolución del género al desarrollar un teatro catequético que se ubica entre el teatro celebrativo de la Edad Media y el teatro dogmático sacramental. Escribió piezas alegóricas, recogidas en la *Recopilación en metro* (1554), en las que presenta personajes característicos del auto (la Justicia, la Prudencia, el Espíritu, la Carne, el Libre Albedrío...), se usan alegorías con cierta soltura y se utilizan pasajes del Antiguo Testamento que prefiguran misterios eucarísticos. Sólo la *Farsa de la Iglesia* se aproximó al género eucarístico.
 - En el *Códice de autos viejos*, publicados en 1901 por Roaunet, hay treinta y seis obras (de las noventa y seis piezas recopiladas) que tratan el tema eucarístico. Aún se llaman farsas, constan de un solo acto, hay falta de movimiento y acción, pero se consideran las verdaderas primeras manifestaciones de autos sacramentales, pues muchas presentan elementos alegóricos y se dedican a la exaltación de la eucaristía.
 - Juan de Timoneda (1517-1583) es otro autor fundamental en la evolución del auto sacramental. En 1575 se publicaron seis autos en dos tomos titulados *Ternarios sacramentales*. Trató las cuestiones teológicas con más cuidado que los autores precedentes, empleó una serie de prefiguraciones de la Eucaristía en el Antiguo Testamento que se desarrollarán mucho en los autos posteriores (como el cordero pascual o el maná de los judíos en el Éxodo), e integró con mayor maestría los villancicos.
 - Lope de Vega (1562-1635) es uno de los escritores más prolíficos de autos sacramentales. Menéndez Pelayo publicó cincuenta piezas, algunas de dudosa atribución (Arellano, 2003). En *El peregrino en su patria* (1604) Lope publicó cuatro autos y póstumamente se publicaron doce, con sus loas y entremeses, en un tomo titulado *Fiestas del Santísimo Sacramento* (1644). Dentro de sus autos hay una evolución: los primeros eran muy similares a los de sus antecesores, con alegorías corrientes y situaciones conocidas; los últimos, más complicados en su sistema alegórico. Sus autos destacan por su lirismo y prefiguran algunas de las características de los autos calderonianos (considerados la culminación del género): el uso de la música con funciones significativas, no solo

ornamental, la utilización de un vestuario que caracterice a los personajes alegóricos y tramoyas cada vez más espectaculares.

- La obra de Tirso de Molina (1579-1648) podría considerarse un estadio intermedio entre las primeras fases y la etapa de auge de Calderón. La estructura dramática es lineal, con sucesión de diálogos de pocos personajes. Para los argumentos recurre a elementos variados, a la tradición bíblica y patrística, usando fórmulas emblemáticas y pictóricas.
- Valdivieso (1565-1638) se dedicó exclusivamente a componer obras de carácter religioso y escribió doce autos en los que mostró, sobre todo, la tentación y arrepentimiento del hombre. Continuador del estilo de su amigo Lope, de su lenguaje lírico, usó fórmulas de alegorización hábiles para construir el núcleo dramático de sus autos, empleó con maestría las fuentes bíblicas, utilizó elementos folclóricos como romances y canciones populares vueltas a lo divino. Dentro de los autores que en la época cultivaron el auto sacramental (Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Felipe Godínez), se considera que Valdivieso es el que más cerca está de las cimas estéticas y teológicas alcanzadas por Calderón de la Barca (Arellano, 2013).

La culminación del género llega con Calderón (1600-1681) que supo integrar lo que no habían sabido sintetizar los autores anteriores (incluidos Lope y Valdivieso): “la dicción poética, la imagería, la técnica (estructura dramática y escenificación) y el contenido intelectual (ideas teológicas y filosóficas integradas en el tema y la acción)” (Parker *apud* Rull, 2013:70). Calderón construyó el auto sacramental con cinco grandes líneas de síntesis: síntesis cósmica (concepción del cosmos como un caos que fue ordenado gracias a la Creación, pero siempre en equilibrio inestable que puede destruirse por el mal, el error o el azar); síntesis de la Historia humana (dividida en tres Edades: la Primera Edad, en la que regía la Ley Natural; la Segunda Edad, época de la Ley Escrita, dada a conocer al mundo por Dios a través de Moisés y los profetas; y la Tercera Edad, que corresponde a la Ley de Gracia, en la que Dios se revela al hombre mediante su Hijo, por medio de la Encarnación); síntesis del Hombre mismo (de sus atributos positivos y negativos, fruto del Pecado Original y de la Gracia); síntesis del universo geográfico (analizando los continentes y las religiones que predominan en cada uno de ellos) y síntesis estético-dramática, utilizando todos los elementos que podían proporcionar las distintas artes -pintura, arquitectura, música- (Rull, 2013).

El corpus de autos de Calderón se acerca a los ochenta títulos, que han sido clasificados cronológicamente, por las etapas en su evolución: hasta 1648, autos con menor aparato

escénico; entre 1648 y 1660, con escenografía más elaborada; y a partir de 1660, etapa en la que se intensifica la complejidad alegórica y se complica la tramoya. Asimismo, se han clasificado por su temática: autos filosóficos, mitológicos, bíblicos, hagiográficos, marianos y de circunstancias (Arellano 2013). La época de Calderón y la posterior está dominada por su figura en el campo del auto sacramental. Los autores posteriores (Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Bances Candamo) no añaden nada significativo al género. La crítica suele destacar *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz como uno de los pocos autos a la altura de las creaciones calderonianas (Arellano, 2013).

El teatro sufrió frecuentes prohibiciones en el siglo XVIII: el problema, que ya existía en época de Felipe V, aumenta durante el reinado de Fernando VI cuando los obispos de Cádiz, Málaga, Mallorca y Burgos consiguen que no se siga representando teatro, a pesar de que en muchas provincias aún ayudaba al mantenimiento de los hospitales. Las críticas a los autos sacramentales se basaban en razones morales y de estilo: lo sagrado no puede representarse dignamente en escena por actores cuya vida es poco ejemplar, se considera inadmisibles la mezcla de personajes humanos y divinos y no se comprende la verosimilitud de la alegoría, pues los entes imaginarios no hablan. Además, se criticaba a Calderón por los errores históricos y geográficos de sus obras y por sus metáforas, que se consideraban extravagantes. La prohibición de los autos sacramentales mediante una Real Orden de Carlos III el 9 de junio de 1765, acabó prácticamente con el género, que quedó como un residuo de épocas anteriores.

Los autos sacramentales de sor María do Ceo

Los autos de *Triunfo do Rosário* se inscriben en la línea de Calderón, reflejando, como señaló Ares Montes (1983), un buen aprendizaje de la fórmula calderoniana en la estructura escénica, en el verso, en la utilización de la música y en los recursos plásticos.

Como hemos visto, el auto sacramental es un tipo de teatro litúrgico marcado por el tema de la redención. Según esta definición se pueden considerar autos sacramentales los de tema mariano, porque “constituyen, por así decirlo, la prehistoria básica del episodio redentor” (Arellano, 2012: 687).

El auto *Rosal de María* se ajusta a las condiciones del género: el tema principal de este auto sacramental es la redención del alma humana gracias al sacrificio de Cristo por Amor, íntimamente unido al papel de la Virgen (como madre de Cristo y corredentora, intercediendo ante Dios a favor de la Humanidad) y el poder del culto del rosario. El título completo de la obra refleja la imbricación de estos temas: *Rosal de María. Auto del Rosario. Por la fábula*

de *Adonis* y *Venus* (siendo *Adonis* y *Venus* trasunto de Cristo y el alma humana).

3.2. EL ESPACIO EN *ROSAL DE MARÍA* Y SU SIGNIFICADO

El espacio en el Auto del Rosal se corresponde con tres planos o niveles: el mundo terrenal (simbolizado por el valle), el mundo celestial (cielo/Olimpo) y el infierno.

Estos tres espacios se corresponden con las fuerzas en conflicto en la obra: las fuerzas del mundo celestial (Dios, Cristo, María) se oponen a las fuerzas del inframundo (Marte y sus secuaces) para conseguir el dominio del valle (el Alma Humana).

Como vimos al analizar el espacio escénico, la acción se ubica en distintos espacios patentes: el valle (donde se desarrollan la Primera y la Tercera Estación), el huerto de Getsemaní y el monte del Calvario (donde se desarrolla la Segunda Estación) y el “alcaçar supremo” (que aparece al final de la obra).

El valle es el espacio más significativo de la obra: no sólo es el lugar donde se desarrollan dos de las tres jornadas (primera y tercera), sino que podríamos considerar que la especificación de los espacios de la Segunda Estación (el huerto y el monte), no dejan de ser concreciones de lugares dentro del mismo valle (entendiendo éste como el mundo terrenal).

La apariencia del valle va cambiando (referencias que ya analizamos en el apartado dedicado al decorado) según el momento de la acción, adquiriendo esa apariencia física un valor simbólico: se cubre de rosas blancas, rojas y doradas simbolizando el nacimiento, muerte y resurrección de Cristo.

El cielo se menciona en la obra normalmente como un espacio ausente, del que tenemos múltiples referencias (normalmente con la denominación de Olimpo), a través de los diálogos: escuchamos a Gracia: “Soy aquella muger fuerte,/ Aquella Pastora Regia/ que en el Olympo Divino...” (vv. 73-75). Cuando habla de Venus, dice: “Que admiró todo el Olympo” (v. 117). “Cerró la puerta al Olympo” (Dios a Almaná, v. 206). “Le manda su Padre buelva/ Desde el Olympo al terreno” (Dios a Cristo, v. 251). También Marte señala ese espacio ausente cuando habla de Gracia: “El Olympo de Sol la vió vestida,/ Y en tan alta fortuna/ Tócala estrellas, y pizava Luna” (vv. 350-353). O cuando habla de sus celos: “Venus esposa? Peze a mis rencores,/ Empeñado el Olympo en sus honores? (vv. 385-386). Buelvan pues otra vez mis esquadrones/ A poner al Olympo en confusiones... (vv. 391-392).

En ocasiones el cielo se presenta como un espacio latente, desde donde nos llega una música armónica que simboliza la manifestación de los Seres que allí viven: “De màs remontada esfera/ Nos dize en divino acento,/ Dando-nos del Cielo muestras” (vv. 21-26).

La manifestación patente del cielo la encontramos en el Tercera Estación, cuando Domingo y los pastores llegan a las puertas del “alcaçar supremo” a rogar a María que interceda por sus pecados: “Hà del alcaçar supremo, / Hà de la brillante esfera, / Que en puertas de Margarita, / Rompe el candado a la puerta. / Quien llama, quien llama, / Que ativo penetra, / Muros de Diamante, / Presidio de estrellas” (vv. 1454-1561).

El tercer plano espacial, el Infierno, es un espacio ausente aludido por Gracia cuando explica la caída de Lucifer: “El Gran Mayoral... le arrojó/ Despeñado en su sobervia/ Desde la cumbre màs alta,/ De la mayor eminencia,/ Donde no tocan las nubes,/ Porque ni las nubes llegan,/ Hasta el màs profundo cáos,/ La màs lobrega caverna,/ Que la tierra en sus profundos/ La ha escondido de si misma” (vv. 143-154). Y también cuando Gracia habla de las intenciones de Marte-Lucifer con Almaná: “Y llevarla a sus cavernas” (v. 205).

En conclusión, el espacio en la obra tiene una significación no solo historial (lugares bíblicos como el huerto de Getsemaní), sino alegórica (espacios de dominio de las fuerzas del Bien y del Mal), lo cual era un recurso frecuente en los autos sacramentales (Arellano, 2003). El grado de materialidad (o falta de la misma) del espacio donde se ubican las acciones de la obra tiene una correspondencia en su tratamiento como espacio patente, latente o ausente (siendo el más patente de todos, el plano terrenal).

3.3. EL TIEMPO Y SU SENTIDO

Como es habitual en el teatro barroco, en la obra no se respeta la unidad de tiempo. No hay referencias concretas, pero el tiempo argumental de la acción principal abarca desde la aparición de Cristo como hombre en el mundo para rescatar a la Humanidad del pecado original (Primera Estación), su prendimiento, pasión y muerte (Segunda Estación) y su resurrección (Tercera Estación). El tiempo histórico en el que se suele estimar la vida pública de Cristo, desde que empieza a predicar hasta su muerte, es de tres años (estimación basada en las apariciones públicas de Cristo en Pascua que menciona San Juan en su Evangelio). Por tanto, el tiempo argumental probablemente aluda a esos tres años de tiempo histórico.

El orden temporal de esta acción principal es cronológico, pero hay dos momentos de la obra en los que asistimos a una regresión y a una anticipación con respecto al tiempo de esa acción principal:

Al principio de la obra Gracia hace una regresión en el tiempo para explicar el motivo de la venida de Cristo a la Tierra y se remonta a los acontecimientos narrados en la Biblia desde la creación de la Humanidad, la expulsión de Lucifer del Paraíso, la caída de la Humanidad

en el pecado original por sucumbir a la tentación del demonio, hasta enlazarlos con el momento en que Cristo adulto acepta sacrificarse para conseguir el perdón de la Humanidad. En esa regresión (desde el verso 61 al 318) nos ha mostrado un panorama que abarca siglos de historia.

En la Tercera Estación asistimos a una prolepsis, por voluntad de Adonis-Cristo que quiere mostrarle a Almaná cómo será el futuro de la Humanidad. Pide al Tiempo (que aparece como personaje patente en escena) que se detenga y avance hasta “Del gran Domingo los días” (v. 1223). Así, la acción que se presenta ante los ojos del espectador entre los versos 1234 y 1522 corresponde a sucesos que supuestamente tienen lugar en vida de santo Domingo de Guzmán (1170-1221), vistos desde el momento inmediatamente posterior a la Resurrección de Cristo (que se suele fechar en el año 33), cuando ha vuelto para unirse con Almaná. Después, Adonis hace que “Corra el tiempo a los futuros/ Otra vez el velo, y buelva/ A su curso” (vv. 1523-1525).

Gracias a estos dos momentos de analepsis y prolepsis, el mensaje del Auto *Rosal de María* se convierte en atemporal: desde el principio de la Creación y hasta tiempos futuros, siempre habrá una lucha entre el Bien y el Mal por ganar el Alma de la Humanidad, que contará con ayuda de personajes divinos (Cristo con su Sacrificio, María con su intercesión) y santos (como Santo Domingo) que la ayudarán a retomar el camino cuando el Mal (Martelucifer) consiga tentarla para que se desvíe.

3.4. LOS PERSONAJES

Un primer hecho significativo es la relevancia de los **personajes alegóricos** en *Rosal de María*. La técnica alegórica por un lado permite la personificación de entidades abstractas y, por otro, posibilita elaborar sistemas trabados de metáforas, esquema que se percibe especialmente en los autos de tema mitológico (Arellano, 2012: 692). Sor María do Ceo utiliza ambos procedimientos en este auto:

Como ejemplo de personificación de entidades abstractas encontramos la del **Tiempo**, que se supedita a la Voluntad de Cristo, alterando su curso para desvelar el futuro ante los ojos de Almaná. En una acotación se explicita la caracterización del personaje “con alas en los pies” (imagen acorde al tópico “tempus fugit”).

Otra personificación de una entidad abstracta es la del **Amor**, que en el texto se identifica con Dios, pues habla Adonis a su Padre (“O tu Padre felice, que habitas/ El monte Celeste...” vv. 634-635-) y responde Amor (“Canta el Amor en lo alto”).

En el resto de la obra **Dios** aparece siempre como personaje ausente, nombrado como “el Gran Mayoral”, “Numen”, “Padre”, y caracterizado directamente por las palabras de Gracia como “omnipotente” (“De cuyo poder se observa,/ Ser su mano omnipotente” -vv. 102-103-); iracundo (“El Mayoral, que enojado/ Es terrible” -vv. 190-191-); clemente (“Admitele el Padre/ La satisfacion, Clemencia/ Hija de su noble pecho” -vv. 221-222-).

El segundo de los procedimientos, el elaborar un sistema trabado de metáforas, es el que sirve esencialmente para la creación de los personajes principales. Así Adonis, Venus y Marte, son trasunto de Cristo, Alma Humana (Almana) y Lucifer.

Adonis-Cristo es el protagonista de la obra: las tres Estaciones en las que se divide se corresponden con su nacimiento, muerte y resurrección, e incluso en los momentos en que no está en escena sigue siendo el protagonista (como mientras Gracia habla de su llegada a la Tierra, o Marte relata su prendimiento, pasión y muerte). Su protagonismo es consecuente con el tema principal que hemos enunciado (la Redención por Amor de la Humanidad), siendo Él el Redentor.

Además de su identificación con Adonis (que analizaremos al hablar de la utilización del mito en la obra), sor María do Ceo recurre a dos imágenes del Cristo de la Biblia y las hace confluir en el personaje de Adonis: la figura del Esposo del *Cantar de los Cantares* y la figura del Buen Pastor.

El *Cantar de los Cantares* proporciona no sólo la imagen de Esposo y Esposa, identificable en la obra con Cristo y el Alma Humana. A veces Sor María hace una utilización casi literal de algún fragmento. Por ejemplo, leemos en el Cantar: “Os conjuro, hijas de Jerusalén, /que si encontráis a mi amado, / le digáis que desfallezco de amor” (5.8); “Sus mejillas son jardín de balsameras, /teso de plantas aromáticas;/ sus labios son dos lirios/ que destilan exquisita mirra” (5.13). En el auto escuchamos decir a Almana: “A vós os conjuro, ò hijas/ De Jerusalem Celeste,/ Digais, si visteis a mi amado/ Hazer Cielo deste verde;/ Sus señas son, escuchadme,/ Vivir en su faz alegre,/ De la Assucena lo blanco,/ Y de la Rosa lo ardiente; Sus ojos la luz componen,/ Sus labios la mirrha vierten” (vv. 833-842).

La imagen de Cristo como Buen Pastor está en el Evangelio de Juan 10,11: “Yo soy el buen pastor; el buen pastor da su vida por las ovejas”. Sor María do Ceo caracteriza la apariencia física de Adonis-Cristo en la obra como pastor, aprovechando el simbolismo de la imagen, que queda reforzada por el hecho de nombrar al Padre como el Gran Pastor (“Y en nombre del Gran Pastor/ El perdon, que me interpretas, / Doy al valle...” -vv. 1510-1512-) y como el “Gran Mayoral”.

En la obra se nombra a Jesús también como Emmanuel, uno de los nombres de Cristo según la profecía de Isaías (7,14): “He aquí que la virgen grávida da a luz, y le llama Emmanuel”. Veremos, al comentar el empleo del mito de Adonis, cómo el cambio de denominación (Adonis/Emmanuel) se utiliza para crear en el público un distanciamiento entre la historia mitológica y la cristiana.

Venus-Almana es coprotagonista de la obra. Observamos en el análisis de la estructura sintáctica que aparece en 27 de las 37 situaciones dramáticas en las que dividimos la obra (una menos que Adonis). Es el motor de la acción de Cristo (por ella se sacrifica) y el objetivo de la lucha entre el Bien y el Mal.

Además de su identificación con Venus por la belleza y por los paralelismos con el mito que analizaremos, sor María caracteriza a Almaná también como la Esposa del *Cantar de los Cantares* en su apariencia física: ¡Qué hermosa eres, amada mía,/ qué hermosa eres! (*Cantar* 4,1); ¡Hermosísima Almaná! (*Auto*, v. 418). En su actitud de fidelidad hacia su amado: “Yo soy para mi amado,/ y a mí tienden sus anhelos” (*Cantar* 7.11); “Tuya soy, nõ lo dudes” (*Auto*, v. 538). Y de búsqueda del Amado: “En mi lecho, por la noche,/ busqué al amado de mi alma,/ busquéle y no le hallé./ Me levanté y di vueltas por la ciudad,/ por las calles y las plazas,/ buscando al amado de mi alma./ Busquéle y no le hallé./ Encontráronme los centinelas/ que hacen la ronda en la ciudad:/ ¿Habéis visto al amado de mi alma? (*Cantar* 3.1-3); “Por la falda deste monte,/ Que yá libre llega a verse/ Con las primicias de flores/ De las iras de Deziembre,/ A Adonis vengo buscando,/ Que me aparece sin verle./ O’ que la luz se me apaga!/ O’ que el Sol nõ me amanece!/ Nõ lo encuentro, ay infelice!/ Dezieme, parleras fuentes,/ Dezieme, musicas aves,/ Dezieme, Fáunos sylvestres,/ Dezieme, bolantes eccos,/ Donde de mis ancias fuertes/ Se esconde? (*Auto*, vv. 817-831)

Vemos asimismo el eco de la Esposa de *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz: algunos versos que ésta dirige a su Esposo (“En sólo aquel cabello,/ que en mi cuello colar consideraste/ mirástele en mi cuello,/ y en él preso quedaste,/ y en uno de mis ojos te llagaste”), pudieron inspirar a sor María do Ceo (“Si rendir me quizieres,/ Puesto que yá lo estoy,/ de un cabello harás arma,/ Y de otro harás prision” -vv. 500-503, dirigidos por Adonis a Almaná-).

Almaná es, asimismo, caracterizada como pastora, espejo femenino de la imagen de Cristo como pastor.

Marte-Luzbel es el antagonista de Cristo, y tercer vértice del triángulo que permite expresar el conflicto entre el Bien y el Mal con el Alma Humana como objeto de disputa.

Al analizar el vestuario vimos que Marte está caracterizado directamente en la acotación que precede a su primera aparición en escena (tras el v. 330): “Sale Marte de negro, con bengala, y plumas negras a lo Soldado” (siendo una bengala una insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón). Marte (Ares) aparece desde la época homérica como el dios de la guerra, el espíritu de la Batalla, que goza con la matanza y la sangre. En los relatos mitológicos se le representaba con coraza y casco, armado de escudo, lanza y espada, y profiriendo gritos terribles (Grimal, 2010: 44).

En el Barroco se tenía muy presente el lema horaciano “ut pictura poesis”. Se ha estudiado la correspondencia entre los textos de Calderón y las más importantes obras pictóricas manieristas y barrocas (Cancelliere, 2015: 214). Vemos que la imagen de Marte como soldado no sólo está en los relatos mitológicos, sino en la imaginería de la época (el Marte de Velázquez, Marte con Venus en el cuadro de Luca Giordano “El arte de ser madre”), lo que influiría en la descripción que sor María do Ceo hizo del personaje.

Además de caracterizarlo como Marte para completar la triada alegórica Adonis-Venus-Marte como trasunto de Cristo-Alma Humana-Lucifer, en el texto se le llama Luzbel y las palabras de Gracia al comienzo de la obra lo identifican con imágenes de distintos episodios bíblicos:

La imagen del demonio como Ángel Caído, procede del pasaje 14,12-15 de Isaías: “¿Cómo caíste del cielo,/ lucero brillante, hijo de la aurora/ echado por tierra el dominador de las naciones?/ Y tú decías en tu corazón:/ Subiré a los cielos;/ en lo alto, sobre las estrellas del cielo, elevaré mi trono/ y me sentaré en el monte de la asamblea,/ en las profundidades del aquilón./ Subiré sobre las cumbres de las nubes,/ y seré igual al Altísimo./ Pues bien, al sol has bajado,/ a las profundidades del abismo”. El “lucero brillante” se interpretó como Luzbel.

Sor María do Ceo muestra como causa de la expulsión del cielo de Luzbel su oposición a las decisiones de Dios, y como consecuencia el descenso a un inframundo: “Loco, temerario alienta/ Sus armas contra su dueño,/ Y allí su colera ciega/ Rayos vibra, fuego escupe,/ Y bazaliscos rebienta./ El Gran Mayoral, que mira/ Su atrevimiento, su fiera/ Rebelion, le arrojó/ Despeñado en su soberbia/ Desde la más alta,/ De la mayor eminencia,/ Donde nõ tocan las nubes,/ Porque ni las nubes llegan,/ Hasta el más profundo cáos,/ La más lobrega caverna,/ Que la tierra en sus profundos/ La ha escondido de si misma.” (vv. 138-154).

Otra imagen bíblica de Luzbel es el de incitador al pecado original, por lo que el Hombre

fue expulsado del paraíso (Génesis, 3), imagen que asimismo utiliza sor María do Ceo: “Tuvo astucia como entrar/ Al vale, dandole puerta/ Un jardin, que deste vale/ Era la estacion primera./ La mayor fatalidad/ Fue, ser la incauta belleza/ Cumplice, porque engañada/ De sus sutiles cautelas/ Fue lo que tuvo la culpa” (vv. 175-183).

Gracia-María no es un personaje alegórico, sino bíblico-histórico, cuyo papel es esencial en la obra como madre de Cristo y como corredentora, como veremos al analizar la estructura semántica. Es, además, el personaje en honor al cual se escriben los cinco autos que conforman el libro *Triunfo do Rosário*, que puede ser considerado “como una ofrenda a María en forma de guirnalda de rosas o un políptico de cinco pétalos o piezas” (Hatherly, 1992: 9).

La caracterización de María en la obra se sustenta en tópicos, muchos de ellos tomados de referencias bíblicas, utilizados con frecuencia en los autos marianos y en la iconografía de la época. Hablaremos en un epígrafe aparte de la caracterización de María como Inmaculada Concepción. Veamos otras imágenes de la obra:

Encontramos una adaptación de las palabras que Isabel le dice a María en el episodio de la Visitación (“y clamó con fuerte voz: ¡Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre!” -San Lucas, 1-42-), en el canto del coro: “Bendito sea el vientre,/ Que en si te encierra,/ La leche, que mamaste,/ Divino nectar, bendito sea” (vv. 289-292).

La estampa maternal (“De mi leche se alimenta,/ De mi butiro, y mi miel,/ Como lo dixo el Profeta” -vv.306-308-) sigue las palabras de Isaías 7-15: “Y se alimentará de leche y miel,/ hasta que sepa desechar lo malo y elegir lo bueno”.

La imagen de María pisando la cabeza de la serpiente como símbolo de su triunfo sobre Luzbel (“Soy aquella muger fuerte,/ Aquella Pastora Regia,/ Que en el Olympo Divino/ Quebró al dragon la cabeça” -vv.73-76-) tiene paralelismo con *Génesis*, 3-15: “Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer/ Y entre tu linaje y el suyo;/ Éste te aplastará la cabeza/ Y tú le acecharás el calcañal”.

Es común en la iconografía la representación de la Virgen con la luna bajo sus pies, imagen del Apocalipsis, 12-1: “Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona con doce estrellas”. Imagen que transmiten las palabras de Marte acerca de Gracia: “Y en tal alta fortuna/ Tócala estrellas, y pizava Luna” (vv. 351-352). Asimismo, es habitual en la iconografía religiosa la imagen de la virgen vestida de rojo (símbolo de su naturaleza humana), cubierta por un manto azul (símbolo de la divinidad), con estrellas que adornan ese manto (recordando la estrella de

Belén). La Virgen de Guadalupe es una de las imágenes más conocidas de la Virgen con un manto estrellado. Esa imagen es utilizada por sor María do Ceo en la obra, en la última aparición de María: “Aparece Gracia en lo alto, vestida de gloria, y manto de estrellas”.

Especialmente significativo en la obra es otro símbolo vinculado a María, la rosa, según se verá más adelante.

Además de María, en la obra aparecen otros personajes bíblicos:

- **Isabel** (prima de la Virgen) y su hijo **Juan el Bautista** (personajes ausentes que Gracia menciona como los primeros en reconocer a Cristo: “Y al primer passo Isabela/ Le conoce en la montaña,/ Y alli con Juan le festeja,/ Dando saltos de alegría” -vv. 254-257-).

- **Simón-Pedro**, uno de los discípulos de Cristo, cuyo canto se escucha desde un espacio latente y es reconocido por Gracia. Canto con el que anuncia la futura muerte de Cristo (“En su sangre tiñi/ Las Rosas bellas,/ Mañana seran lastimas,/ Si joy son purezas” -vv. 263-266-).

Y otros personajes relevantes de la historia del cristianismo:

- **Domingo**, que protagoniza la acción secundaria en la que se desarrolla la importancia del rosario en la Tercera Estación, es santo Domingo de Guzmán (1170-1221), fundador de la Orden Dominicana, a quien, según la tradición, se le apareció la Virgen y le dio un rosario (motivo que ampliaremos cuando hablemos de la importancia del rosario en la obra).

- **Diamão** (uno de los pastores) puede ser el anagrama de Damião, por san Pedro Damião (1007-1072), que fue un cardenal italiano famoso por combatir la simonía y las inmoralidades de los clérigos y que escribió poemas y hagiografías (Hatherly, 1992: 282).

- **Marcela**, cuya voz es identificada por Gracia cuando está hablando en la jornada primera con los pastores, puede ser santa Marcela mártir, ya que hay varias santas en el mariológico romano con ese nombre (Hatherly, 1992: 286).

Los pastores son personajes secundarios que representan a los hombres y mujeres de la Tierra. Aparecen individualizados Marina, Amira, Fido, Diamán y Silvano, pero en la Tercera Estación, cuando Adonis y Almaná están presenciando escenas del futuro de la Humanidad, también leemos en las acotaciones “pastores”. En esas ocasiones probablemente se precisara que más actores escenificaran lo que se especifica (sobre todo en la escena del baile), o participaran en el coro (en la tabla-resumen de la estructura sintáctica se pueden ver esas intervenciones).

Estos personajes secundarios no inciden en la acción de la obra: su diálogo con los personajes principales posibilita que éstos puedan hacer llegar su mensaje al público (como el largo monólogo de Gracia cuando ellos se están preguntando por el sentido de las rosas

blancas que cubren el valle). Y a veces ilustran la acción (como en las escenas que representan los pecados a los que se había entregado la Humanidad en tiempos de Domingo mientras Adonis y Almaná los comentan, o cuando sus voces desde un espacio latente acompañan el relato de Marte sobre el prendimiento, pasión y muerte de Cristo).

Sin llegar a adoptar la función del gracioso de las comedias del Siglo de Oro, Silvano a veces produce una comicidad que consigue relajar el dramatismo de la situación. Por ejemplo, en la Primera Estación, cuando Marte para a Silvano para preguntarle qué está pasando en el valle, se desarrolla entre los dos el siguiente diálogo:

Sylv. Usted me huele a açufre el vale.

Mart. Que novedades este día junta?

Sylv. Presto se las diré, pues las pregunta.

Es que oy del alto Olympo, sin más dizes,

Y pienso que aquebrarte las narizess,

Un Joven baxa de belleza, y talle... (vv. 362-367).

Y cuando le advierte a Adonis de que lo buscan para matarlo y le muestra el paralelismo con la fábula de Adonis, le dice: “Luego la fiera cruel/ Con el Joven embestio,/ Muriera de miedo yo,/ Y murió de heridas el” (vv. 732-735).

En este momento, cuando Silvano insta a huir a Cristo del villanaje, Ares Montes (1983: 1350) ve en él la figura de Pedro el Apóstol.

El coro, designado “Música” en las acotaciones normalmente (aunque ya vimos que no solo el coro interviene acompañado de música), se puede considerar un personaje colectivo latente que, como ya analizamos, adopta distintos papeles: mantiene un diálogo con otros personajes respondiendo a sus interrogantes; repite el parlamento de algunos personajes recalcando su mensaje; comenta los acontecimientos o encarna fuerzas antagónicas.

En conclusión, vemos cómo en la obra de sor María se entremezclan personajes alegóricos, mitológicos y bíblicos, que corresponden a espacios y momentos históricos diversos, pero gracias a los procedimientos alegóricos del auto sacramental quedan integrados armónicamente.

3.5.LA ESTRUCTURA SEMÁNTICA DE *ROSAL DE MARÍA*

La estructura semántica del auto *Rosal de María* se pone de manifiesto a través de los temas y motivos que confluyen en la obra y las imbricaciones entre los mismos.

3.5.1. EL PAPEL DE LA VIRGEN EN LA OBRA.

El tema principal de este auto sacramental es la redención del alma humana gracias al sacrificio de Cristo por Amor, y el hilo argumental que permite desarrollar este tema es la

fábula de Adonis y Venus, interpretada de forma alegórica. Pero observábamos también que ese tema principal está íntimamente unido al del papel de la Virgen y el poder del culto del rosario.

La presencia de la Virgen en los autos sacramentales se puede justificar fácilmente porque es madre de Cristo e intercesora por los cristianos (corredentora). Pero hay otra razón importante: el Concilio de Trento y el espíritu de la Contrarreforma intentaron preservar la doctrina mariana frente a los ataques de los protestantes, y eso se reflejó no sólo en el ámbito teológico, sino en las manifestaciones artísticas (literatura, pintura y escultura) de los países católicos en los siglos XVI y XVII. La polémica se centraba sobre todo en dos aspectos: la perpetua virginidad de María (María, por privilegio divino, permaneció virgen antes, durante y después del parto de Cristo) y su Inmaculada Concepción (exención de María de todo pecado, incluido el pecado original). Ya dominicos y franciscanos habían mantenido una disputa sobre el dogma de la Inmaculada Concepción, propuesto por el franciscano Duns Scoto (1270-1308) que proclamaba la “redención preservativa” (que la Virgen fue preservada de todo pecado desde el primer instante de su concepción). El papa franciscano Sixto IV aprobó en 1476 la fiesta de la Inmaculada Concepción y prohibió que dominicos y franciscanos siguieran discutiendo sobre el tema, bajo pena de excomunión (Moncunill, 2012: 321).

Sor María do Ceo se adhiere a la postura sobre la doctrina mariana de los contrarreformistas y vemos en los versos del Auto *Rosal de María* la defensa de la Inmaculada Concepción, en boca de la propia Gracia cuando habla con los pastores, en los que María explica que está hecha de la misma naturaleza humana, pero Dios la preservó de las miserias (de todo pecado):

“Con tantas grandezas pues,
con tan singulares muestras
Nò puedo negar, ni quiero,
Que de vuestra humilde xerga,
Visto que se hizo mi ser
De vuestra naturaleza.
Pero liberal connmigo
La mano, que me preserva;
Hizo tomasse de vós
La sangre, nò las miserias.” (vv. 89-94)

Cuando más adelante explica cómo Almaná fue engañada por el Demonio y cómo por su ligereza quedó “Comprehendido todo el vale”, vuelve a insistir en su exención de todo pecado. Ella está libre de toda mancha: “Menos yo, que por isenta/ En mi pellico fue lustre/ Lo que mancha en vuestra xerga” (vv. 186-188)

Vincula ese privilegio a ser madre de Cristo: “Que como isenta de culpa,/ Nò quedé de gloria isenta./ A mi esfera dá su luz,/ En mi cabaña se alverga,/ De mis tosquillos se viste,/ De mi leche se alimenta,/ De mi butiro, y mi miel,/ Como lo dixo el Profeta,/ Yà ha venido el deseado” (vv. 301-309).

Además de esta función de adoctrinamiento del público en las creencias contrarreformistas, la presencia de Gracia-María permite desarrollar el tema del papel de la Virgen para la Humanidad (Madre, corredentora e intercesora).

Gracia aparece al principio de la obra y desvela a los pastores el misterio por el que se están preguntando, el motivo por el cual el valle se ha cubierto de rosas blancas. Para ello hace un recorrido desde la creación de la Humanidad, la rebelión de Lucifer y su expulsión al infierno, la caída de la Humanidad en el pecado por la instigación del demonio y la venida de Cristo para redimirla. Llega así a explicar su papel: Ella tiene el honor de ser la Madre de Cristo. Una madre que no solo lo cuida cuando nace, sino que sigue velando por él siempre. Así la vemos buscando a Adonis-Cristo “Como al Niño perdido” hasta que lo halla hablando con Almaná y le dice: “Adonis, que te has hecho?/ Como se me ausentó/ Tu luz, ando en tu busca,/ Tu Padre te fió/ A mi cuidado, y assi/ En tanta obligacion,/ Aun lo que nó es riesgo,/ En mi queda temor” (vv. 582-589). Madre que lo acompaña hasta el final, y sufre al descubrir su muerte: “Mil vezes mi pecho passa/ Este rigor, que me hiere,/ Y nò muero de una vez,/ Siendo herida de mil vezes” (vv. 933-936).

Esta participación de la Virgen, con su sufrimiento, en la pasión y muerte de Cristo, aceptando voluntariamente la misión que Dios le pide, asociando su voluntad a la obra de Redención de su Hijo y acompañándolo hasta el final en esa labor redentora, es lo que le confiere el papel de corredentora (Moncunill, 2012: 325). Y también la creencia de que hemos sido salvados primera y principalmente por Cristo y, después y secundariamente, por la acción de María (Mata, 1997: 254).

Entre las acciones de María hay una que refleja recurrentemente la literatura mariana y que vemos también en el Auto *Rosal de María*: su labor como mediadora, intercediendo por el perdón de los pecados de la Humanidad. En la Tercera Estación, Adonis-Cristo le muestra a Almaná cómo en el futuro la Humanidad se olvidará de su Sacrificio, cómo se entregarán de nuevo al pecado y cómo María atenderá a los ruegos de Domingo y de los hombres para que Dios los perdone porque, aunque ella también está enojada (“Al monte divino llenan/ Sus libertades, que suben/ A hazer temblar las esferas,/ Y hasta mi piedad se irrita” -vv. 1479-1482-), su amor y su misericordia son infinitos (“A tus voces, ò Domingo,/ Baxo, porque

amor me fuerça/ A favorecer tu empeño” -vv. 1466-1468-) y siempre intercederá ante Dios por los hombres o les concederá el perdón en su nombre (“Y en nombre del Gran Pastor/ El perdon, que me interpretas,/ Doy al valle, que este olor/ Divino a tanto me fuerça” -vv. 1510-1514-).

En conclusión, el tiempo de Gracia-María en escena es limitado, pero su presencia es muy relevante. Desde el monólogo inicial se la presente como una mujer poderosa (“Soy aquella mujer fuerte”), que vence a Satán (“Quebró al dragón la cabeza”), con un papel central en el plan divino como madre de Cristo. Se da a entender, incluso, que sin ella Cristo no podría cumplir con su labor en la tierra, pues María es “el abrigo, el sustento y el consuelo”. Además, en tiempos de Domingo, la humanidad no hubiese sido perdonada sin Gracia como intercesora. Queda así patente que tanto el plano humano como el divino necesitan de María. Es significativo también que el coro final no se centra en la figura de Cristo, sino en la Virgen (“Vivan las Rosas Divinas, vivan las flores supremas, que son de María hermosa, rosario, corona y estrellas”). Sor María do Ceo recupera el protagonismo que en la Edad Media tenía la Virgen (como se puede ver en las manifestaciones artísticas) y que a raíz del Concilio de Trento se había cambiado por una imagen más pasiva (Halling, 2012).

3.5.2. LA IMPORTANCIA DEL CULTO DEL ROSARIO EN EL AUTO

Como vimos, cuando en 1740 se publica *Triunfo do Rosário* ya existía una larga tradición de culto del rosario, instituido por Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) a quien, según cuenta la tradición, la Virgen le dio un Rosario en una aparición.

La devoción del Rosario consiste en rezar a la Virgen con ayuda de una cadena formada por 165 cuentas, cada una de las cuales simboliza una oración: quince decenas de la oración “Ave María” y quince oraciones “Padre Nuestro”. Cada una de las decenas de “Ave María” está asociada con los Misterios de la Fe, que son quince, y se dividen en gozosos, dolorosos y gloriosos. Los cinco Misterios gozosos recuerdan acontecimientos felices: la Encarnación de Cristo, la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, el Nacimiento de Cristo, la Purificación de la Virgen y la pérdida del Niño Jesús y su hallazgo en el Templo. Los cinco Misterios dolorosos se refieren a sufrimientos de Cristo: la oración de Cristo en el Huerto, la flagelación de Cristo, la coronación de espinas, el camino del Monte Calvario y la crucifixión y muerte de Cristo. Los cinco Misterios gloriosos celebran el triunfo de Cristo después de su muerte: la Resurrección, la Ascensión, el Descenso del Espíritu Santo en Pentecostés, la Asunción y la Coronación de la Virgen.

En la obra *Rosal de María*, el rosario aparece en forma de ofrenda de flores que los pastores, por indicación de Domingo, le hacen a Gracia-María para pedir perdón por los pecados de la Humanidad y que interceda por ellos ante Dios. Las guirnaldas están formadas por rosas blancas, rojas y amarillas que simbolizan, respectivamente, el nacimiento, muerte y resurrección de Cristo: “Estas blancas Rosas tersas, / Estas coloradas flores, / Estas doradas estrellas, / Que la niñez de Emmanuel, / Que de Emmanuel la tragedia, / Que su reveviva alegre/ Misteriosas representan. / Te ofrecemos, porque aplaques/ Al gran Mayoral con ellas, / Pues de su Hijo querido/ Son leche, sangre y fineza” (vv. 1485-1495).

Pero no solo eso: toda la obra se puede considerar una ofrenda a la Virgen, un Rosario, pues la Primera Estación es llamada por sor María do Ceo “Rosas Blancas” y en ella se incluye el relato de los cinco Misterios gozosos por la propia Gracia. En la Segunda Estación, “Rosas Rojas”, Marte narra los hechos que constituyen los Misterios dolorosos. Y en la Tercera Estación, “Rosas Doradas”, el espectador asiste a la representación de algunos de los Misterios gloriosos y otros son anunciados.

El culto del Rosario no sólo era una devoción propiciatoria de favores, sino que estaba ligada a la conversión de herejes e infieles (Hatherly, 1992:30). Ese aspecto también es reflejado por sor María do Ceo en la obra, cuando Gracia-María le dice a Domingo: “Tu, Domingo, porque crezca,/ Haze plantar sus Rosales/ Desde la Europa opulenta/ Hasta la torrida Zona.” (vv.1503-1506).

Aún hemos de considerar otro hecho: la relación entre el Sacramento de la Eucaristía y el Rosario. Ana Hatherly en el estudio preliminar a su traducción de *Triunfo do Rosário*, para ilustrar esta relación cita un fragmento del Sermón 19 del Padre Antonio Vieira, en el que éste explica que el papel de Cristo en el Sacramento es el de juez (“como juiz dá vida aos bons, e morte aos maus”) y en el Rosario actúa como médico (“libra da morte aos maus, e conserva a vida aos bons”). Por ello, la Virgen “compôs o seu Rosário, foram da primeira vinda de seu Filho” (Hatherly, 1992:32).

3.5.3 LA PRESENCIA DEL SACRAMENTO DE LA EUCARISTÍA EN LA OBRA

Ya dijimos que la exaltación del Sacramento de la Eucaristía es un motivo fundamental en los autos sacramentales, aunque no siempre ocupe un espacio relevante en el argumento de la obra. Así sucede en el *Rosal de María*:

Adonis le dice Almaná que ha venido “a sanar su delito”, “a romper la cadena de la culpa” y justo entonces hace la única referencia explícita al Sacramento de la Eucaristía en la obra:

Repres. Hallarás en mis mezas,
 En que prodigo soy,
 Nò el nectar fabuloso,
 El Maná superior.
 El Corderito tierno,
 Guizado a tu sabor,
 Donde en cada bocado,
 Has de gustar un Dios.
 Llevarete a mi adega,
 Y alli al dulce licor
 Se alienará el sentido,
 Pero nò la razon. (vv. 477-488)

En la fiesta del Corpus Christi se celebra el dogma de la transustanciación: la creencia de que el pan y el vino se transustancian en Cuerpo y Sangre reales de Cristo en el momento de la plegaria eucarística en virtud de la Palabra y de la acción del Espíritu Santo. Este dogma parte de la interpretación literal de las palabras de Cristo en la Última Cena, que figuran en los Evangelios de Marcos, Mateo y Lucas (“Tomad y comed, esto es mi Cuerpo... Tomad y bebed, esto es mi Sangre...”). Fue definido como dogma de fe en el Concilio de Trento. Para los protestantes esa creencia era una idolatría inconcebible.

Los festejos del Corpus y los autos sacramentales que se representaban para esta fiesta, mostraban el desafío de la doctrina católica frente a sus adversarios protestantes (Blanco, 2004: 124).

Sor María do Ceo defiende en ese breve fragmento la teoría de la transustanciación: el “Maná superior”, “el Corderito tierno”, se convierten en Cuerpo de Dios, pues “en cada bocado has de gustar un Dios”. El motivo del maná (que aparece en *Éxodo*, 16), es usado también por Calderón como símbolo eucarístico en varios autos sacramentales (Rull, 2009: 245). La identificación de Cristo con el Cordero aparece en el Evangelio de Juan, 1, 29 (“Al día siguiente vio venir a Jesús y dijo: He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo”) y también se usa de forma recurrente.

Hay, además, en esos versos, un cierto eco del *Cantar de los Cantares* (que, como vimos al analizar los personajes, sor María sigue de cerca al escribir el diálogo entre Adonis y Almaná): “Voy a mi jardín, hermana mía, esposa, / a coger de mi mirra y de mi bálsamo, / a comer mi panal y mi miel, / a beber de mi vino y de mi leche. / Comed, colegas míos, y bebed, / y embriagaos, amigos míos” (5.1). De este modo, aunque sea de forma breve, nuestra autora vincula el hecho del sacrificio de Cristo por la Redención de la Humanidad, entregando su cuerpo y su sangre, con el sacramento de la Eucaristía.

3.5.5. UTILIZACIÓN DEL MITO DE ADONIS Y VENUS EN *ROSAL DE MARÍA*

La transmisión del mito en la literatura

El mito fue una manifestación folclórica anterior a la literatura, proveniente de culturas ancestrales. La expresión del mito a través de la literatura se dio ya en la cultura helénica y en la romana, y se reflejó en distintos géneros literarios, bien como materia única (en la épica y en la tragedia), bien como referencia o ejemplo (en la lírica y en la didáctica). Como una herencia más de aquel mundo, el mito clásico fue absorbido por las literaturas europeas (Cristóbal, 2000). En ese itinerario desde su creación hasta su utilización en Europa siglos después, el mito tuvo que adaptarse a distintos sistemas filosóficos, sociales y políticos, a religiones, lenguas y sensibilidades estéticas diferentes, asumiendo nuevas connotaciones. El cristianismo al principio miró con malos ojos los relatos sobre dioses paganos, cuyo culto idólatra debía ser eliminado, pero los Padres de la Iglesia pronto entendieron que su religión no podía crear toda una tradición cultural y educativa de la nada y debían apoyar su nueva doctrina sobre los pilares de la civilización clásica, más aún teniendo en cuenta la calidad y el contenido afín de muchos de esos autores -Virgilio, Ovidio, Cicerón, Séneca- (Manrique, 2010).

La Antigüedad legó a la Edad Media tres instrumentos para interpretar la verdad que encerraba el mito: la tradición interpretativa histórica o evemerismo (propuesta por Evémero de Mesina en los siglos IV-III a.C., para quien los mitos eran recuerdo de grandes personajes cuya figura se había idealizado y su origen olvidado), la tradición física (propuesta por Eratóstenes de Cirene en el siglo III a.C., que relacionó a los seres mitológicos con los astros del cielo) y la tradición moral (propuesta por los estoicos, que buscaron una interpretación moral de los mitos, entendidos como modelos de conducta humana, que mostraban la recompensa o castigo que merecen determinados comportamientos). Todas estas interpretaciones se basaban, en definitiva, en la alegoría (expresar un sentido distinto al aparente). Así, con distintos ropajes y diferentes interpretaciones alegóricas, la mitología grecorromana sobrevivió a lo largo de la Edad Media y llegó al Renacimiento y al Barroco.

Muchos mitos se transmitieron mediante compendios mitológicos. Pueden considerarse ya como tales la *Teogonía* de Hesíodo (siglos VIII-VII a.C.), la *Biblioteca de Apolodoro* (siglos I-II), o las *Metamorfosis* de Ovidio (siglo I). Esta tradición se continúa en la Edad Media en los *Ovidios moralizados* y llega hasta el primer gran manual mitológico, la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio, a mediados del siglo XIV. Hasta mediados del siglo XVI no vuelven a aparecer en Italia tres nuevos tratados mitológicos: *De deis*

Gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, de Lillio Gregorio Gyraldi; *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, de Natale Conti y, en lengua vernácula, *Lei immagini colla sposizioni degli Dei degli Antichi*, de Vincenzo Cartari. En España, escrito en la primera mitad del siglo XV (aunque editado en 1507), destaca el tratado del obispo de Ávila, Alonso Fernández de Madrigal, conocido como “El Tostado”: *Libro de las diez questionnes vulgares propuestas al Tostado, e las respuestas e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*, más conocido como *Sobre los dioses de los gentiles*, que contiene el comentario de ocho personajes mitológicos. En 1585 Pérez de Moya escribió el primer gran manual mitológico español, la *Filosofía secreta*, que le sirvió, sobre todo, para divulgar los principios físicos y morales escondidos en los relatos de los poetas (Baranda, 2000). En el siglo XVII se publica el otro gran manual mitológico escrito en español, el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria (en tres tomos editados en los años 1620, 1623 y 1688 respectivamente), que no pretendía tanto desvelar los principios naturales o morales de los mitos como ofrecer un instrumento útil a los creadores que se interesaran por la mitología (Manrique, 2010).

Además de los manuales mitológicos, los escritores del Siglo de Oro tuvieron acceso a los relatos mitológicos de los clásicos. Referencia obligada fueron las *Metamorfosis* de Ovidio, que no sólo se difundieron ampliamente en latín, sino también en versiones en lengua vulgar, destacando las traducciones en español de Jorge de Bustamante (1545); la traducción en verso de Pérez Sigler, *Los XV libros de los Metamorhosus del excelente poeta latino Ovidio* (1580); la traducción parcial en verso de Felipe Mey, *Del Metamorfoseos de Ovidio en octava rima* (1586) y, la más leída e influyente, *Las Transformaciones de Ovidio en tercetos y octavas rimas*, de Sánchez de Viana (1589).

La mitología en la literatura del Siglo de Oro

La cultura clásica se revitalizó en el Renacimiento y siguió teniendo gran relevancia entre los intelectuales del siglo XVII. El conocimiento de las lenguas y de la cultura clásicas era signo de refinamiento intelectual. La presencia de la mitología era tan natural como una referencia a la historia nacional o a la Biblia y no sólo proveía de un repertorio de citas para ejemplificar o dar lustre a un texto, sino que también aportaba motivos sobre los que se podía basar toda una composición (Manrique, 2010).

Hay tres cauces principales por los que se canalizó principalmente el material mítico antiguo en la literatura de los siglos XVI y XVII (Cristóbal, 2000): el soneto, que recurre a

él como materia monográfica o como elemento ejemplar; la fábula mitológica, un poema de gran extensión, escrito normalmente en décimas o en octavas, que desarrolla un argumento mítico; y el drama mitológico (comedia o auto sacramental). Aparte puede haber menciones breves o narraciones extensas intercaladas en otros géneros poéticos (églogas, canciones, elegías...) o prosísticos (novelas, diálogos, misceláneas...). Cada género modela el material mítico de diferente manera: el soneto, por su extensión limitada, selecciona parcelas de un relato mitológico más amplio. La fábula mitológica abarca unidades narrativas amplias (con planteamiento, nudo y desenlace), incluso ampliando el relato mitológico de referencia. Y el drama mitológico es el género que trata con mayor libertad el material original, adecuándolo a las exigencias de la representación (por ejemplo, con adición de personajes que enriquecen y complican la trama).

Respecto a los relatos míticos más empleados, en el Siglo de Oro predominan las historias que narran un episodio amoroso de final desgraciado (Venus y Adonis, Eco y Narciso, Apolo y Dafne...) y lances amorosos de peripecia novelesca (Venus y Marte, Júpiter y Europa...). Más allá del tema amoroso, también se recurre a figuras cargadas de significación simbólica, aptas para transmitir un mensaje moral (Ulises, Hércules, Narciso...), o motivos que eran soporte de debates del gusto de la época, como la oposición entre Diana y Venus para tratar las distintas actitudes ante la pasión amorosa (Manrique, 2010).

El empleo del mito en el auto sacramental

El “asunto” de los autos sacramentales, el gran tema de la Redención humana que culmina en el sacramento de la Eucaristía, era revelado por medio de la interpretación alegórica del argumento, el cual podía tomarse de distintas fuentes y materias. La mitología gozaba de un estatus especial pues, aunque pertenece a un mundo pagano, era sujeto de interpretaciones alegóricas, sistema de interpretación que coincide con el que se aplica a las Sagradas Escrituras, lo que facilita su aplicación al auto sacramental (Arellano, 2003: 60).

Existían otros motivos para la utilización de historias mitológicas como medio de transmisión de un mensaje religioso (Manrique, 2010): este uso del mito mostraba el sometimiento de la tradición clásica grecorromana al dogma cristiano, lo que suponía la consideración de la cultura grecolatina como un paso inconsciente en la dirección de la verdadera fe. Esta idea es expresada explícitamente por Calderón en algunos de sus autos (En la loa de *El verdadero dios Pan* leemos: “que tuvieron los gentiles/ noticias, visos y lejos, / de nuestras puras verdades, / y como las oigan ciegos, / sin lumbre de fe, a sus falsos/ dioses las atribuyeron”). En segundo lugar, los manuales de interpretación alegórica

eliminaron la sospecha de paganismo en la tradición antigua, asimilando los grandes personajes míticos a la nueva fe. Por otro lado, el mito antiguo ya era portador de una gran carga simbólica: la tragedia griega lo había usado como un símbolo cargado de valor ejemplarizante. El concepto de catarsis de la tragedia antigua se puede comparar con la purificación del alma que se espera de un espectador del auto sacramental. Otro posible motivo es que a los mismos escritores se les encargaban a un tiempo autos sacramentales y comedias. Utilizar el mismo argumento mitológico en ambos tipos de composiciones dramáticas suponía legitimar el posible tratamiento ligero del tema en la comedia al sacralizarlo en el auto. Así, seis de los nueve autos considerados mitológicos de Calderón presentan un mito que él mismo dramatizó también en la comedia. Otra razón para usar un argumento mitológico sería adornar con elementos vistosos composiciones de contenido muy abstracto que podían resultar muy áridas sin la ayuda de una metáfora brillante, que se traduciría además en un mundo escénico exótico. Por último, se podía utilizar como estrategia en la composición dramática, pues las verdades veladas emergen con más fuerza que las que son declaradas directamente: así, el espectador percibiría al principio una cierta ambigüedad entre lo que cuenta el mito y la verdad que se oculta en él, ambigüedad despejada al final por la exaltación del sacramento de la eucaristía.

Calderón escribió nueve autos mitológicos, algunos de ellos inspirados por autos de otros autores, lo que revela la extensión del fenómeno: el tema de *Psiquis y Cupido* había sido tratado antes por Valdivieso; los viajes de Odiseo, en los que se basan *Los encantos de la culpa*, habían sido empleados por Pérez de Montalbán en su auto *El Polifemo* y por Ruiz Alceo en *Las navegaciones de Ulises*; *El laberinto del mundo* deriva de *El laberinto de Creta*, de Tirso de Molina; la fábula de Pan, argumento del auto de Calderón *El verdadero dios Pan*, aparece cristianizada en el prólogo de *La Maya*, auto sacramental de Lope de Vega (Páramo Pomareda, 1957).

Sor María do Ceo contaba, por tanto, con toda una tradición de utilización del mito como argumento de los autos sacramentales cuando escribió *Triunfo do Rosário*.

Tratamiento del mito de Adonis y Venus en las fuentes clásicas

El mito de Adonis cobra cuerpo literario en las *Metamorfosis* de Ovidio, pero había sido mencionado previamente en los *Idilios* de Teócrito y de Bión, en las *Bucólicas* de Virgilio y en la *Biblioteca de Apolodoro* (Manrique, 2010).

El *Idilio* I de Bión (siglo II a.C.) es *El canto fúnebre de Adonis*, que nos deja ver pinceladas del episodio de la muerte de Adonis: “Yace en los montes el hermoso Adonis,/

herido por el diente el blanco muslo”; “En torno al cazador sus fieles perros/ lanzaron de dolor tristes aullidos”; “Afrodita, el cabello destrenzado,/ el peplo roto y sin sandalia, corre/ por las opacas selvas; las espinas/ hieren su pie, se tiñen en su sangre.”; “Y el dolor acompañan de Citeres/ los sacros ríos, las montañas fuentes;/ la flor se tiñe de color sanguíneo”; “¿Por qué, hermoso, la caza perseguías/ y a las hambrientas fieras acosabas?”; “Tanto de lloro Pafia derramaba/ cuanto de sangre Adonis; de la tierra/ flores brotaron, la encendida rosa/ de la sangre, del llanto la anemone.”; “Lloran las Gracias de Cinira al hijo.” (Bión, 2006).

En las *Bucólicas* X de Virgilio (70-19 a.C.) hay una simple mención: “Las ovejas en torno se le apiñan, / sin que les duela estar así; tampoco, / oh poeta divino a ti te pese/ de estar con ellas, pues también las tuyas/ llevó a los ríos el hermoso Adonis” (Virgilio, 1961).

La referencia a Adonis en la *Biblioteca de Apolodoro* (siglo I-II) es breve: lo presenta como uno de los cinco hijos de Cíniras y Metarme, hija de Pigmalión, rey de Chipre. Pero se explica que, según Hesíodo, era hijo de Fénix y Alfesíbea; y, según Paniasis, Adonis era hijo de Esmirna y de su propio padre, Tías, rey de Asiria, de quien Afrodita hizo que se enamorara como castigo porque no la honraba. Esmirna, con la complicidad de su nodriza, yació con su padre doce noches sin que él se diera cuenta, pero cuando se enteró la persiguió con una espada para matarla. Los dioses se apiadaron de las súplicas de Esmirna y la transformaron en el árbol “smyrna” (mirra). Al cabo de diez meses se resquebrajó y nació Adonis. Afrodita preñada de su belleza lo ocultó en un arca y lo confió a Perséfone a escondidas de los dioses. Ésta, cuando lo contempló, no quiso devolverlo. La resolución del conflicto quedó en manos de Zeus, que dividió el año en tres partes y ordenó que Adonis permaneciera una parte con Perséfone, otra con Afrodita y otra con quien él quisiera, eligiendo Adonis a Afrodita. Más tarde, atacado por un jabalí mientras cazaba, murió (*Biblioteca de Apolodoro*, Libro III, 14; 1985).

Ovidio trata el mito de Adonis y Venus en el Libro X sus *Metamorfosis*: comienza narrando la incestuosa pasión que Mirra siente por su padre, Cíniras, su intento de suicidio por no sucumbir a ella, interrumpido por su nodriza a quien acaba confesando sus sentimientos. Mientras su madre Cencreide celebra las fiestas en honor a Ceres, tiempo en que no puede yacer con su esposo, la nodriza lleva a Mirra al lecho de su padre, a quien le hace creer que es una joven desconocida y él, ebrio, no advierte el engaño. Después de yacer varias noches juntos, Cíniras quiere verla, descubre el engaño y la persigue espada en mano. La huida de Mirra, que dura nueve meses, la conduce de Chipre a través de Arabia hasta el

país de Saba. Cansada, pide ayuda a los dioses, que la transforman en el árbol de la mirra. Llegado el momento del parto, la corteza se abre y nace Adonis. Cuando es un hermoso joven, Venus se enamora de él y se convierte en su compañera. Venus advierte a Adonis de los peligros de las fieras, temerosa por su gusto por la caza, contándole como ejemplo la historia de Atalanta e Hipomenes (historia que Ovidio intercala). Adonis, desoyendo estas advertencias, sale a cazar con sus perros, que descubren el rastro de un jabalí al que Adonis hiere, pero el animal se revuelve y lo mata. Citerea (Venus) oye su lamento, vuela a su lado y ve a Adonis muerto. Dice que se instituirá un rito anual en su recuerdo (“siempre permanecerá, Adonis, el recuerdo de mi dolor, y la imagen repetida de tu muerte realizará una representación anual de mi llanto”). Además, anuncia que cambiará la sangre derramada de Adonis por una flor: rocía con néctar la sangre y de ella surge la anémona (Ovidio, 2013: 586-587).

Si comparamos estas fuentes, obviando la referencia de Virgilio que sólo menciona la hermosura de Adonis, apreciamos diferencias y similitudes: el idilio de Bión muestra el episodio de la muerte de Adonis atacado por un jabalí mientras cazaba (motivo común en todas las fuentes) pero, en esta composición, de la sangre surge “la encendida rosa” y del llanto de Afrodita, la anémona. En cambio, en el relato de Virgilio, la sangre de Adonis rociada con néctar por Venus se convierte en anémona. En la *Biblioteca de Apolodoro* no se habla de ninguna metamorfosis tras la muerte de Adonis.

Respecto a su ascendencia, en el idilio de Bión sólo se dice que es hijo de Cíniras, Ovidio explica que es fruto de la relación incestuosa de Mirra con su padre Cíniras, y la *Biblioteca de Apolodoro* recoge varias versiones (hijo de Cíniras y Metarme, hijo de Fénix y Alfesibea, y fruto del incesto de Esmirna con su padre, Tías).

La única fuente que recoge el periodo de vida de Adonis entre su nacimiento y su muerte es la *Biblioteca de Apolodoro*, siguiendo a Paniasis: Afrodita entrega a Adonis a Perséfone para que lo cuide, ésta se niega después a devolverlo, intercede Zeus y, como consecuencia de su juicio, un tercio del año está con Perséfone y dos tercios con Afrodita.

Ovidio menciona, además, dos cultos relacionados con este mito: las fiestas en honor a Ceres (motivo por el cual se ausenta la madre de Mirra) y la fiesta instituida en honor a Adonis.

Origen y evolución del mito de Adonis

La idea del descenso al inframundo (catábasis) y posterior salida del mismo (anábasis o resurrección) es una creencia muy antigua y está en la base de mitos y leyendas en los que

dioses y héroes descienden al inframundo y posteriormente regresan al mundo de los vivos, coincidiendo esas catábasis y anábasis con el morir y renacer de la naturaleza. Tal era el caso de la diosa sumeria Innana (luego la Istar asiria, la Ashtoret siria o la Afrodita-Venus en el mundo clásico), que desciende a los infiernos a rescatar a su amante Dumuzi (el Thammuz hebrero o el Adonis sirio y clásico), joven dios que moría cada otoño-invierno y resucitaba en primavera (González Serrano, 1999).

Adonis era una divinidad siria o fenicia de la que ya hablaba el profeta Ezequiel (Menéndez Pelayo, 1949). El nombre que en el texto hebreo corresponde al de Adonis es Thammuz, cuyo culto había contaminado a Israel en los días del profeta Ezequiel. La fiesta de Thammuz, coincidía con el solsticio de verano y era celebrada principalmente en Biblos de Fenicia y en Antioquía. Adon (el Señor) era uno de los Baalim o personificaciones secundarias del gran dios Baal. En la tradición que parece más antigua, los misterios de Gebal, Adonis era el dios del sol muriendo cada año para renacer continuamente, siempre joven y hermoso, con el calor fecundante y la vegetación nueva. En su honor se celebraban las Adonías, que tenían dos partes: una lúgubre, en que las mujeres vestidas de duelo, con los cabellos sueltos las de Biblos y las de Alejandría cortados a raíz, iban a la orilla del río a llorar al dios muerto. Y una segunda parte de alegría orgiástica, en la que se plantaban en vasijas de plata o en tiestos de barro los “jardines de Adonis”, sembrando en ellos gérmenes de plantas que se desarrollaban rápidamente por la concentración de calor, crecían y morían después de una vegetación de pocas semanas, símbolo de la perpetua renovación de la Naturaleza y de la fugacidad de la vida. Había analogías entre este culto y el egipcio de Osiris, y juntos parecen haber pasado a la isla de Chipre, de donde se transmitieron a Grecia continental no antes del siglo VI de C.

La mayor parte de la información (literaria y ceramográfica) relativa a las Adonías se circunscribe a la Atenas de los siglos V y IV a.C (Detienne, 1982). Se celebraban en privado, en casas particulares donde se reunían mujeres con sus amantes, negando un orden social que se caracterizaba por ser público y masculino, y disfrutando de una libertad que emulaba la relación definida a nivel mítico por Adonis y Afrodita. En el orden social y religioso era el modelo opuesto al representado por las Tesmoforias, una de las fiestas más difundidas en el mundo helenizado, reservada a las mujeres casadas. En el mito de Mirra, tal y como lo relata Ovidio, cuando yace con su padre, su madre estaba celebrando el *Sacrum Anniversarium Cereris* (que ofrece grandes semejanzas con las Tesmoforias del mundo griego): las mujeres casadas recordaban el duelo de Ceres (Deméter) y durante 9 días se

abstendían de pan y vino y de tener relaciones sexuales con sus maridos, y después celebraban la alegría del reencuentro de Ceres con Proserpina, ofreciendo a las diosas la primicia de la cosecha de cereales. En cambio, en las Adonías no se ofrecía un cultivo de la Tierra, sino que se plantaban los “jardines de Adonis”. Nada más sembrarlos, se llenaban de brotes verdes, pero su esplendor es engañoso, pues se marchitan en pocos días (bajo el resplandor de Sirio en el mes de julio). Es una metáfora de Adonis: no era un esposo, ni siquiera un hombre maduro, cuando se convierte en el joven amante de Afrodita y de Perséfone y muere antes de la edad usual (igual que los jardines plantados en su honor), objeto de esa pasión. Desde el siglo IV se introduce otro elemento en el tratamiento del mito de Adonis que lo vincula a la impotencia (igual que los brotes de sus jardines): el símbolo de la lechuga. Según Nicandro de Colofón, Adonis murió atacado por un jabalí cuando se escondía en una planta de lechuga, y Calímaco dice que Afrodita lo escondió tras una lechuga para protegerlo del ataque del jabalí. En los relatos míticos la lechuga se asocia a la impotencia sexual, a la falta de vigor vital y a la muerte (imagen confirmada en botánica por Dioscórides). Los griegos fueron configurando la imagen de Adonis, un dios extranjero, como representante del Otro en el interior del sistema griego. “Sólo una divinidad oriental podía asumir la negación radical de los valores representados por Deméter a nivel religioso y político a la vez” (Detienne, 1982).

Sabemos por Plutarco que en la guerra del Peloponeso se celebraban las Adonías, pero sus vestigios en literatura son tardíos. No está el nombre de Adonis en los poemas homéricos ni en la Teogonía de Hesíodo. Aparece en la Biblioteca de Apolodoro, que extracta en prosa lo que el poeta cíclico Paniasis había escrito de Adonis (Menéndez Pelayo, 1949). En dicha versión el mito de Adonis sigue vinculado al misterio de la vegetación: pasa un tercio del año bajo tierra (con Perséfone) y el resto del año unido a la diosa de la primavera y del amor (Afrodita). Más tarde el mito se fue ampliando: se añade la causa de la maldición de Afrodita sobre Mirra (su madre ofendió a la diosa diciendo que su hija era más bella que ella), se especifica el motivo de la muerte de Adonis (en unas versiones el jabalí es enviado por la ira de Artemisa, en otras por los celos de Ares, amante de Afrodita) y se ligan varias leyendas sobre las flores: el origen de la mirra, las lágrimas de Esmirna; el de las anémonas y el de las rosas (Grimal, 2010).

El mito de Adonis en la literatura de los Siglos de Oro

El mito de Venus y Adonis atrajo a lo largo de los siglos XVI y XVII a muchos escritores en España, probablemente por la carga de erotismo sensual de su argumento y por lo que

tiene de tragedia sangrienta. Es un motivo que alterna dos estados de ánimo antagónicos del ser humano: la felicidad (los amores del joven y de la diosa) y la desgracia (la muerte violenta y prematura de Adonis), lo que ofrecía al poeta ingredientes básicos para el ejercicio imitativo (Cebrián, 1988). Tampoco debe extrañar que el cristianismo reelaborara para fines propios elementos del mito como la belleza adónica de Cristo, el ciclo litúrgico de muerte y resurrección, la sangre derramada como fuente de un nuevo horizonte y la cruz como árbol de la vida (Pastor Comín, 2008).

Garcilaso de la Vega tiene dos referencias importantes al mito de Adonis en su poesía: en la Elegía I hay una referencia al llanto de Venus y en la Égloga III, Clímene muestra en su bordado la trágica muerte de Adonis. Diego de Mendoza (1553) sigue el modelo de Ovidio, amplificando alguna parte, en su *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* (1553). En el poema *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* (1582), Juan de la Cueva utiliza el episodio del rosal, cuando Venus se hiere al correr hacia Adonis y su sangre tiñe las rosas blancas de rojo (probablemente inspirado en el idilio de Bión), que no existía en las recreaciones castellanas anteriores, para amplificar el momento anterior al llanto de Venus. También hace referencia a la fiesta de las Adonías instaurada por la diosa. Lope de Vega en su fábula mitológica *La rosa blanca* (1624) narra en 109 octavas los principales episodios míticos relacionados con Venus, entre ellos el de Adonis, reduciéndolo al enamoramiento y muerte del joven. En su fábula es Marte, envidioso de Adonis y celoso de Venus, quien encomienda a la furia Alecto que se introduzca en el jabalí y dé muerte a Adonis. Más tarde, un día que Venus huía de Marte que había vuelto a cortejarla, Venus se hiere al escapar por unas zarzas y su sangre tiñe de rojo las rosas. *Deleytar aprovechando* (1635) es una obra miscelánea de Tirso de Molina que contiene la fábula mitológica de Mirra, Adonis y Venus, muy influido por el idilio de Bión. *Fragments de Adonis*, elaborado hacia 1619 por Pedro Soto de Rojas, añadidos a *Paraíso cerrado para muchos*, sigue el mito de Ovidio, aunque lo amplifica y transforma. *Venus y Adonis. Fábula trágica*, publicada en 1656 en Lisboa, del capitán Garcés y Gralla, está formada por 49 estrofas, la última de ellas dedicada a la transformación originada por el triste llanto de Venus sobre el cadáver de Adonis.

En el siglo XVII hubo asimismo muchos romances de asunto mitológico que recogían sólo las secuencias que más podían interesar al lector. Entre los dedicados al mito de Adonis hay romances serios, como el *Romance a la muerte de Adonis* aparecido en la octava edición del *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1557); o el *Romance a la muerte de Adonis*, de Francisco Rodrigues Lobo, inserto en el volumen de sus romances castellanos y

portugueses (1596). Y también hay romances burlescos en el tratamiento del mito: como la *Fábula de Adonis*, incluida por Castillo de Solórzano en *Donayres del Parnaso*, en la que Marte se disfraza de cochino (jabalí) para matar a Adonis.

El mito de Adonis en el teatro aurisecular

Lope de Vega utilizó este motivo para una de sus ocho comedias mitológicas, *Adonis y Venus* (impresa en 1621). Toma el argumento principal de Ovidio, pero cambia el tono e introduce otros cambios por razones de género y época (Shecktor, 1981): el tono es más ligero, como corresponde a una comedia de asunto amoroso y tiene una estructura más compleja debido a la forma dramática. Una de las diferencias más grandes entre la versión de Ovidio y la de Lope está en la figura de Cupido: en la versión de Ovidio, la flecha de Cupido por casualidad provoca el amor entre Venus y Adonis. En cambio, en la obra de Lope, Cupido lanza la flecha porque está enojado con su madre Venus, ofendido porque le había mandado ir al campo a cazar (así, en Lope los planes del destino se ven como causas de los acontecimientos, no se deben a la casualidad). Cuando Venus le acusa de causarle sufrimiento, Cupido dice que él lo inspira, pero que sus víctimas pueden escogerlo o rechazarlo: representa el Libre Albedrío. Los cambios por razón de época son temáticas más que estructurales: la decisión de Venus de meterse a monja después de morir Adonis es lo correcto para una mujer española de la época de Lope. Lope presenta problemas filosóficos sobre los que se reflexionaba en su época: la cuestión del libre albedrío y el destino, o la idea platónica de que el amor es el deseo de hermosura (expresada por Venus). En cambio, no hay nada en la versión de Ovidio que ubique la historia en una época determinada: es una historia de amor entre dioses y hombres.

Calderón de la Barca utilizó el mito de Adonis en seis comedias, aunque en cinco de ellas como mera alusión episódica, evocando alguno de los aspectos más estereotipados del mito (Manrique, 2010). En cambio, en *La púrpura de la rosa* Adonis es el protagonista de la comedia, representada en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar la paz con Francia y la boda de la infanta de España María Teresa con Luis XIV, en 1659. En ella se muestra a Adonis marcado por la culpa desde su concepción, fruto del incesto de Mirra con su padre Cíniras, lo que hace que aborrezca al amor. Adonis salva a Venus de una fiera y la diosa se enamora de él. Venus pide a Amor que lance su dardo a Adonis, y así lo hace. Aparece Marte, simbolizando la fuerza destructora de los celos, quien, instigado por su hermana Belona (personificación de la guerra), invoca a la Furia Megeira para que infunda una saña criminal

al jabalí que persigue a Adonis. Muere Adonis. Júpiter, atendiendo las súplicas de Venus, inmortaliza a Adonis dando el color de su sangre a las rosas, y haciendo que el lucero del alba brille con el mismo color.

El tratamiento del mito de Adonis en *Rosal de María*

Sor María do Ceo contaba, pues, con toda una tradición literaria en el tratamiento del tema de Adonis que ella usa de dos maneras: como referencia metaliteraria y como motivo argumental con el que desarrollar el tema de la Redención. Ambos planos se revelan en las palabras de Silvano cuando advierte a Adonis de que Marte ha soliviantado a las gentes de valle contra él y lo buscan para matarlo (vv. 711-759):

Sylv. Pues vaya cuento profano,
 Que aun que fabula, bien ozo
 Mostrarla a tu realidad,
 Que a voces de la verdad
 Es sombra lo fabuloso.
 Venus la Dioza de amores
 De Adonis se enamoró,
 Y a Marte por el dexó
 Dios de belicos rumores.
 Tanto el Joven se extremava
 En gracias, y gentileza,
 Que Venus en su belleza
 De la propia se olvidava.
 Marte con su passion loca,
 Ardiendo en iras, y enojos,
 Fuego verte por los ojos,
 Y espumazos por la boca.
 Viendo que Adonis salia
 A equivocarse entre flores
 A un javali los rigores,
 De tanta vengança fia.
 Luego la fiera cruel
 Con el Joven embeftió,
 Muriera de miedo yo,
 Y murió de heridas el.
 Todo de Rosas hermosas
 El campo se coronava
 Blancas, porque aun nõ se usava
 Vestir de grana las Rosas;
 Mas luego en tragedia tal,
 La sangre, que se dilata,
 A la flor, que fue de plata,
 Hizo Rosa de coral.
 Las Rosas pues se passaron
 Desde la nieve al carmin,
 Por este tragico fin,
 Y desta suerte quedaron.
 Marte en sus iras vengadas,
 Y Venus esmorecida,
 El bello Adonis sin vida,
 Y las Rosas coloradas.
 El cuento te applico a ti,

Emmanuel, con rezelos,
 Que de otro Marte los zelos
 Han de ser tu javali.
 Y las Rosas, que tus plantas
 Llegaron a produzir,
 Pienso que se han de teñir
 en tu sangre.

Por boca de Silvano, sor María do Ceo justifica la utilización del mito (un “cuento profano”) que quiere contar porque “a voces de la verdad/ Es sombra lo fabuloso” (lo fabuloso es, a voces/veces?, sombra de la verdad).

El fragmento de la historia de Adonis que cuenta Silvano muestra el conflicto que causa el amor entre Adonis y Venus, al provocar los celos de Marte, que manda contra Adonis un jabalí que lo mata y este hecho es el origen de que las rosas, hasta entonces blancas, se tiñan de rojo.

Esta versión difiere del tratamiento de la historia de Adonis por Ovidio: en el relato de Ovidio nada se decía de que el jabalí sea enviado por Marte como venganza, ni la sangre derramada de Adonis tiñe las rosas de rojo, sino que es transformada por Citerea en anémonas. Por tanto, sor María do Ceo no usa como fuente directa las *Metamorfosis*, considerada “la Biblia de los poetas”, sino alguna de las reelaboraciones del mito. Puede que *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca, donde Adonis, como hemos visto, muere por los celos de Marte y es immortalizado por Júpiter, ante los ruegos de Venus, dando el color de su sangre a las rosas y al lucero del alba. En la obra de Calderón, además, se simboliza el triunfo del amor tras la muerte mediante el ascenso de Venus y Adonis al cielo como estrella y flor, cielo que se tiñe de color púrpura real, acompañado de coros que cantan “una doble apoteosis, celeste y monárquica” (Egido, 2000). Final con claro paralelismo al de *Rosal de María*, en que Adonis-Cristo anuncia su ascenso al cielo con Venus-Almana y un coro de alabanzas cierra la obra.

La función del “cuento profano” narrado por Silvano es doble: cumple una función anticipatoria al advertir al protagonista del Auto *Rosal de María*, al que ahora llama Emmanuel, de que él también puede morir a causa de los celos de Marte (“El cuento te applico a ti,/ Emmanuel, con rezelos,/ Que de otro Marte los zelos/ Han de ser tu javali”) y que su sangre puede teñir las rosas blancas de rojo (“Y las Rosas, que tus plantas/ Llegaron a produzir,/ Pienso que se han de teñir/ en tu sangre”). Pero, sobre todo, la fábula dentro de la fábula crea un juego de espejos (tan propio del Barroco) y produce un efecto de distanciamiento en el espectador entre el Adonis protagonista de la obra representada y el Adonis protagonista de la fábula mitológica (y, por ende, entre el Marte y la Venus de una y

otra historia).

Desde el principio de la obra, por la intervención de Gracia, sabemos que ante nuestros ojos se está desarrollando una alegoría: después de presentarse inequívocamente (“María mi primer nombre”), Gracia explica la caída de la Humanidad en el pecado original al ceder a la tentación de Lucifer y la venida de Cristo al mundo para redimirla. Y al hacerlo, va estableciendo los paralelismos entre la historia cristiana y la pagana: “De Almaná en aqueste vale,/ Aun que al verla tan perfeta,/ Todos la llaman Venus” (vv. 109-111); “El vale, que mira/ La perfeccion, la belleza/ De su dueño, aun que ignorado/ De muchos, aun que le esperan,/ De Adonis la antonomasia/ Le dá, aquí su nombre sea/ Este, aun que Emanuel/ Se dize...” (vv. 279-285). Sabemos así que Venus es el Alma Humana (Almaná) y que Adonis es Cristo, Emmanuel y, según dice Gracia, la identificación surge de la belleza y perfección de los personajes.

Pero la similitud en la apariencia no es el único ni el principal motivo. ¿Por qué elige sor María do Ceo este mito para su auto sacramental? ¿Y por qué elige además esta versión del mito? Porque le permite hablar de la Redención como un acto de Amor mediante personajes que el público reconoce e identifica como un triángulo amoroso de fuerzas en tensión (Adonis, Venus y Marte).

El tema del amor es “epicentro temático del drama mítico” y entre la posible casuística de amores, en los autos sacramentales “contemplamos el amor en su manifestación más pura y abstracta, el amor religioso” (Manrique, 2010: 442). Ése es el amor de Cristo (Adonis) por la Humanidad (Venus-Almaná), que le lleva a aceptar su propia muerte, a sacrificarse para redimirla de sus pecados. Amor es también el nombre que adopta Dios en la obra cuando habla con su Hijo en el monte de Getsemaní, exigiéndole su sacrificio. Y al amor apela como motivo del mismo (“La purpura fina/ Derrama en la lid, / Que se amas, yà sabes,/ Que amar es morir” -vv. 664-667-).

En la caracterización de la relación entre amada y amado, sor María do Ceo utiliza convenciones de la lírica amorosa y religiosa que hemos analizado en el epígrafe dedicado a los personajes.

Un subtema relacionado con el amor y frecuente en el teatro barroco son los celos, pasión reconocida por Marte (Luzbel), que cuando escucha a Silvano decir que un Joven ha bajado del Olimpo a la cabaña de Gracia a rescatar el valle y a ser esposo de Venus, declara: “De zelos rabio, de congoxa muero,/ Y muero sin morir, dolor màs fiero./ Venus esposa? Peze a mis rencores,/ Empeñado el Olympo en sus honores?” (vv. 383-386). Aunque, en realidad,

la causa de que se movilice es más profunda: “Sospechas de rescate, al villanaje?” (v. 387). Lo que teme Luzbel es el “rescate”, la Redención de la Humanidad por Cristo por ese Amor. También Adonis reconoce sentir celos porque en él se unen la naturaleza humana y divina: “Pues buelve por ella/ Con firmeza, y sinó/ Con zelos seré hombre, Si con amor soy Dios./ este fuego, que abraza/ Mi amante coraçon,/ Te será./ Guerra, guerra./ Si oy es/ Amor, amor ” (vv. 572-581).

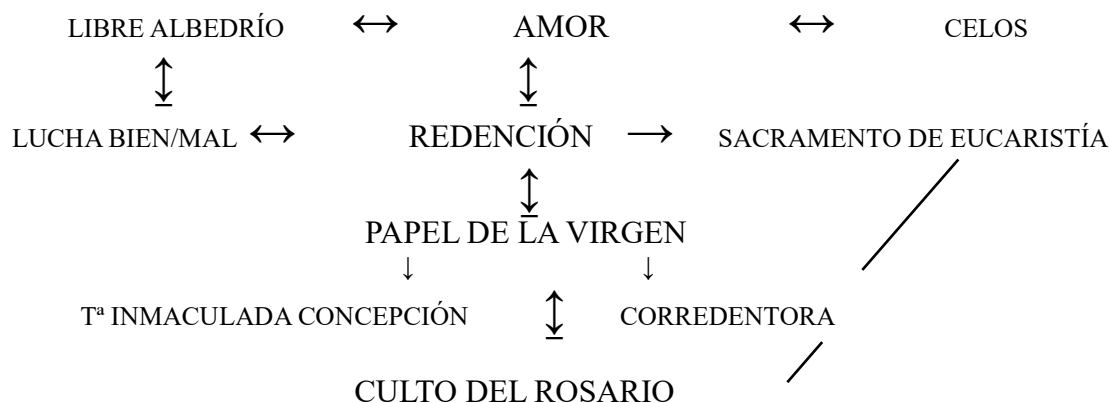
La introducción del subtema de los celos consigue “humanizar” las fuerzas en conflicto (como humanas eran las pasiones de los dioses en las narraciones mitológicas) y aproximarse más al imaginario del público sobre la fábula de Adonis, Venus y Marte.

Justo entonces, al principio de la Segunda Estación, y después del diálogo entre Adonis (Cristo) y el Amor (Dios), aparece Silvano y narra su “cuento pagano”. No es casual que esté ubicado prácticamente a la mitad de la obra (ocupa del verso 711 al 759, de los 1594 que tiene el auto). El aviso de que puede suceder lo que ocurrió en la fábula de Adonis y Venus “despierta” al espectador: no estamos asistiendo a la representación de esa fábula (con la que el espectador podía haber ido conectando cada vez más), sino que estamos presenciando una alegoría (pues la fábula no es lo que sucede ante sus ojos, sino lo que Silvano le cuenta a Emmanuel). De hecho, a continuación asistimos a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo (Adonis), que sigue ya la doctrina cristiana (aunque, no olvidemos que el Adonis de las primitivas historias mitológicas de Mesopotamia era asimismo símbolo de muerte y resurrección).

La rivalidad entre Adonis y Marte por Venus le permite a sor María do Ceo plantear otro tema esencial en la doctrina cristiana: el Libre Albedrío de la Humanidad para inclinarse hacia el Bien o hacia el Mal. En su primer encuentro, Adonis le revela su verdadera naturaleza a Venus, le advierte contra Marte y le insta a inclinarse por Él: “Para mi solo quiero/ Todo tu affecto oy,/ Que es amor de ninguno,/ El que es amor de dós./ Huye del Marte fiero,/ La inimiga prision,/ Porque nõ vale un hombre,/ Y mereces un Dios./ Para tu obscuro reino/ Pretende tu candor,/ Porque quiere en la sombra/ Dar sepultura al Sol” -vv. 447-458-). Sin embargo, más adelante apela a su Libre Albedrío para tomar una decisión: “Nõ te asustes, que Marte,/ Mi inimigo feroz,/ Pertende con sus armas/ Dividir nuestra union./ Mas nõ podrán sus huestes,/ Alienarte a mi amor,/ Por màs que el parche gima,/ Y suene el atmabor./ Si nõ es que tu alvedrío/ A todo superior,/ Porque tu voluntad/ Es tu defensa oy” (vv. 546-557). Siendo Adonis y Marte trasunto de Cristo y Lucifer, lo que subyace es que el Alma Humana puede usar su Libre Albedrío para inclinarse hacia el Bien (Adonis-Cristo) o

hacia el Mal (Marte-Lucifer).

Sirva el siguiente mapa visual como síntesis de todo lo expuesto sobre la estructura semántica:



3.5.5 LA SIMBOLOGÍA DE LA ROSA EN EL AUTO *ROSAL DE MARÍA*

La rosa cuenta con una rica tradición literaria desde Ausonio, Plinio, Horacio, Séneca y Tasso. Entre los escritores barrocos se utilizó mucho el símbolo de la rosa, sobre todo en la lírica, como imagen de la belleza y de lo efímero, vinculada a la fragilidad del fuego amoroso y al reino de las apariencias (Egido, 2000). Además de su vinculación al tópico del “*carpe diem*”, las polianteadas (colecciones misceláneas enciclopédicas de materiales de la cultura clásica grecolatina y de la historia sagrada que se realizaron en los siglos XVI y XVII), llamaron la atención sobre otros usos simbólicos de la rosa: las de las coronas que usaban los antiguos o las que se mezclaban con el vino. La poesía anacreóntica actualizó otro sentido: la rosa como símbolo de deseo, como motivo erótico relacionado con algunas deidades del Olimpo y con los ritos amorosos: las Gracias, Eros, Afrodita, Dionisio y los enamorados estaban unidos a la erótica rosa desde la literatura griega (Schwartz, 1999).

Además, la rosa desempeña un papel preponderante en la iconografía cristiana, normalmente nombrada como Rosa Celeste de la Redención y Rosa Mística, símbolo de la Virgen María e imagen del alma y de Cristo. Como símbolo de la Virgen, se asocian los cinco pétalos con las cinco alegrías y las cinco letras de su nombre. Parece que esa asociación de la rosa con la Virgen proviene del *Eclesiástico*, 24-18: “Crecí como palma de Engadí, como rosal de Jericó”. También es un símbolo vinculado a Cristo, símbolo del cáliz (por semejanza al cáliz de la flor) y de su sacrificio (rosas rojas). Asimismo, es símbolo del alma humana. Sus espinas son indicio de la pérdida de la perfección del Paraíso donde, según san Ambrosio, la rosa crecía sin espinas, que aparecieron después de la Caída, viniendo a simbolizar la pérdida de la gracia y el pecado. También tienen relevancia sus colores: en la imaginaria

cristiana la rosa blanca representa la pureza y la roja el martirio (Hatherly, 1993).

Sor María do Ceo empleó la simbología de las flores en muchas de sus obras. Ella misma cita como su fuente principal para conocer dicho simbolismo, el *Tractado das Significaçoens das Plantas, Flores e Fructos*, de Fray Isidoro Barreira publicado en Lisboa por Pedro Creaesbeeck, en 1622. El autor, en el prólogo, indica que “as significaçoens que as plantas tem, do Ceo as tem, nam dos homens”. En la obra procede a la descripción y comentario de plantas, flores y frutos referidos en las Sagradas Escrituras, moralizados a lo divino, con citas de autores sagrados y profanos (Hatherly, 1993).

Sor María do Ceo refleja en *Rosal de María* los distintos usos simbólicos que hemos visto eran frecuentes en la iconografía cristiana: vincula la rosa como símbolo a la Virgen, simbolismo explicitado, por ejemplo, en los últimos versos de la obra (“Vivan las Rosas Divinas, / Vivan las flores supremas, / Que son de Maria hermosa, / Rosario, Corona y estrellas”). Asimismo emplea la rosa como símbolo de Cristo, que hace crecer rosas por donde pisa (“...y las supremas Rosas de mi produzidas/ Nò olvideis, que aquí se dexan,/ Para que a Gracia, ò Maria/ Possais adornar con ellas...” -vv. 1580-1584-). Y también es símbolo del rosario, que en la obra aparece en forma de ofrenda floral que los pastores le hacen a Gracia-María para pedir perdón por los pecados de la Humanidad y que interceda por ellos ante Dios.

Sor María tiene en cuenta además la simbología del color de las rosas: el valle está tapizado, sucesivamente, de rosas blancas, rojas y doradas. También las guirnaldas que se ofrecen a la Virgen (el rosario) están formadas por rosas blancas, rojas y amarillas. Se simbolizan así, respectivamente, el nacimiento, muerte y resurrección de Cristo.

Ya Calderón, en la obra que probablemente sirve de fuente a sor María do Ceo, había jugado desde el título de *La púrpura de la rosa* con la acepción simbólica del color de las rosas teñidas con la sangre de Adonis. En su caso, los espectadores identificarían también el color púrpura con la majestad real por la equivalencia de Adonis con el sol, símbolo a su vez del mismo rey (Egido, 2000).

Como conclusión, si tres son los temas principales interrelacionados en el auto *Rosal de María*, la redención de la humanidad por el sacrificio de Cristo, el papel de la Virgen como corredentora y la importancia del culto del rosario, en la rosa se funden simbólicamente los tres representantes de esos temas (Cristo, la Virgen y el rosario).

4. ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE *ROSAL DE MARÍA*

4.1. EL EJE AUTOR-TEXTO

La relación del autor con su obra no se reduce sólo a los fines voluntarios y conscientes del autor. La creación se manifiesta con signos que a veces son autónomos respecto a su voluntad. Los temas, la utilización de ciertos símbolos, las dimensiones sintáctica y semántica, cristalizan el pensamiento e intenciones del autor y nos permiten conocerlo (Tordera, 1999). Analizaremos, por tanto, en este apartado aquellos aspectos de la autora que nos permite ver su obra.

Sor María do Ceo ocupó, entre otros, el cargo de maestra de novicias, lo que debió influir en el hecho de que usase el teatro como instrumento eficaz para la enseñanza de sus pupilas.

Las representaciones en los conventos perseguían un doble objetivo: por un lado, contribuían al entretenimiento ocasional de las religiosas y las alejaba momentáneamente de las exigencias de la clausura y, por otro, poseían una utilidad práctica relacionada con la formación de las religiosas, ya que, a través de la puesta en escena de esas piezas y la difusión colectiva de su contenido, se pretendía guiar a las monjas en su camino hacia la santidad y la perfección espiritual. Las obras de teatro en los conventos actuaban como un sermón religioso que advierte sin descanso de los peligros mundanos, de los enemigos del alma que podrían apartarla de su auténtico fin, que no es otro que la unión con la divinidad (Alarcón, 2005).

Por ello, la intención de sor María do Ceo al escribir los cinco autos que configuran *Triunfo de Rosario* fue enseñar, de forma entretenida, dogmas de fe, no solo el poder del Rosario en la salvación del alma humana, siempre tentada por el Mal y dotada de Libre Albedrío para decidir, también el Sacrificio de Cristo para conseguirlo y el papel de la Virgen en este proceso de salvación. Por otro lado, su obra nos permite ver su actitud como franciscana participante del espíritu de la Contrarreforma, pues aprovechó el auto para hacer una defensa de las doctrinas objeto de controversia en el momento, como el misterio de la Inmaculada Concepción, entretejiendo esa defensa en las palabras de los personajes, como analizamos.

Aunque respeta la ortodoxia, sor María do Ceo ofrece en esta obra a sus hermanas una visión de la Virgen como figura activa y asertiva, reivindicando una imagen diferente de la propuesta habitualmente por figuras eclesiásticas masculinas. El hecho de que sor María escribiera en y para el monasterio, espacio “protector y protegido”, influiría en esa postura (Halling, 2012).

El haber dedicado los cinco autos que componen *Triunfo do Rosário* a resaltar la importancia del culto del Rosario no se debe sólo a la importancia que éste tenía en la época. Denotan que sor María debía ser muy devota de dicho culto, pues escribió, además, un libro de meditaciones llamado *Rozario dos Atributos Divinos*.

Rosal de María nos permite apreciar que sor María do Ceo fue una mujer que tuvo el privilegio de recibir una educación esmerada gracias a su pertenencia a una familia aristocrática y a su vida en el convento, lo que posibilitó que manejara fuentes diversas (la Biblia, mitos, églogas, lírica religiosa, comedias mitológicas y autos sacramentales de escritores contemporáneos) que supo convertir en alegorías asequibles para transmitir contenidos teológicos que de otro modo hubieran resultado arduos a su público, hablándoles en imágenes.

Gozó del reconocimiento de censores y superiores, y sabía que contaba con medios en su monasterio para hacer de su teatro una realidad material, por lo que pudo tener en consideración la dimensión espectacular de sus obras, sin perder de vista el espacio y el público al que iban destinados, ciñéndose a esos medios al pensar en los signos no lingüísticos de su auto (como el vestuario, los accesorios, el decorado o la música adecuados).

La lectura de la obra nos permite percibir su optimismo vital: *Rosal de María* nos transmite el mensaje de que siempre hay esperanza para el Hombre porque Seres Superiores velan por él y le conceden todas las oportunidades necesarias, respetando su libertad incluso para equivocarse.

En conclusión, *Rosal de María* revela aspectos de la intención, de la postura religiosa y vital de sor María do Ceo.

4.2. EL EJE TEXTO-RECEPTOR

Podemos analizar este eje de dos maneras: la relación texto-receptor (espectadores y/o lectores) del texto original, y la relación texto-receptor en la época actual (Tordera, 1999).

Aunque no tenemos constancia de la representación de los autos de sor María do Ceo en su época, vimos que el monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza contaba con un espacio físico adecuado llevar a escena sus obras y medios económicos suficientes para que así fuera. Por tanto, los receptores de su obra serían las religiosas del propio convento, quizá algunos familiares y autoridades eclesiásticas que asistieran a las representaciones.

El monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza albergaba a hijas de nobles familias. Aun así, el público de los conventos no era homogéneo, pues había monjas de mayor nivel

social e intelectual junto a monjas de menor formación. Probablemente a ello se debe la variedad de estilos que suele haber en las obras de teatro conventual, y que también apreciamos en *Rosal de María*, donde se mezclan referencias cultas con otras más populares, versos de arte mayor junto al lenguaje más accesible del romance o incluso el popularismo de las seguidillas, elementos solemnes junto a otros festivos (música y baile) y cómicos (Alarcón, 2003).

Las obras de sor María do Ceo contaron con una buena acogida por parte de sus superiores y del público, lo que se demuestra en la destacable cantidad de obras suyas que se llevaron a la imprenta. Podemos considerar como testimonios de la recepción de *Triunfo do Rosário* las palabras del prólogo y de las licencias que preceden la edición de 1740, si bien hemos de considerar que están llenas de lugares comunes: en el prólogo, el Padre Francisco da Costa nos explica que los autos han llegado a sus manos gracias a religiosas del convento de sor María do Ceo que no querían que obras tan provechosas quedaran ocultas. Las habían buscado, pues sor María las guardaba celosamente, y se las habían dado al Padre para que pudiera imprimirlas. Puede que no haya que interpretar literalmente sus palabras y sean un “juego”, dentro de las convenciones de la época, para alabar la obra y la prudencia de sor María, pero en cualquier caso implican un reconocimiento de su obra.

Las licencias que preceden *Triunfo do Rosário* contienen nuevos elogios: en la primera de las licencias del Santo Oficio, la del Padre M. Fr. Antonio Felgueiras, se destaca que la obra no sólo es conforme a la pureza de la Santa Fe y a las buenas costumbres, además es divertida y útil, porque al sentirse el público atraído por los autos y persuadido con las sólidas verdades de los discursos y la eficacia de sus argumentos, la autora consigue el triunfo que anuncia el título: un seguimiento más fervoroso del culto del rosario. En la segunda de las licencias, el Padre M. Fr. Jozé da Assumpção destaca que sor María do Ceo “arrebata a todos para o verdadeiro” y mediante una metáfora alaba el fin que persigue, encaminarnos a la gloria con sus cinco estrellas (autos). En la licencia de ordinario del Padre Mestre Francisco de Santa Tereza se corrobora la excelente aceptación que tenían las obras de sor María, pues considera que “naõ necessita de outra approvaçaõ, depois daquela, que já lhe tem adquirido à muito tempo a fama dos seus escritos”, y añade que “O seu nome he taõ respeitado na Republica das letras, que basta vello no principio das suas obras, para lhes dar a mais profunda veneraçao”.

Hemos de considerar otro factor más al que ya hemos aludido: en el teatro conventual las monjas no sólo eran las receptoras de las obras, sino que participaban en el proceso de

elaboración de distintos elementos de la puesta en escena y ellas mismas interpretaban los autos en muchas ocasiones. Ello implicaba que la recepción de los mismos estaría marcada por la complicidad en la participación en el proceso de la representación.

Respecto a la segunda dimensión posible en el análisis de la recepción, el análisis del eje texto-receptor en la actualidad, parece que no consta que las obras dramáticas de sor María do Ceo hayan sido representadas en nuestro siglo (Hatherly, 1992:5).

Los autos sacramentales nacen vinculados a la fiesta del Corpus y a la exaltación del sacramento de la Eucaristía, integrados en otras celebraciones de carácter religioso (procesiones, música). Hoy en día, incluso en países de sólida tradición católica como España y Portugal, la recepción normalmente se limita al texto leído y quizá, excepcionalmente, a la representación de algún auto sacramental de Calderón.

La lectura de los autos sacramentales de sor María do Ceo aportan al lector actual un testimonio de la literatura conventual del período del bajo barroco portugués, además de la visión cristiana de la autora de la naturaleza del ser humano, de los conflictos en los que se ve envuelta el alma, de la dimensión espiritual que vela por la Humanidad y del poder del arrepentimiento y de los rituales católicos (del culto del Rosario y de la celebración del sacramento de la Eucaristía) para conseguir la benevolencia de Dios.

IV. CONCLUSIÓN

Sor María do Ceo en su auto sacramental *Rosal de María* tomó en sus manos un mito que pervivía desde la Antigüedad, que había sido utilizado recurrentemente en la literatura que la precedía, y lo reescribió, usándolo como alegoría para transmitir complejas verdades de fe. Además, con esta obra rindió tributo a la figura de la Virgen, resaltando su papel en la redención de la humanidad, y promovió una tradición muy asentada ya en su época, a la que profesaba devoción, el culto del rosario.

Sor María do Ceo fue una de las continuadoras del género del auto sacramental, consagrado por Calderón de la Barca, que utilizó con fines didácticos, cuidando la dimensión espectacular en su obra para acercar su mensaje al público. Un género que pronto sucumbiría a las críticas de la nueva corriente de pensamiento del siglo XVIII, la Ilustración, y que acabaría prohibido en España en 1765.

El estudio de *Rosal de María* nos ha permitido acercarnos a la obra de sor María do Ceo, figura esencial del teatro conventual femenino del bajo Barroco portugués.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, M.^a del Carmen (2000), “Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII”, en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, Murcia: Universidad, pp. 255-266.
- (2002), “El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678”, *Actas de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, VI, Madrid: Universidad Complutense, pp. 183-192.
- (2003), “El cumpleaños de la abadesa: una loa de Alonso Martín Brahones en el convento de Santa Inés de Sevilla (1671)”, *Revista de estudios teatrales*, 19, pp. 107-134.
- (2007), *Sor Francisca de Santa Teresa. Coloquios*, Sevilla, Arcibel.
- (2015), “El teatro como didáctica de la santidad. El diálogo que representaron las carmelitas descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José. Año de 1660”, *Medievalia*, 18/2, pp. 247-272.
- ALONSO REY, M.^a Dolores (2005), “Simbolismo y sincretismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos”, *Estudios humanísticos. Filología*, 27, pp. 9-24.
- ARELLANO, Ignacio (2003), “Toledo, plaza de armas de la fe, y los autos toledanos de Calderón”, en *Criticón*, 87- 89, pp. 59-75.
- (2007), “El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)”, en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, CNTC.
- (2012), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- ARELLANO, I. y DUARTE, J.E. (2003), *El auto sacramental*, Madrid: Laberinto.
- ARES MONTES, José (1983), “Ecos de Calderón en el teatro portugués (Sóror Maria do Céu)”, en *Calderón. Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro” (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid: CSIC, tomo III, pp. 1341- 1357.
- BARANDA LETURIO, Consolación (2000), “La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)”, *Príncipe de Viana*, Anejo, 18, pp. 49-65.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2011), “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velos. Deslindes preliminares”, *Bulletin Hispanique*, tomo

- 113, 1, pp. 269-296.
- (2014), “El universo de la escritura conventual femenina”, en Baranda Leturio, Nieves/Marín Pina, M.^a Carmen (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid: Iberoamericana, pp. 11-45.
- BIÓN (2006), *Idilio a la muerte de Adonis*, traducción de Menéndez y Pelayo, Biblioteca Virtual Universal.
- BLANCO, Mercedes (2004), “Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental”, *Criticón*, 91, pp. 121-134.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2013), “Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)”, *Criticón*, 119, pp. 127-143.
- (2014), “De la lírica a la escena. Tres fiestas teatrales en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen (1600-1643)”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 2, pp. 11-40.
- BUEZO, Catalina (2000), “La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una <autora> aventurera”, en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, Murcia: Universidad, pp. 267-286.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (2001), “¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid”, en Vega G. y Arellano, I. (coord.) *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra*, pp. 53-86.
- CANCELLIERE, Enrica (2015), “Estrategias icónicas en las comedias mitológicas de Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 211-243.
- CEBRIÁN, José (1988), *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro. (El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- CEO, Sor María do (1740), *Triunfo do Rosário: Repartido em cinco autos*, Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa.

- CRISTÓBAL, Vicente (2000), “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, pp. 29-76.
- DE LA CRUZ, San Juan (1990), *Poesías completas*, edición de Martín Bravo, L.M., Madrid: Yerico.
- DETIENNE, Marcel (1996), *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*, Madrid, Akal.
- DÍEZ BORQUE, José María (1987), “Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI”, *Dicenda*, 6, pp. 485-500.
- (2000), “Teatro y fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”, en *Estudios sobre Calderón*, volumen II, Madrid, Istmo, pp. 135-183.
- (2000), *Calderón de la Barca. Verso e imagen*, Madrid: CAM.
- EGIDO, Aurora (2000), “La majestad de la rosa”, en *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Vol. 1, Kassel, Reichenberger, pp. 193-201.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1999), “Catábasis y Resurrección”, en *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid: *Historia Antigua. Serie II*, 12, pp. 129-179.
- GRIMAL, Pierre (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid: Paidós.
- HALLING, Ana Lisa (2012), “A rose by any other name: Maria do Ceo’s Virgin Mary and the male gaze”, *Feminine voice and space in Early Modern Iberian Convent Theater*, Vanderbilt University.
- HATHERLY, Ana (1989), “Teatro religioso da época Joanina. O *Triunfo do Rosário* de Sórora Maria do Céu”, *Claro-Escuro* 2/3 (noviembre 1989), pp. 119-134.
- (1990), ed. *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- (1992), ed. *Triunfo do Rosário: Repartido em Cinco Autos*, Lisboa: Quimera.
- (1993), “As Misteriosas Portas da Ilusao. A propósito, do imaginario piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa d’Obidos”, *Josefa de Obidos e o tempo barroco, catálogo de la exposición*, coord. Vitor Serrao, pp. 71-85.
- HEGSTROM, Valerie (2014), “El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa”, en Baranda Leturio, Nieves/ Marín Pina, M.^a Carmen (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid:

- Iberoamericana, pp. 363-376.
- HORMIGÓN, J.A (coord.) (1996), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, vol.1, Madrid: ADE, pp. 573-580.
- KOUZAN, Tadeusz (1997), “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Bobes Naves, M.^a del Carmen (coord.), *Teoría del teatro*, Madrid: Arco Libros, pp. 121-155.
- LAVRIN, Asunción (2014), “Erudición, devoción y creatividad tras las rejas conventuales”, en Baranda Leturio, Nieves/Marín Pina, M.^a Carmen (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid: Iberoamericana, pp. 65-88.
- LLERGO OJALVO, Eva (2012), “Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 21, pp. 132,-161.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (2014), “El universo de la escritura conventual femenina”, en Baranda Leturio, Nieves/Marín Pina, M.^a Carmen (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid: Iberoamericana, pp. 11-45.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel (2017), “Breve panorama de la literatura hispano-portuguesa”, en *Literatura hispano-portuguesa*
http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_hispanoportuguesa/introduccion/
- MANRIQUE FRÍAS, Gerardo (2010). *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*. Madrid: UNED.
- MATA, Carlos (1997), “Imaginería barroca en los autos marianos de Calderón”, en Arellano, I., Escudero, J.M., Oteiza, B. y Pinillos, M.C. (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional, 26 febrero- 1 de marzo de 1997*, Pamplona: Universidad de Navarra, Ed. Reichemberger-Kassel, pp. 253-287.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949), “Adonis y Venus”, en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de vidas de santos (conclusión), pastoriles, mitológicas, de historia clásica y de historia extranjera*, Madrid: CSIC, tomo II, pp. 153-168.

- MONCUNILL BERMET, Ramón (2012), “La devoción mariana de Calderón en sus autos sacramentales”, *ScrdM*, pp. 313-338.
- MORUJÃO, Isabel (2011), “Entre a voz e o silêncio: literatura e espiritualidade nos mosteiros femininos”, *Rever*, 11, 1, Jan/Jun, pp. 35-54.
- OLEZA, Joan (1986), “Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, *Teatro y prácticas escénicas*, II, Londres, Tamesis Books, pp. 309-325.
- OVIDIO (2013), *Metamorfosis*, ed. C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, Madrid: Cátedra.
- PACHECO, Alejandra (2008), “Calderón y las teorías musicales de su época”, en Tietz, M. y Arnscheidt, G., coord., *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Heilderberg, 24-28 julio 2005, pp. 403-421.
- PÁRAMO POMAREDA, Jorge (1957), “Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca”, en *Thesaurus*, Tomo XII, Núms. 1-3, pp. 51-80.
- PASTOR COMÍN, Juan José (2008), “Venus y Adonis: la transformación literaria del mito en la música europea del siglo XVII”, en Herrero Cecilia, J. (ed.), *Reescritura de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Madrid, UCM.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995), *Philosophía secreta*, Madrid, Cátedra.
- PINTO DE SANTANA, Tania María (2016), “Nossa Senhora do Rosário no santuário mariano: irmandades e devoções negras em Salvador e no Recôncavo baiano (século XVIII)”, *Studios históricos, Historia moderna*, 38, N.º 1, Ed. Universidad de Salamanca, pp. 95-122.
- POOT HERRERA, Sara (1999), “Sor Juana: Nuevos hallazgos, viejas relaciones”, *Anales de la Literatura Española*, 13, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 63-83.
- QUEROL, Miguel (1981), “Calderón y la música”, *Arbor*, nº 109, 1981b, CSIC, pp. 23-39.
- REGINALDO, Lucilene (2016), “Rosários dos pretos, <Sao Benedito de Quissama>: irmandades e devoções negras no mundo atlântico (Portugal e Angola, século XVIII)”, *Studios históricos, Historia moderna*, 38, N.º 1, Ed. Universidad de Salamanca, pp. 123-151.
- RODRÍGUEZ DE SEPÚLVEDA, M. (1985), *Biblioteca de Apolodoro*, Madrid, Gredos.
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José (2014), “Los comienzos del fenómeno rosariano en la España moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI)”, *Hispania Sacra LXVI*, Extra II, julio-diciembre 2014, pp. 243-278.

- (2012), “El fenómeno de los rosarios públicos en España durante la época moderna. Estado actual de la cuestión”, *Revista de Humanidades*, 19, pp. 87-115.
- (2009), “Génesis e hitos históricos de un acontecimiento de la religiosidad popular europea moderna: el fenómeno rosariano desde la iniciativa clerical a la recreación popular”, *Revista de Humanidades*, 16, pp. 35-58.
- RUANO DE LA HAZA, J. M.^a (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de Oro*, Madrid: Castalia.
- RUIZ LAGOS, Manuel (1981), “Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón”, *Cauce*, 4, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 77-13.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2013), “Para la historia y crítica de un período oscuro: la poesía del bajo barroco”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RULL, Enrique (2003), *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- (2009), “Función simbólico-poética del maná en el auto sacramental de Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 3, Pamplona: GRISO-Universidad de Navarra, pp. 245-261.
- SALAS QUESADA, Pilar (2004), “Los inicios de la enseñanza de la lengua española en Portugal”, en ASELE, Actas XV, pp. 799-804.
- SANHUESA FONSECA, María (2004), “Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo XVII”, en Campos y Fernández de Sevilla, coord., *La clausura femenina en España: actas del simposium: 1-4/IX/2004*, Vol. 1, pp. 167-180.
- SCHWARTZ, Lía (1999), “Las anacreónticas en la poesía de Francisco de Trillo y Figueroa”, en *Mélanges de María Soledad Carrasco Urgoiti*, Túnez, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l’Information.
- SHECKTOR, Nina (1981), “La interpretación del mito en el Adonis y Venus de Lope”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, S.A., pp. 361-384.
- SILVA, Antonio Vieira da (1950), “O Mosteiro da Esperança”, *Revista Municipal, Publicação cultural da Câmara Municipal de Lisboa*, 45, pp. 13-27 y 46, pp. 11-22.

- SOTO DE ROJAS, Pedro (1981), *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, edición y estudio preliminar de Aurora Egido, Cátedra, Madrid.
- SOUSA FERREIRA, Maria do Céu de (2012), “Desde el Parnaso os escribo”: *cartas de uma monja escritora. Edição e Análise da Correspondência Manuscrita de Sórora Maria do Céu à Duquesa de Medinaceli*, Oporto: Universidad de Porto.
- TORDERA, Antonio (1999). “Teoría y técnica del análisis teatral”, del volumen colectivo *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra.
- VALENTE VELO, Filomena (1993), “O Mosteiro da Esperança de Lisboa (sec. XVII). Espaço de reclusão e sociabilidade”, en Viforcós, M^a I. y Paniagua, J. (coord.), *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, Vol. 2, pp. 713-718.
- VEGA GARCÍA-FERRER, M.^a Julieta (2005), *La música en los conventos de clausura femeninos de Granada*, Granada: Universidad de Granada.
- VIRGILIO (1961), *Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, México, Editorial JUS S.A.
- VV.AA. (2007), *Sagrada Biblia*, Versión directa de las lenguas originales por Nacar, E. y Colunga, A., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ZARRI, Gabriella (2014), “La scrittura monastica”, en Baranda Leturio, Nieves/Marín Pina, M^a Carmen (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid: Iberoamericana, pp. 49-64.