

# ***SIMBOLISMO FLORAL Y MITOLÓGICO EN ROSAL DE MARÍA, UN AUTO CASTELLANO DE SOR MARÍA DE CEO (1740)***

---

JUANA TOLEDANO MOLINA  
Académica Correspondiente

---

## **RESUMEN**

Sor María de Ceo (1658-1753) es una monja portuguesa que escribe en castellano parte de su producción literaria, como era frecuente en otros escritores de la nación hermana. Analizamos aquí un auto castellano, titulado *Rosal de María* y publicado en 1740, en el que se encuentran numerosos simbolismos florales y mitológicos, en la línea del teatro calderoniano y de la poesía gongorina.

## **PALABRAS CLAVE**

Sor María de Ceo, monja portuguesa, auto castellano, *Rosal de María*, simbolismos.

## **ABSTRACT**

Sister Mary of Ceo (1658-1753) is a Portuguese nun writing in Castilian part of his literary output, as was common in other writers of the sister nation. We analyze here an “auto” Castilian, entitled *Rosal de María* and published in 1740, in which there are numerous floral and mythological symbolism, in the line of theater Calderonian and Góngora poetry.

## **KEYWORDS**

Sister Mary of Ceo, Portuguese nun, “auto” Castilian, *Rosal de María*, symbolism.

La monja portuguesa Sor María de Ceo (Lisboa, 1658-c. 1753), pertenece, en parte, a una especie de tierra de nadie en el ámbito de los estudios literarios; y decimos en parte, porque las obras portuguesas de esta escritora sí han sido parcialmente atendidas por los críticos especializados en la época barroca, en su vertiente lusitana, de lo que da fe, por ejemplo, la edición moderna de algunas obras de Sor María, como *A Peregrina* (Lisboa, 1990), una especie de “novela pastoril a lo divino”. Sin embargo, como sucede con otros escritores que no utilizan siempre en sus obras la lengua nacional o el idioma de las más recientes nacionalidades (pensamos, por ejemplo, en un caso que hemos estudiado, el del gallego Ramón Goy de Silva, que escribe siempre en

castellano, y al que hemos intentado salvar del olvido<sup>1</sup>), autores en cierto sentido fronterizos y postergados, como decimos, en el caso de esta escritora, carecemos de estudios relevantes y recientes que se hayan ocupado de su aportación a la literatura española del período barroco en su etapa más tardía, el siglo XVIII.

Y no creemos, sin embargo, que su obra castellana sea deleznable o circunstancial, sino que escribe nutridos volúmenes de piezas teatrales en castellano o composiciones de la más variada tipología, dedicadas a los más diversos temas y receptores.

Se encuentra así Sor María de Ceo en una situación cultural de relativa frecuencia en el Siglo de Oro, período en el que encontramos el caso muy conocido de Gil Vicente, el padre del teatro portugués, que emplea el romance castellano para muchas de sus obras, entre las que figuran las que se consideran más representativas como el *Auto de la Sibila Casandra* o la *Tragicomedia de don Duardos*, mientras que recurre parcialmente al portugués para componer algunas de sus obras más ambiciosas, como la *Trilogía das Barcas*, de influencia dantesca; allí la *Barca do Inferno* y la *Barca do Purgatoiro* tienen al idioma hermano como vehículo de expresión, en tanto que la *Barca de la Gloria* está escrita en castellano<sup>2</sup>. Quizás esta predilección pueda explicarse, en parte, por la idoneidad de nuestro idioma para expresar afectos espirituales, religiosos, como se pone de relieve en los numerosos autores de mística hispánica, e incluso en el pensamiento atribuido al emperador Carlos V, que no pasa de ser una anécdota, variable en su redacción, según el cual el emperador empleaba el castellano para hablar con Dios, para rezar, en tanto que recurría al italiano para la diplomacia o al alemán para hablar con los caballos.

De hecho, numerosos poetas portugueses emplearon el castellano en sus composiciones, de tal manera que existe un amplio catálogo de los mismos, de finales del siglo XIX, con más de seiscientas páginas, en el que se incluyen varios centenares de escritores lusitanos de todo tipo<sup>3</sup>, entre los que no está ausente ni siquiera el lírico portugués más representativo, Luis de Camoes, el cual figura también, por derecho propio, en antologías de poetas españoles, como un relevante seguidor de Garcilaso de la Vega y también como autor de letrillas castellanas de carácter tradicional, y lo que es más, cuando en alguna ocasión se hacen comentarios al poema épico *Os Lusíadas* del genial lusitano, de lo misma manera que se hicieron por entonces a la poesía de Góngora en España, por obra de Pedro Díaz de Ribas o José de Pellicer u otros aventajados escoliastas, se recurre de nuevo al castellano para tal menester, como vemos en el libro de Manuel de Faria y Souza, *Lusíadas de Luis de Camoes, Príncipe de los poetas de España [...] comentados* (1639). Quizás esta influencia del español en la literatura portuguesa, que nos parece que no tiene un equivalente en el trayecto cultural inverso (es decir, del portugués en el castellano), sea un reflejo de la situación política

1 Cfr. Juana Toledano Molina, *El sueño simbolista. Vida y obra de Ramón Goy de Silva (1883-1962)*, pról. Antonio Cruz Casado, Córdoba, Diputación Provincial, 2005.

2 Tenemos a la vista la siguiente edición: *Copilaçam de todaslas obras de Gil Vicente*, ed. Maria Leonor Carvalho Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, 2 vols., en la que confirmamos lo que hemos apuntado en el texto.

3 Nos referimos al volumen de Domingo García Peres, *Catálogo razonado, biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta Nacional del Colegio de Sordomudos y Ciegos, 1890, en el que figura Sor María de Ceo, pp. 113-115.

provocada por el hecho de que Portugal estuviera incluido durante muchos años dentro del imperio español, en la época de Felipe II y sus sucesores, tras la muerte del rey don Sebastián (entre los años 1580 y 1640).

Los datos biográficos esta monja franciscana portuguesa son, en verdad, escasos, y casi todos se limitan a repetir algunas noticias que estaban ya en los bibliógrafos más antiguos, como Barbosa<sup>4</sup>. Su nombre auténtico sería María de Eça y Tavora, puesto que era hija de Antonio d'Eça y Catalina de Tavora, y solía firmar algunas obras con el seudónimo de Sor Marina Clemencia; había nacido en Lisboa, el 11 de septiembre de 1658, ciudad en la que fallecería, sin que estén todos los críticos de acuerdo en la fecha concreta, de la que se sabe que es posterior a 1752, momento en que aún vivía la casi centenaria dama. Tomó el hábito en el Convento de la Esperanza de Lisboa, el 27 de junio de 1676, y tuvo el cargo de abadesa de esta institución dos veces a lo largo de su vida.

El resto de los datos biográficos corresponde a las referencias a obras escritas, con frecuencia en prosa y verso, y publicadas por la religiosa, en la que algunos estudiosos señalan ciertos paralelismos con la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, pertenecientes ambas, como se sabe, al período tardío del Barroco e influidas las dos por la corriente teatral postcalderoniana, visible sobre todo en los diversos autos y piezas teatrales, muchas de las cuales tienen como elemento integrador o enriquecedor el componente musical.

Entre las obras que conocemos directamente, por ahora, se encuentran *Triunfo do Rosario, repartido en cinco autos do mesmo muito devotos e divertidos pelas singulares ideas com que os compoz a muy Reverenda Madre* (Lisboa, 1740), *Enganos do bosque, desengano dos rios* (Lisboa, 1741) [que parece ser la novela mística *A Peregrina*, en la que se incluyen unas quince composiciones en castellana, junto con varias piezas, tres en total, también en castellano, centradas en San Alejo], las *Obras varias y admirables de la Madre María do Ceo, religiosa francisca y abadesa del Convento de la Esperanza de Lisboa* (Madrid, 1744, en dos volúmenes), en los que también se incluye la novela *La Peregrina*, ahora traducida, junto con algunas obras teatrales, una amena variedad de versos, vidas de santos, etc., además de una mediana colección de poemas dispersos en varias publicaciones posteriores. Recordemos un ejemplo de poema castellano breve, un villancico, que nos parece compuesto, como diría San Juan de la Cruz, en abundante amor divino:

Deste niño de esmeraldas,  
que en la esperanza es feliz,  
todo armado de diamante  
y abrasado de rubí,  
qué decís, decid;  
pregunto por él y no sé de mí.  
Deste numen soberano,

---

4 Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica*, Lisboa, Ignacio Rodriguez, 1752, tomo III, p. 420-421. También hay algunos datos, sobre todo bibliográficos, de Sor María en el folleto de Mendes dos Remedios, *Escritoras doutros tempos. Estratos das obras de Violante do Ceo, Maria do Ceo e Madalena da Gloria*, Coimbra, França Amado editor, 1914, pp. XVI-XXVI.

de flores divino abril,  
 todo heridas de clavel,  
 todo alientos de jazmín,  
 qué decís, decid;  
 pregunto por él y no sé de mí.  
 Deste adalid generoso,  
 ardiente honor del zafir,  
 con esfuerzo de Sansón  
 y beldad de Benjamín,  
 qué decís, decid;  
 pregunto por él y no sé de mí<sup>5</sup>.

De todo lo narrado, extraemos las siguientes conclusiones:

Por lo que respecta al *Triunfo do Rosario*, la obra que analizamos parcialmente, hay que señalar que está integrada por los cinco autos ya indicados en la portada, cuyos títulos son *La flor de las finezas*, *Rosal de María*, *Perla y rosal*, *Las rosas con las espigas* y *Tres redenciones del hombre*, todos ellos en castellano, a pesar del título portugués genérico de la recopilación.

Aunque pudiera pensarse que estamos ante obras literarias carentes de crítica, como sucede con muchas otras del período, el volumen que nos ocupa contaba ya con

- 
- 5 Maria do Ceo, *Enganos do bosque, desenganos dos rios*, ed. Fr. Lourenço de Lancastro, Lisboa, Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, p. 361, grafía actualizada en éste y en todos los textos de Sor María. Igualmente conseguido, sugerente y significativo nos parece el poema siguiente:

Coplas ao Menino Jesu.

No lloréis, ojos bellos,  
 no, lloréis, no,  
 que de veros llorar,  
 ríe el Amor.  
 El amor sí ha reído,  
 porque en rigor,  
 ve por una manzana,  
 llorar un Dios.  
 Ríe mirando al niño,  
 y es la ocasión,  
 ver que llora de frío,  
 quien tiene amor.  
 Ríe viendo el portal,  
 porque atendió  
 que, quien derrama perlas,  
 pajas buscó.  
 Ríe de sus amores,  
 porque escuchó,  
 que es amante de ayer,  
 nacido de hoy.  
 Ríe viendo en la noche  
 tanto esplendor,  
 y que pudo una negra  
 dar mate al Sol; *ibid.*, p. 349.

algún estudio moderno bastante significativo y completo, como el que se publica en 1981, en las actas de un congreso sobre Calderón, obra de José Ares Montes, aunque sesgado aparentemente en sus relaciones con el teatro de Calderón<sup>6</sup> y con una forma un tanto atípica, extraña o enmascarada en el nombre de la autora, llamada aquí Sórora Maria do Ceu, cosa que ha provocado, a nuestro entender, que esta aportación haya pasado un tanto desapercibida, puesto que no la hemos visto citada en casi ningún lugar, en tanto que, en el polo opuesto del desconocimiento, algunos críticos especializados en el teatro consideran que, todavía en el año 2000, la obra que nos ocupa está perdida, y así escribe un experto analista del teatro dieciochesco: “Sí aparecen piezas dramáticas en castellano [se está refiriendo a sor María de Ceo (1658-1752)] en dos obras misceláneas que publicó. En *Triunfo do rosario* (Lisboa, 1740), aunque no encontrada, incluía varios autos alegóricos”<sup>7</sup>, y cita luego correctamente los nombres de los cinco autos insertos en el libro. Claro que lapsus de este tipo, marcados por la ausencia correcta de información bibliográfica, le pueden suceder a cualquiera.

Por lo que respecta a la pieza teatral *Rosal de María*, subtitulada “Auto del Rosario”, que vamos a analizar someramente, queremos poner de relieve en ella diversos niveles de significado, que van de lo pastoril a lo espiritual, considerado casi místico a ratos, pasando por lo simbólico floral y lo simbólico mitológico, elementos que dotan a la obra de una impensada profundidad y riqueza significativa.

Ya desde el comienzo, tras el subtítulo, se indica que este “Auto del Rosario” está basado o compuesto sobre la “fábula de Adonis y Venus”<sup>8</sup>; y, efectivamente, entre las personas que hablan en la pieza están dos, muy visibles, del conocido triángulo amoroso de la historia mitológica, Adonis y Marte, en tanto que Venus se encuentra algo más enmascarada bajo el disfraz retórico de la pastora Almaná, en cuyo nombre se deja traslucir claramente el componente “alma”.

Y a lo largo del auto, entre la simetría pastoril de cuatro pastores (Fido, Diaman, Silvano y Domingo) y cuatro pastoras (Gracia, Almaná, Marina y Amira), se nos va manifestando y desgranando la historia de amor entre Adonis y Almaná, con la oposición de Marte, argumento que, muy simplificado, podemos sintetizar en una versión a lo divino de la conocida fábula mitológica: Adonis-Cristo está enamorado del Alma o Almaná, en tanto que Marte, o el Demonio, plantea asechanzas múltiples a la pareja, cuestión que finalizará con la muerte de Adonis (cosa que sucede por la herida de un jabalí en la narración mitológica); sin embargo, el personaje no estará mucho tiempo muerto, sino que resucita como corresponde a uno de los aspectos centrales de la teología cristiana.

---

6 Cfr. José Ares Montes, “Ecos de Calderón en el teatro portugués (Sórora Maria do Céu)”, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, ed., Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, tomo III, pp. 1343-1357.

7 Emilio Palacios Fernández, “Noticias sobre el parnaso dramático femenino en el siglo XVIII”, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad, 2000, p. 130.

8 Maria do Ceo, *Triunfo do Rosario. Repartido en cinco autos do mesmo muito devotos e divertidos*, ed. P. Francisco da Costa, Lisboa, Miguel Manescal da Costa, 1740, p. 59; las restantes referencias a este texto se indican en el cuerpo del trabajo mediante la mención de las páginas correspondientes.

Recordemos, por ejemplo, el simbolismo que oculta la pastora llamada Gracia, que no es otra que la Virgen María, según se descubre en sus mismas palabras:

Soy aquella mujer fuerte,  
 aquella pastora regia,  
 que en el Olimpo Divino  
 quebró al dragón la cabeza.  
 En este soberbio monte,  
 en esta patria primera,  
 fui del lucero la envidia  
 Y del sol la complacencia;  
 tan grande, tan soberana,  
 tan singular, tan exenta<sup>9</sup>,  
 que antes de ser en persona,  
 ya pude ser en ideas.  
 María mi primer nombre  
 tantas gracias en sí cuenta,  
 que de gracias viene a ser  
 raro enigma, claro emblema (pp. 62-63).

Las rosas, por su parte, ofrecen también un simbolismo espiritual y religioso, muy significativo y visible en el contexto del auto, cuestión que se desarrolla a lo largo de la pieza y que aparece ya indicado desde el principio del texto, de tal manera que, en la primera estación o acto primero, encontramos rosas blancas; en la segunda, rosas coloradas (o rojas), y en la tercera estación, rosas doradas o amarillas. Como vemos en algunos fragmentos de este Rosal de María, para la escritora portuguesa las rosas blancas son el color natural de las flores, las cuales enrojecen debido a la sangre derramada en el sacrificio de Cristo, o en su alter ego mitológico Adonis, en tanto que la resurrección provoca un nuevo cambio de color en las rosas, el dorado o amarillo, que viene a simbolizar la victoria de Cristo sobre la muerte y sobre el mal, la resurrección. De la importancia de este elemento da fe el hecho de que la autora, a lo largo del texto, lo resalte al menos en dos ocasiones, una de forma más breve y otra más extensa.

Recordemos, para finalizar, uno de los casos citados, que se expresa mediante un diálogo entre Adonis y Almaná:

[*Adonis*] ¿Miras del valle las rosas  
 esta mañana?  
*Almaná*. Brillantes  
 topacios son, y en sus ojos  
 parece que el sol renasce.  
*Adonis*. ¿Vístelas ayer?  
*Almaná*. Sangrientas,  
 y anegadas en tu sangre,  
 cada rosa era un Adonis,  
 siendo cada espino un Marte.  
*Adonis*. ¿Las de antes de ayer?

---

9 En el texto, *izenta*.

*Almana.* Tan puras,  
que cada flor al mirarse  
era una perla de hojas,  
siendo de olor un diamante.  
*Adonis.* ¿Qué te parece valdrán  
tales rosas?  
*Almana.* Precio grande  
y inmenso, pues de tu vida  
son dibujos sus esmaltes.  
Tu aliento escriben las blancas,  
las rubicundas tu sangre,  
tu revivir las doradas,  
con que de tu amor constante,  
siendo cada rosa un Dios,  
es cada flor una imagen (p. 105).

Otros elementos de la pieza, como el metafórico y recargado estilo, usual en la época, todavía en la estela de nuestro Góngora<sup>10</sup> o de Calderón de la Barca, la muy frecuente presencia de la música y de las partes cantadas a lo largo del texto, cosa que ha hecho que algún crítico haya considerado este *Rosal de María* casi una zarzuela religiosa, o el simbolismo de los nombres de muchos de los personajes, merecerían más atención de la que podemos dedicarle en este momento. En conjunto, nos parece una obra curiosa, delicada, muy espiritual, con numerosos recursos escénicos, que dotarían de cierta movilidad a la acción, en caso de haberse representado; en definitiva, una aportación teatral y lírica de Sor María de Ceo que no merece, en nuestra opinión, el casi generalizado olvido en el que se encuentra. Sirva esta somera aproximación como recuerdo de la escritora portuguesa y acicate para otros estudios más amplios y detenidos.

---

10 Al respecto, cfr., José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956, en el que hay alguna referencia aislada a Sor María.