

Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres¹

ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Recibido: 29 de junio de 2018

Aceptado: 29 de julio de 2018

Abstract: *La mejor flor de Sicilia* is a hagiographic play about the life of Saint Rosalia of Palermo, written by late baroque playwright Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). In the present work I discuss the available data about the chronology and the origins of the play; moreover, I demonstrate that *La mejor flor de Sicilia* was first performed in Madrid in 1671-1672 as part of a propaganda campaign in favor of Mariana of Austria, who was undergoing a crisis of legitimacy because of the rise of her new favorite, Fernando de Valenzuela.

Key words: 17th century Spanish theater, theater of propaganda, hagiographic play, Agustín de Salazar y Torres, Mariana of Austria.

Resumen: *La mejor flor de Sicilia* es una comedia hagiográfica sobre la vida de santa Rosalía de Palermo, escrita por el dramaturgo barroco tardío Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). En el presente trabajo, partimos de una revisión de la cronología y de los orígenes de esta comedia para proceder a una demostración de la tesis siguiente: *La mejor flor de Sicilia* fue estrenada en Madrid en 1671-1672 en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, quien atravesaba una fuerte crisis de legitimidad en los inicios del valimiento de Fernando de Valenzuela.

Palabras clave: Teatro español del s. XVII, teatro propagandístico, comedia hagiográfica, Agustín de Salazar y Torres, Mariana de Austria.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado *Aula Música Poética* (2017 SGR 251) de la Generalitat de Catalunya, y del Proyecto de Investigación *Digital Música Poética* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-22646; FFI2015-65197-C3-2-P). Ha sido posible gracias a una Ayuda para la Contratación de Personal Investigador (FI 2018 - FI_B 00023) de la Generalitat de Catalunya.

La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea representa una excepción dentro de la producción dramática de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), ya que es su única comedia hagiográfica. La obra dramatiza la vida de Rosalía Sinibaldi, una mujer noble del s. XII que cambió la corte y un inminente matrimonio dinástico por una vida de eremita en una cueva cerca de Bivona y, más adelante, en una gruta del monte Pellegrino, donde murió en éxtasis divino. El culto a esta santa menor se instauró en Palermo en 1625, pero no se había extendido en España en la década de 1670,² cuando se estrenó en Madrid la comedia de Salazar. La falta de precisión en cuanto a la fecha de *La mejor flor de Sicilia* proviene de un desacuerdo entre los críticos que se han ocupado de la obra. Danièle Becker fecha el estreno de la comedia entre los años 1668 y 1669 (Becker 1983, 1256). Esther Borrego, en cambio, considera que se estrenó en Madrid entre abril y mayo de 1671 (Borrego 2005, 312), y funda su aseveración en la historia de la compañía de Félix Pascual, encargada de la representación. Por fin, Thomas A. O'Connor, especialista de Agustín de Salazar y Torres y editor de sus obras completas, propone la fecha de 1673, basándose en los datos biográficos de los actores de la misma compañía (Salazar, 2012, 57).

Una revisión de la cronología de *La mejor flor de Sicilia*

En la *Cítara de Apolo*, edición de referencia de las obras líricas y dramáticas de Salazar, la comedia de *La mejor flor de Sicilia* está precedida de una loa cuyo encabezado es el siguiente: “LOA PARA LA COMEDIA / DE / LA MEJOR FLOR / DE SICILIA, / SANTA ROSOLEA / ENTRÓ A REPRESENTAR CON ELLA / En Madrid la Compañía de Félix / Pascual. / DE DON AGUSTÍN DE SALAZAR/ y Torres” (Salazar, *Cítara* 90). Por esta loa, sabemos que la comedia fue representada ante un público popular —otra excepcionalidad, ya que el resto de la producción dramática de Salazar es palaciego— por una compañía que estrenaba temporada en Madrid y necesitaba presentar a sus integrantes. La trama de la loa es ingeniosa: sus personajes no son otros que los actores de la compañía, que, atacados por la locura, han acabado creyéndose los papeles que alguna vez tuvieron que representar.

² Para Borrego, “Salazar no llevó a las tablas la vida de una santa de arraigada devoción popular en España” (2005, 321). Sin embargo, como lo menciona ella misma, existieron textos españoles sobre la vida de santa Rosalía anteriores a 1670, como *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso* (1668), del padre Emanuele Calascibetta, donde se habla de una celebración popular de las fiestas de Santa Rosalía en Madrid, probablemente en julio de 1667.

Entre Borrego y O'Connor hay una divergencia de interpretación de la misma información. Para Borrego, la compañía de Félix Pascual necesitaba una presentación porque era la primera vez que actuaba. Como la compañía se fundó el 27 de febrero de 1671 (Oehrlein 1992, 297-337), el estreno madrileño de *La mejor flor de Sicilia* tenía que haber ocurrido “a comienzos de la temporada teatral, en Pascua, entre abril y mayo de aquel año, 1671” (Borrego 2005, 219). Para O'Connor, en cambio, la compañía de Félix Pascual se presentó en la loa porque “acaba[ba] de llegar de Valencia para empezar la estación teatral otoñal de 1673” (Salazar, 2012, 57). La hipótesis del crítico se basa en datos procedentes de *Fuentes, II: Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (1985). En efecto, el manuscrito de *Genealogía* afirma que Félix Pascual estuvo en Valencia “siendo autor de las compañías” en el año de 1673 (Shergold y Varey 1985, 46) y también que Manuela Bustamante, esposa de Pascual y actriz de la loa, murió en el mismo año de 1673 (Shergold y Varey 1985, 366). Adicionalmente, se sabe que Sebastiana Fernández, también mencionada en el elenco de la loa, comenzó a hacer papeles de cuarta dama en la compañía de Félix Pascual el 9 de agosto de 1673 (Shergold y Varey 1985, 494).

Los argumentos presentados por O'Connor y Borrego no se invalidan entre sí y tampoco son suficientemente sólidos para admitir definitivamente que *La mejor flor de Sicilia* se representó en primavera de 1671 o en otoño de 1673. Primero, es posible que Sebastiana Fernández hiciera otros papeles en la compañía antes de los de cuarta dama, y que Pascual se encontrara en Valencia en 1673 independientemente de su paso por Madrid en años anteriores. Segundo, como lo veremos, la compañía de Félix Pascual ya existía antes del 29 de febrero 1671. Un análisis contrastado de la loa para *La mejor flor* y de algunos datos proporcionados en *Fuentes, V: Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos* (1974) podrían echar nuevas luces sobre la cuestión.

La loa comienza con un desesperado Félix Pascual que está a punto de ahorcarse porque ha perdido a su compañía —“En Toledo, en Toledo (¡ay, dura suerte!), / perdí mi bien, perdí mi compañía; / dulce y alegre cuando Dios quería” (vv. 16-18)—.³ Parece claro que Pascual no se refiere a una compañía de reciente fundación, sino a una ya consolidada, que ha pasado por Toledo —“Llegué con mi compañía,

³ Las citas de la loa para la comedia de *La mejor flor* provienen de la edición de Judith Farré (556-85). Por su parte, las citas de *La mejor flor* provienen de la edición de Thomas A. O'Connor (Salazar 2012, 273-413).

/ como sabéis, a Toledo” (vv. 31-32)— llamada “del arrendamiento nuevo / para servir a Madrid” (vv. 66-67). En *Fuentes V*, una nota del 18 de agosto de 1670, firmada por Juan Gutiérrez de Zelis, atestigua del gasto que tuvo que asumir Juan Ruiz de Somavilla, arrendador de los corrales de comedias, para “traer [a la Corte] desde la ciudad de Granada a la compañía de Félix Pascual” (Varey y Shergold 1974, 75). La presencia efectiva de la compañía en Madrid en 1671 se confirma, además, en un documento de ese mismo año, firmado por Joseph de Cañizares, donde se explica la ruptura de un acuerdo entre la fiadora Juana de Herrera y la compañía de Félix Pascual: “pues habiendo compañías en esta Corte que pudiesen representar y ofrecídole la de Félix Pascual que lo haría, le faltó, viendo el nuevo arrendamiento que se había hecho, y los nuevos arrendadores le gratificaron el que se ausentase” (Varey y Shergold 1974, 78).

El “nuevo arrendamiento” al que se acogió Félix Pascual, aprovechándose de la gratificación ofrecida, es, a todas luces, el mismo “arrendamiento nuevo / para servir a Madrid” que se menciona en la loa. En efecto, entre el 1 de diciembre de 1667 y el 1 de noviembre de 1671, la fiadora del arrendamiento de Juan Ruiz de Somavilla había sido Juana de Herrera (Varey y Shergold 1974, 77-9). A partir del 1 de diciembre de 1671, el arrendador fue Juan Rodríguez Ros (Varey y Shergold 84). Es muy posible que el viaje referido por la loa sea el que llevó a la compañía de Granada a Madrid en 1670, y que esta no haya hecho representaciones públicas hasta el cambio de arriendo a finales de 1671. De acuerdo con tales datos, la comedia de *La mejor flor de Sicilia* pudo haberse estrenado, como muy pronto, en diciembre de 1671, y más probablemente al inicio de la temporada teatral de 1672. Se sabe, por un documento de marzo de 1672, que hubo reparaciones en los corrales de comedias antes de la primavera (Varey y Shergold 1974, 88).

¿Cómo explicar, entonces, la fecha propuesta por Becker? No hubo ningún cambio en el arriendo de los corrales en los años 1668 y 1669, y Salazar ni siquiera se encontraba en Madrid, sino en Sicilia, de donde volvió en 1670. La crítica ha estudiado la influencia de esta estancia en la elección del tema hagiográfico de la comedia. Entre 1667 y 1670, el dramaturgo fue sargento mayor de la provincia de Agrigento y capitán de armas del entonces virrey de Sicilia, Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque. Es probable que Salazar se haya familiarizado con la historia de santa Rosalía por la lectura de textos

hagiográficos disponibles en la isla⁴ y sobre todo por las festividades que se le dedicaban cada año a la santa, y que llenaban los principales espacios religiosos y civiles de Palermo (Mínguez *et al.* 2014, 112-3).

Por otra parte —y en esto es reveladora la aportación de Becker, quien sostiene que la comedia se representó “a la onomástica de doña Rosalea, hermana de D. Frc.º X” (Becker 1983, 1256)—, es indudable que la elección temática de Salazar tiene que ver con su entorno social durante la estancia siciliana, y en particular con Ana Rosolea Fernández de la Cueva, hija del duque de Alburquerque y madre —no “hermana”— del pequeño Francisco X. Salazar conocía a Ana Rosolea desde la infancia de esta en la Nueva España y en 1667, cuando se instaló con la familia Alburquerque en Sicilia, llevaba más de diez años frecuentándola. Podemos suponer que entre 1667 y 1670, el trato entre ellos fue cercano: el dramaturgo menciona al hijo de Ana Rosolea en una loa que escribió para su comedia *El amor más desgraciado* (1668-1669) (Farré 2003, 526).

Al escribir *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*, Salazar parece haber querido celebrar la coincidencia del nombre de su protectora con el de la santa patrona de Palermo y, de paso, homenajear a ambas. Por esta razón, la fecha propuesta por Becker no nos parece absurda. Es más, por las características de la comedia, sería lógico que se hubiera representado en la corte virreinal de la capital siciliana antes de viajar a Madrid. Mientras no podamos demostrar que *La mejor flor de Sicilia* se representó en Palermo entre 1667 y 1670, debemos considerar como período posible de estreno el que se extiende entre el invierno de 1671 y la primavera de 1672. La presente cronología, aunque provisional, abre una incógnita a la cual procuraremos responder en las siguientes páginas: si se trataba de una comedia siciliana y en principio destinada a un contexto cortesano, ¿por qué se representó *La mejor flor de Sicilia* en Madrid ante un público popular?

El fin propagandístico del estreno madrileño de *La mejor flor de Sicilia*

La tesis del presente artículo es la siguiente: si Agustín de Salazar y Torres decidió reponer la comedia de *La mejor flor de Sicilia* ante

⁴ Véanse, específicamente, *Di santa Rosalia vergine palermitana* (1651) de Giordano Cascini, considerada por la crítica como una obra clave en el asentamiento del culto a santa Rosalía (Petrarca 2008, 16), y *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalia* (1663) de Juan Formento, una obra en castellano publicada en Palermo escasos años antes de la llegada de Salazar.

un público popular en 1671-1672, fue en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria. Varios fundamentos históricos respaldan nuestra aseveración. En 1671-1672, la regente no gozaba de una buena reputación. Juan José de Austria se había encargado de enemistarla con el pueblo y la corte mediante una “guerra propagandística y de opinión” (Oliván 2006, 113) que consistía en hacer circular panfletos virulentos contra ella, su hijo Carlos o sus colaboradores. En 1669 había caído su principal aliado, el padre jesuita Juan Everardo Nithard, y había sido reemplazado por un colaborador igual de impopular: Fernando de Valenzuela (Oliván 2006, 259). A partir de 1671, Mariana de Austria procuró recuperar su legitimidad mediante otra campaña basada en representaciones pictóricas favorables y “actos festivo-propagandísticos” (Oliván 2006, 384) directamente controlados por ella:

En definitiva, Mariana de Austria estuvo detrás de las manifestaciones ceremoniales y artísticas de la realeza. La imagen de su hijo y la suya propia fueron manipuladas en un intento de legitimación propagandística que no siempre careció de fundamentos reales, tal y como se apuntó desde ciertos sectores de oposición. El arte y el ceremonial fueron dos de las herramientas más poderosas de reafirmación y aglutinación del poder real en una corte fragmentada en lealtades, fidelidades y poderes. Y, junto a ellas, no se debe olvidar al teatro como arma pedagógica y propagandística de gran calibre, y que fue utilizado por Mariana de Austria en los momentos más críticos de su regencia para apaciguar espíritus envalentonados, templar rebeldías persistentes o simplemente, demostrar el poderío de la realeza (Oliván 2006, 387).

Una de las comedias que sirvieron a la campaña propagandística de la regente fue *El hijo del sol, Faetón*, de Calderón de la Barca. Aunque no era una comedia nueva, su representación en palacio el 22 diciembre de 1675 sirvió para escenificar, alegóricamente, a un don Juan de Austria cuya ambición desmesurada había provocado su expulsión de la corte en noviembre del mismo año (Sanz Ayán 2006, 57). De la misma manera, una comedia de Salazar, *El encanto es la hermosura*, fue representada en palacio en diciembre de 1676 con el fin de contrarrestar rumores de que Carlos II estaba hechizado. Como lo explica Sanz Ayán,

El argumento de la pieza salía al paso de un preocupante rumor que había surgido en la Corte, desde que Carlos II llamara a su herma-

nastro a la gobernación días antes de la proclamación de su mayoría de edad. Comenzó a murmurarse entonces que el Rey era víctima de un hechizo. El confesor del soberano, Fray Tomás Carbonell, prestó cierta atención a las habladurías [...]. Carbonell fue finalmente destituido en agosto con lo que el episodio parecía cerrarse definitivamente pero, para certificarlo ante la Corte, es probable que se encargara *El hechizo sin hechizo* a Salazar y Torres, que había colaborado eficazmente con el plan de Valenzuela desde su valimiento (Sanz Ayán 2006, 68-9).

¿Qué posibilidades de interpretación política podría haber tenido *La mejor flor de Sicilia* en los años 1671-1672? La comedia es hagiográfica, y en ese preciso momento, a Mariana de Austria le interesaba dar una imagen de santidad. En julio de 1671, meses antes de la representación pública de *La mejor flor de Sicilia*, se celebraron por mandato de la regente varias fiestas por la canonización de Fernando III (Amigo Vázquez 2004, 192). Como lo explica Oliván, uno de los propósitos de estas celebraciones era recalcar el vínculo de sangre que unía a Mariana con S. Fernando y sugerir que esta estaba dotada de santidad por nacimiento:

El conjunto de actos celebrados en 1671 con motivo de la beatificación de Fernando III El Santo, sirvieron para asociar el gobierno de la regente con la “Pietas Austriaca” y para remarcar su estrecha relación con la sacralidad. En el discurso pronunciado por el predicador Bartolomé García de Escañuela el siete de junio de 1671 con ocasión de la primera celebración del culto al Rey Santo, la reina doña Mariana fue caracterizada de “Santa” al estar vinculada por sangre con Fernando III, y relacionada con la reina Berenguela, regente medieval reconocida por su prudencia y devoción (Oliván 2006, 384).

Es posible que Mariana de Austria hubiera querido apoyar el mensaje transmitido durante estas fiestas con una comedia estrenada ya no en palacio, donde su repercusión hubiera sido limitada, sino ante un gran público, en el inicio de la temporada teatral de 1672. En cuanto a la elección del tema, se debe tener en cuenta que santa Rosalía no era una santa desconocida por los Austrias: de hecho, estaba emparentada con ellos. En *Vida, milagros e invención...* se cuenta que fueron enviadas a Felipe IV “dos reliquias de santa Rosalía, las cuales con grandísima humildad y reverencia de las dos Majestades fueron recibidas y veneradas como de protectora y abogada suya; y como a parienta hospedadas en el mejor lugar del Real Palacio” (Formento 1663, 121). La santa podía ser una alegoría casi perfecta de Mariana de Austria:

ambas habían tenido una infancia cortesana, ambas se habían visto obligadas a casarse con un pariente cercano por razones dinásticas, ambas le habían dado un lugar primordial en sus vidas a la religión.

La presencia de Mariana de Austria en la *La mejor flor de Sicilia*

Al principio de *La mejor flor de Sicilia*, Salazar caracteriza a Rosalía —de aquí en adelante denominada Rosolea— como una joven de “doradas trenzas” (v. 50) de “apenas tres lustros/ [...] de edad” (vv. 2376-7). Una miniatura de 1650 conservada en el Museo Lázaro Galdiano nos muestra a una Mariana de dieciséis años, peinada con una rubia trenza postiza que cae sobre su hombro derecho (Espinosa Martín 1999, 69). Si el parecido físico es considerable, también lo es la semejanza entre las biografías de ambas mujeres. Como Mariana, Rosolea es noble: es hija de Sinibaldo y sobrina del rey Rugero de Sicilia. Su padre quiere casarla con su primo, Balduino (vv. 164-72), una circunstancia que recuerda claramente el compromiso que existió entre Mariana de Austria y su propio primo, el príncipe Baltasar Carlos, hasta la muerte de este en 1646. Rosolea se enfrenta a un dilema: ¿debe asumir sus responsabilidades políticas aceptando el matrimonio dinástico, o debe, al contrario, seguir su vocación religiosa y tomar como esposo a Dios (vv. 229-352)? En una escena llena de simbolismo donde un Genio Malo y un Ángel Custodio intentan, ambos, persuadir a Rosolea, la santa elige el camino de la religión y rompe el espejo ante el cual se estaba peinando, renunciando así a la vanidad mundana.

La decisión de Rosolea es radicalmente diferente de aquella tomada por Mariana de Austria, quien contrajo nupcias con su tío, Felipe IV, en 1649. En este punto, creemos, se encuentra el núcleo del mensaje propagandístico de *La mejor flor de Sicilia*. Si Rosolea asumió sus obligaciones con la divinidad, Mariana de Austria prefirió honrar el deber político. La futura reina de España había recibido una educación religiosa estricta bajo la dirección del padre Nithard (Oliván 2006, 41) y pudo haber sentido, desde una edad temprana, una inclinación hacia la vida espiritual. Sin embargo, decidió hacer un sacrificio en nombre de la pervivencia dinástica y monárquica. Mariana de Austria podría haber pronunciado, fácilmente, unos versos que en la comedia le corresponden a Rosolea: “[...] de mi beldad dependen / los generosos progresos, / los heredados blasones / de mi sangre y de mi reino” (vv. 289-92).

El tema del sacrificio se desarrolla a lo largo de *La mejor flor de Sicilia*, cuando Rosolea se enfrenta a obstáculos impuestos por el personaje del Demonio. En un nivel alegórico, estos recuerdan las dificultades de Mariana para gobernar desde el inicio de la regencia. En su primera aparición, el Demonio insta en la corte siciliana una “discordia” que es reminiscente del clima de tensión que se vivía en palacio desde el principio del valimiento de Valenzuela:

En discordias, en tragedias
 todo el palacio se abraza,
 toda la corte se enciende,
 pues le sobra a mi furor
 y a mi indignación sangrienta
 ser de Rosolea patria.
 ¡Alerta, Palermo, alerta,
 que visibles e invisibles
 armas hoy te harán la guerra! (vv. 1590-8).⁵

Más adelante, el Demonio consigue crear una rivalidad entre los pretendientes de la santa que degenera en “parcialidades sangrientas/ de Eduardo y de Balduino” (vv. 2218-9), un hecho que podría compararse al conflicto que existía entre Carlos II y Juan José de Austria (O’Connor 2012, 79). Por fin, en la tercera jornada, el personaje del Demonio se introduce en la imaginación de la santa y le da la noticia de la muerte de su padre, Sinibaldo. Alegóricamente, la superación de este último obstáculo por parte de la santa parece corresponder a una demostración de la resiliencia de Mariana de Austria. La memoria que tiene Rosolea de su padre y de su patria está marcada por la nostalgia (vv. 2882-9), como podría haber sido el caso de Mariana, alejada de su hogar desde la adolescencia. Esta nostalgia, sin embargo, no consigue vencer a Rosolea, para quien “no es dolor, sino consuelo, / ver los peligros del golfo / desde la quietud del puerto” (vv. 3207-9) y para quien el “sentimiento justo / [del] padre” solo puede remediarse con la “meditación sagrada” (vv. 3210-4). Desde su viudedad en 1665, Mariana de Austria también se había refugiado en la religión como una

⁵ Es interesante la expresión “invisibles / armas” (v. 1597) como metáfora de la guerra de opinión que tanto daño hacía a la regencia, pero destaca todavía más el hecho de que todo el malestar en la corte se atribuya a un actor exterior, el Demonio —sea o no como personificación de Juan José de Austria—. Así interpretado, el pasaje constituiría una sutil cesión de responsabilidad por parte de Mariana de Austria en un conflicto cortesano cuya noticia ya debía de haber llegado a la calle.

manera de combatir las críticas —sobre su falta de honor, por ejemplo— y de asentar su legitimidad como gobernante (Oliván, “Gobierno” 31).

Aparte de las correspondencias biográficas, los indicios de un uso propagandístico de *La mejor flor de Sicilia* se encuentran en los símbolos empleados por Salazar para referirse a santa Rosalía, idénticos a aquellos que había usado, en otras ocasiones, para referirse a Mariana de Austria. La cuestión de la simbología en la obra dramática salazariana ha sido estudiada por Judith Farré en *Dramaturgia y espectáculo del elogio* (2003). Para Farré, los símbolos de Salazar no son de uso único, sino que conforman una tópica que tiene continuidad en todo el teatro del autor, y a la que denomina “dramaturgia del elogio” (260). El símbolo salazariano tiene una función encomiástica: sirve para exaltar, y también fijar en una cierta abstracción pictórica, la imagen de la persona poderosa a la que representa (Farré 2003, 263). Con la figura de Mariana de Austria en particular, Farré relaciona tres símbolos recurrentes: la Aurora, la Rosa y el Águila. La Aurora sirve, en general, para homenajear la belleza física de Mariana (Farré 2003, 267). Cuando aparece relacionada con el símbolo del Sol, se convierte en una exaltación del poder de la reina como regente y como madre, en una clara referencia a crianza del príncipe (Farré 2003, 270). La Rosa evoca, también, la belleza, aunque desde un punto de vista más moral, con matices de “pureza y nobleza” (Farré 273). En cuanto al Águila, sirve para enaltecer la genealogía de Mariana de Austria, en alusión a las águilas del escudo de armas de la casa de Habsburgo (Farré 2003, 274).

Los símbolos de la Aurora, la Rosa y el Águila son omnipresentes en *La mejor flor de Sicilia*. La Aurora y la Rosa son las temáticas del primer pasaje cantado de la comedia, y cumplen la función de exaltar la belleza de Rosolea mientras esta se arregla ante el tocador: “Aurora es tu hermosura / que dos Soles despierta” (vv. 47-8), “Eres purpúrea rosa / en nombre y en belleza” (vv. 55-6). En cuanto al Águila, su significado en la comedia es negativo, pero solo en apariencia: es parte de un escudo de armas invocado por el Genio Malo para convencer a la santa de decantarse por el deber político.

Durante la vida del personaje histórico de Rosalía Sinibaldi, Sicilia estaba gobernada por la dinastía de los normandos, cuyo escudo de armas, compuesto de cuadros blancos y rojos sobre fondo azul (Inveges 1651, 13), nada tenía que ver con los elementos del “blasón” del Genio Malo: “un cetro,” “una corona,” “dos aves” (vv. 275-86). Este último se acerca mucho más al escudo del virreinato de Sicilia en el período

de la dominación española, compuesto a su vez por el escudo de la corona de Aragón y el águila característica de la dinastía Hohenstauffer, que empezó a gobernar algunas décadas después de la muerte de santa Rosalía (Inveges 1651, 15). La imprecisión heráldica cometida por Salazar da pie a una lectura política: es posible que Salazar haya elegido este escudo anacrónico para ensalzar la monarquía hispánica y su extenso dominio, y sobre todo para poder relacionar genealógicamente a santa Rosalía con Mariana de Austria.

Aunque todavía falta indagar en la literatura hagiográfica en la que pudo basarse Salazar para escribir su versión de la vida de santa Rosalía, el excelente artículo de Esther Borrego (2006) que relaciona *La mejor flor de Sicilia* con la ópera sacra italiana *La colomba ferita* es ya un paso importante en cuanto al estudio hipotextual de la comedia. Borrego saca a la luz similitudes de naturaleza estructural —la ópera y la comedia tienen el mismo número de actos y la misma tipología de personajes—, simbólica —a la rosa salazariana equivale la paloma de Castaldo— y genérica: *La mejor flor de Sicilia* es sorprendentemente musical para ser una comedia hagiográfica (Borrego 2005, 319-21). Para nuestro propósito, es particularmente interesante el análisis comparativo de los *dramatis personae* de ambas obras, tal y como los contrapone el musicólogo Dinko Fabris (2016, 134-5). La diferencia más significativa es que Salazar haya decidido añadir, en su versión, un personaje con tanto peso dramático como Cirilo. De nuevo, el criterio parece propagandístico: detrás del ayo de Rosolea, a cuya caída en desgracia asistimos en la segunda jornada de la comedia, se podría encontrar retratado el maestro y aliado más fiel de Mariana de Austria, Juan Everardo Nithard.

Desde el principio de la comedia, Cirilo aparece caracterizado como un “gran maestro” a cuya “docta enseñanza” (vv. 485-486) debe Rosolea su discreción y espiritualidad. Cirilo es el único se ha “fijado seriamente en el carácter devoto de su discípula y su orientación hacia la soledad, donde puede profundizar su amor de Jesucristo” (O’Connor 2012, 73). Por esta razón, se convierte en el principal sospechoso de la huida de Rosolea (vv. 1732-47). Las acusaciones de los cortesanos contra Cirilo guardan un parecido notorio con aquellas que surgieron en contra de Nithard pocos años antes de su caída. Nithard también conocía a su discípula desde la infancia: había sido su confesor, y le había impartido una enseñanza religiosa estricta, impregnada de “los aires contrarreformistas y del fuerte espíritu jesuítico del momento” (Oliván 2006, 41). Cuando Mariana viajó a España para casarse con Felipe

IV, Nithard la acompañó y le proporcionó apoyo personal y espiritual durante sus años de adaptación a la corte madrileña (Oliván 2006, 93). Después del fallecimiento de Felipe IV, la influencia de Nithard sobre la regente le llevó a ocupar uno de los puestos más importantes de la Junta de Ministros: el de Inquisidor General. La decisión de Mariana de Austria fue mal recibida por la corte, y desencadenó una lucha de opinión y jurídica que desembocó en la destitución y destierro forzados de su confesor en 1669 (Ruiz Rodríguez 2011, 109).

Cirilo, el personaje de Salazar, también ve cómo su caída en desgracia se convierte en un destierro —en su caso, voluntario— de la corte y de las ambiciones mundanas. En un exquisito monólogo de lamentación, el personaje cobra una dimensión humana mientras defiende sus aportaciones políticas y su lealtad a una Rosolea muy representativa, ya, de la regente (vv. 1987-2039). Al final de la comedia, es Cirilo quien se encuentra con la santa moribunda, y se encarga de transmitir el relato al resto de los personajes y con ellos, a la posteridad (vv. 3546-3558).

Conclusiones

La comedia hagiográfica *La mejor flor de Sicilia* fue estrenada en un corral de comedias de Madrid en 1671-1672, y más probablemente al inicio de la temporada teatral de 1672, aunque es posible que hubiera habido una representación anterior en Palermo (1667-1670). El tema excepcional de la comedia pudo habersele ocurrido a Salazar durante su estancia en Sicilia, y se origina, a la vez, en las fiestas anuales dedicadas a santa Rosalía en Palermo, y en la relación del dramaturgo con Ana Rosolea Fernández de la Cueva, hija del duque de Alburquerque. En su estreno madrileño, *La mejor flor de Sicilia* fue parte de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, a quien le interesaba ser comparada con santa Rosalía para proyectar una imagen de santidad, pero también, por contraste, de sacrificio político. Las correspondencias entre las vidas de ambas mujeres son notables, salvando la elección vital que condujo a Rosolea a la espiritualidad, y a Mariana al cumplimiento de sus obligaciones dinásticas y gubernamentales. El mensaje propagandístico más potente se encuentra, sin duda, aquí: la regente quería dejar claro que si gobernaba, no era por elección personal, sino por deber, y en detrimento de sus preferencias espirituales interiores. El texto de Salazar también hace patentes las correspondencias con algunas realidades políticas del momento, como la caída en desgracia del padre Nithard. Además, la propaganda de *La*

mejor flor de Sicilia se basa en un uso eficaz de la simbología, capaz de condensar en un puñado de metáforas los imaginarios siciliano y austriaco.

No es impensable que el público contemporáneo hubiera sido receptivo a la propaganda de *La mejor flor de Sicilia*, ya que conocía los entresijos de la corte gracias a la guerra panfletaria que había llegado a las calles de Madrid impulsada por la rivalidad entre la regente y Juan José de Austria. En todo caso, años después de su estreno, la comedia hagiográfica de Salazar pudo haber tenido alguna utilidad en el intento de beatificación de Mariana de Austria que lideró Carlos II a partir de 1696. La noche de la muerte de la reina madre, el 16 de mayo de 1696, hubo un eclipse lunar que dio pie a rumores sobre la santidad de Mariana. Los “milagros” vinieron a toda prisa: una monja carmelita se curó de un tumor al ponerse una prenda de la finada, un águila real sobrevoló la catedral de San Juan de Puerto Rico mientras se realizaban exequias fúnebres en honor de la reina, y el propio Carlos II descubrió en 1699, al ordenar que se abriera la caja de plomo donde reposaba su madre, que el cadáver de esta estaba en perfecto estado de conservación. La beatificación de Mariana de Austria fue uno más de los fracasos de Carlos II: dos años después de la muerte del monarca, el expediente de la reina fue cerrado y destinado al olvido (Gómez Vozmediano 2005, 569-71).

Obras citadas

- Amigo Vázquez, Lourdes. “La apoteosis de la Monarquía Católica Hispánica. Fiestas por la canonización de San Fernando en Valladolid (1671).” *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII. Actas de las VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Vol. I. Ed. Francisco José Aranda Pérez. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004: 189-205.
- Ares Montes, José. “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres.” *Revista de Filología Española*, 44. 3-4, (1961): 283-321.
- Becker, Danièle. “El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*.” *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. Vol. III. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983: 1247-57.
- Borrego Gutiérrez, Esther. “La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española.” *Homenaje a Henri*

- Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media*. Ed. Marc Vitse. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2005: 311-25.
- Calascibetta, Emanuele. *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1668.
- Cascini, Giordano. *Di santa Rosalia vergine palermitana*. Palermo: Cirilli, 1651.
- Espinosa Martín, María del Carmen. *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999.
- Fabris, Dinko. *Music in Seventeenth Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*. New York: Routledge, 2016.
- Farré Vidal, Judith. *Dramaturgia y espectáculo del elogio*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Formento, Juan. *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalía*. Palermo: Andrea Colicchia, 1663.
- Gómez Vozmediano, Miguel Fernando. "En olor a santidad. La fallida beatificación de la reina Mariana de Austria." *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de Junio de 2004)*. Vol. I. Eds. María Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005: 555-573.
- Inveges, Agostino. *Annali della felice città di Palermo. Parte terza*. Palermo: Pietro dell'Isola, 1651.
- López-Cordón, María Victoria. "Mujer, poder y apariencia, o las vicisitudes de una regencia." *Studia Historica: Historia Moderna*, 19 (1998): 49-66.
- Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo *et al.* *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei beni culturale e dell'identità siciliana, Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace," 2014.
- O'Connor, Thomas Austin. "On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study." *Hispanófila*, 67 (1979): 74-81.
- Oehrlein, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1992.
- Oliván Santaliestra, Laura. "Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII." Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

- . "Gobierno, género y legitimidad en las regencias de Isabel de Borbón y Mariana de Austria." *Historia y política*, 31 (2014): 21-48.
- Petrarca, Valerio. *Genesis di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalía a Palermo in età spagnola*. Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, 2008.
- Ruiz Rodríguez, José Ignacio. "Juan Everardo Nithard, un jesuita al frente de la Monarquía Hispánica." *Reflexiones sobre poder, guerra y religión en la Historia de España*. Eds. Leandro Martínez Peñas y Manuela Fernández Rodríguez. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2011: 75-110.
- Salazar y Torres, Agustín de. "La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea." *Parte 42 de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1676: 219-68.
- . *Cítara de Apolo*. Ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel. Tomo segundo. Madrid: Francisco Sanz, 1681.
- . *Elegir al enemigo. La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*. Ed. Thomas A. O'Connor. Kassel: Reichenberger, 2012.
- Sanz Ayán, Carmen. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- Shergold, N. D; Varey, J. E. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España. Fuentes para la historia del teatro en España, II*. Londres: Tamesis Books Limited, 1985.
- Varey, J. E; Shergold, N. D. *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Fuentes para la Historia del teatro en España, V*. Londres: Tamesis Books Limited, 1974.

