



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Nuevo discurso de la vida y escritos de Agustín de Salazar y Torres

Adriana Beltrán del Río Sousa



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# Nuevo discurso de la vida y escritos de Agustín de Salazar y Torres

MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
POR

Adriana Beltrán del Río Sousa

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA

Lola Josa

EN EL PROGRAMA DE DOCTORADO

Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales. Tradición y originalidad en la  
literatura española e hispanoamericana

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y  
COMUNICACIÓN

FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN

2022

*John Handley*

Pel meu gran amor, i el meu amor petit.

«No cabiendo en dos mundos, con su vuelo,  
penetró los alcázares del cielo.»

Juan de Vera Tassis

# ÍNDICE

Resumen.....	7
Abstract .....	8
Abreviaturas.....	9
Agradecimientos.....	10

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

Objetivos.....	13
Estado de la cuestión.....	16
Metodología.....	20

## 1. 1646-1664. EL APRENDIZAJE ENTRE DOS MUNDOS

1. 1. Al otro lado del Atlántico (1646-1660)	
1. 1. 1. Dos largas travesías.....	23
1. 1. 2. Los años de formación: el auto de <i>La destrucción de Troya</i> .....	30
1. 1. 3. La protección de los virreyes .....	39
1. 2. El regreso a la península (1661-1665)	
1. 2. 1. Desembarco y nuevos encuentros: la <i>Loa para Dar tiempo al tiempo</i> .....	53
1. 2. 2. El acercamiento a la familia real: la <i>Loa para Elegir al enemigo</i> .....	78
1. 2. 3. La primera comedia: <i>Elegir al enemigo</i> (1664).....	90

## 2. 1665-1670. EL PERIPLO ITALIANO

2. 1. El viaje nupcial (1666-1667)	
2. 1. 1. De Madrid a Trento.....	115
2. 1. 2. La corte ducal en Génova: la <i>Loa para Antes que todo es mi dama</i> .....	134
2. 1. 3. Fiesta para un heredero vienés: <i>También se ama en el abismo</i> (1667-1668) .....	144
2. 2. La estancia siciliana (1667-1670)	
2. 2. 1. El protector y el protegido ante nuevas responsabilidades .....	159
2. 2. 2. Autoría y tonalidad de <i>El amor más desgraciado</i> (1668-1669) .....	171
2. 2. 3. Una sociedad encendida: <i>La mejor flor de Sicilia</i> (1669).....	187

### 3. 1670-1675. LOS ÚLTIMOS AÑOS EN MADRID

#### 3. 1. Un dramaturgo al servicio de la regencia (1670-1674)

3. 1. 1. El reencuentro con Mariana de Austria: *Tetis y Peleo* (1671)..... 205

3. 1. 2. El teatro del poder: *El mérito es la corona* (1674)..... 224

3. 1. 3. El apogeo de una estética: *Los juegos olímpicos* (1673) ..... 247

#### 3. 2. Caminos truncados (1674-1675)

3. 2. 1. En busca de nuevos auditorios: composiciones sacras y profanas ..... 260

3. 2. 2. Escribiendo al borde de la muerte: *El encanto es la hermosura* (1675)..... 270

3. 2. 3. «Post fata, fama»: la *Cítara de Apolo* (1681) ..... 286

CONCLUSIONES ..... 294

### APÉNDICE. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

1. La crítica textual..... 305

2. La crítica paratextual ..... 321

3. La crítica contextual ..... 342

4. La crítica transtextual ..... 362

FUENTES PRIMARIAS ..... 423

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA..... 429

## RESUMEN

Este «Nuevo discurso de la vida y escritos» ofrece una primera biografía crítica del poeta y dramaturgo español Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), fundamentada en una investigación bibliográfica rigurosa, y nutrida del hallazgo de fuentes documentales poco conocidas o inéditas. Puesto que lo vivido y lo escrito son inseparables en toda existencia dedicada a la literatura, se entrelazan en el presente trabajo consideraciones de naturaleza histórica y filológica. Por un lado, reconstruimos una vida que transcurrió entre la Nueva España, la España y la Italia de mediados del s. XVII, marcada por travesías marítimas, trasiego político y hasta una catástrofe natural, así como una carrera artística que se desarrolló bajo la protección de dos importantes figuras de la época: el VIII duque de Alburquerque, Francisco Fernández de la Cueva, y la reina regente Mariana de Austria. Por otro lado, proponemos un recorrido a través de cuarenta obras poéticas y dramáticas –en su mayoría contenidas en la colección *Cítara de Apolo* (1681), editada por Juan de Vera Tassis–, que hemos logrado fechar o contextualizar. Para cada una de ellas, brindamos claves de interpretación crítica que, tomadas en conjunto, constituyen un panorama preciso de la trayectoria literaria del autor.

Palabras clave: Agustín de Salazar y Torres, Francisco Fernández de la Cueva, Mariana de Austria, *Cítara de Apolo*, Juan de Vera Tassis.

## ABSTRACT

This «New Treatise on the Life and Works» offers a first critical biography of the Spanish poet and playwright Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), based upon rigorous bibliographical research, and nourished by the discovery of rare or unknown documentary sources. As the lived and the written are inseparable in every existence dedicated to literature, both historical and philological remarks intertwine in the present work. On the one hand, we rebuild a life that took place between New Spain, and Italy in the middle of the 17<sup>th</sup> century, marked by sea travels, political bustle and even a natural catastrophe, as well as an artistic career that flourished under the protection of two important figures of the time: Francisco Fernández de la Cueva, 8<sup>th</sup> Duke of Alburquerque, and the Queen Regent Mariana of Austria. On the other hand, we review forty of Salazar's poetic and theatrical works –most of them contained in the collection *Cítara de Apolo* (1681), edited by Juan de Vera Tassis–, that we have been able to date or contextualize. For each one of them, we offer critical keys which, taken as a whole, give an accurate overview of the author's literary trajectory.

Keywords: Agustín de Salazar y Torres, Francisco Fernández de la Cueva, Mariana of Austria, *Cítara de Apolo*, Juan de Vera Tassis.



## **ABREVIATURAS**

AGI: Archivo General de Indias (Sevilla)

AGS: Archivo General de Simancas

AHCDA: Archivo Histórico de la Casa Ducal de Alburquerque (Cuéllar)

AHN: Archivo Histórico Nacional (Madrid)

AHNOB: Archivo Histórico de la Nobleza (Madrid)

AHPM: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

*Autoridades: Diccionario de Autoridades (1734)*

BNE: Biblioteca Nacional de España (Madrid)

BNF: Bibliothèque Nationale de France (París)

BNM: Biblioteca Nacional de México

BRAE: Biblioteca de la Real Academia Española (Madrid)

*Covarrubias: Tesoro de la lengua castellana de Covarrubias (1611)*

DRAE: Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española

HSA: Hispanic Society of America (Nueva York)

IAI: Ibero-Amerikanisches Institut (Berlín)

SBN: Servizio Bibliotecario Nazionale (Italia)

UPL: Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania

## AGRADECIMIENTOS

Es difícil creer que han pasado cuatro años desde que empecé la investigación que culmina, ahora, con el depósito de mi tesis doctoral. En todo este tiempo, han sido muchas las personas que me han ayudado de diversas maneras, algunos con valiosa información, otros con palabras de cariño y aliento, y unos más, recordándome que en las tribulaciones del espíritu, el cuerpo se tiene que cuidar y alimentar. La escritura es un proceso cronófago para quienes la practicamos, pero quizás mucho más para aquellos que tan generosamente nos entregan su tiempo, y tan pacientemente nos esperan.

Gracias, Aram López Palahí, mi gran amor, por pasarte noches en vela escuchándome y leyendo las páginas de este trabajo. Con tu inteligencia y tu sabiduría, has sabido darme los mejores consejos y sacarme de innumerables apuros. Gracias, también, por haberte aventurado conmigo en el proyecto más bonito de nuestra vida, y por haberlo llamado Félix, por afortunado y feliz. En cuanto a ti, amor pequeño, algún día te explicaré que esta tesis se escribió gracias a ti, pues tu mirada curiosa y tus hermosas sonrisas sin dientes fueron mi motivación en aquellos días en los que la inspiración no llegaba. Y que no me olvide de ti, Brut de los mil nombres, que tantas veces te acurrucaste conmigo bajo la manta mientras leía, o te sentaste en mi silla cuando querías que te hiciera caso en lugar de teclear sobre aquel estorboso aparato.

Gracias, Yenizar Sousa, mamá querida, por venir a cuidarme cuando Félix estaba a punto de llegar, y por hacerme tantas comidas deliciosas durante mis estancias de trabajo en México. Gracias a ti también, Pascal Beltrán del Río, papá lindo, por brindarme siempre tu apoyo, por reservar siempre un hueco en tu apretado día para escucharme, y por ayudarme a bajar a la tierra cuando hace falta. Andrés Beltrán del Río y Cecilia López, hermanitos, estos últimos años han sido tan significativos... Es hermoso verlos prosperar como pareja y como profesionales, y su manera de querernos a todos, especialmente a su pequeño sobrino, nos da mucho que aprender.

Gràcies, Imma Palahí, Enric López, Nil López i Gerard Lara, estimada família catalana. Sabeu acollir com ningú, i no hi ha dia que no m'ensenyeu la importància de ser generosa amb el temps i el pensament. Sou els millors avis i tiets que una mare podria desitjar, i sense tots el dies que heu cuidat amb tot el vostre amor el Fèlix, el Brut, i el Niu, la realització

d'aquesta tesi hagués estat impossible. Maria Borrell: m'has ajudat molt en aquests primers mesos de maternitat. Els teus passejos matinals amb el Rei i el joc de «tat!» quedaran per sempre gravats a la meva memòria. Gràcies, per fi, a vosaltres, Núria López, José Bosch i Pau Bosch, per tot el vostre afecte i per ser els nostres guies espirituals en aquest camí de la vida.

Merci Élise Bally, Sara Minelli et Morgane Lecomble, mes amies chéries, pour tous les appels et les visites de ces dernières années, ainsi que pour votre soutien intellectuel pendant la préparation de cette thèse. Votre liberté d'esprit et votre curiosité ne cesse de m'étonner, et je ne puis qu'aspirer un jour à aimer aussi bien que vous le faites. C'est un privilège que de vous connaître depuis nos plus jeunes années, et de vivre ensemble amours, déménagements, contrats et naissances. Comme dirait Érasme, « qu'y a-t-il en effet de plus agréable qu'un ami et, par ailleurs, d'aussi nécessaire ? ».

Gracias, Yannick Barne, Citlalli Luna y Emiliano Villa, brillantes hispanistas y espíritus viejos. Qué suerte tengo de haber nacido con vosotros en este siglo, y así añorar juntos los anteriores. Yannick, hermano mío, ha sido toda una experiencia trabajar contigo y ver cómo funciona tu fabulosa mente. Espero que tu ahijado Félix siga tus pasos y algún día se convierta no solo en un riguroso filólogo –que no me lea su padre–, sino también en un amigo excepcional. Citlalli, musa novohispana, gracias por pintarme a México con todo su esplendor virreinal, y por ser el último bastión en la batalla que se libra en nuestro país contra el hispanismo. Emiliano, compañero de pluma y taberna, gracias por compartir conmigo tu erudición, y hacerme entrever los secretos de la vida picaresca.

No quiero dejar pasar la ocasión de agradecer a todas las personas que me facilitaron documentos o transcripciones en el curso de esta investigación, como Julia Montalvillo (AHCDA), Pilar Egoscozábal (BRAE), el Dr. John O'Neill (HSA), el Dr. Francisco Montes González, Elena Chicharro Crespo y Nicolás Casas-Calvo. Gracias, también, a quienes me brindaron su apoyo a la hora de realizar trámites administrativos, como Eva Concejo, secretaria del Departamento de Filología Hispánica, que me ayudó con diversos papeleos mientras me deleitaba hablándome de su tierra soriana, o Eduard Enériz, de la Sección de Becas de Personal Investigador en Formación (UB), quien me orientó en el proceso de obtención de la beca FI-AGAUR de Generalitat de Catalunya, la cual resultó imprescindible para elaborar mi tesis doctoral.

Debo decir, por fin, que quedo eternamente agradecida a la Dra. Lola Josa, quien en el invierno de 2017, cuando tuve la fortuna de conocerla, me introdujo a la figura de Agustín de Salazar y Torres. Gracias, Lola, por haberme enseñado a navegar en el mar de la investigación con tus pacientes lecturas y atinados consejos. No estaría terminando hoy esta tesis sin tus constantes palabras de apoyo y serenidad. Gracias, también, a la Dra. Martha Lilia Tenorio, que tuvo la amabilidad de recibirme para una estancia doctoral en el Colegio de México entre enero y abril de 2019, y desde entonces me ha brindado su apoyo en la distancia.

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

### Objetivos<sup>1</sup>

La *Cítara de Apolo* (1681), colección de obras póstumas en dos volúmenes de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675),<sup>2</sup> contiene un preámbulo firmado por el editor Juan de Vera Tassis que se titula «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar». Se trata de un texto biográfico donde también se evocan algunas de las obras escritas por el autor, y se ofrecen puntuales observaciones de crítica literaria.<sup>3</sup> El «Discurso de la vida y escritos» es poco fiable como testimonio biográfico, primero, porque su perspectiva es panegírica, con lo cual tiende a la exageración y, segundo, porque está demostrado que incluye datos erróneos acerca del lugar y la fecha de nacimiento del autor.<sup>4</sup> Pese a esto, algunas de las investigaciones más recientes siguen usando el paratexto como referencia a la hora de aproximarse a la figura de Salazar,<sup>5</sup> seguramente porque desde entonces no se han escrito otras biografías suyas. Existen trabajos que, basándose en lo dicho por Vera Tassis, han perfilado unos cuantos aspectos desconocidos de la vida del poeta y dramaturgo, pero todos ellos son de corta extensión y algunos incluso contienen imprecisiones cronológicas.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> La realización de este trabajo fue posible gracias a una Ayuda para la contratación de personal investigador predoctoral (FI 2018 - FI\_B00023), concedida por la Agencia de Gestión de Ayudas Universitarias y de Investigación (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya entre 2018 y 2021. Su argumentario poético-musical se inscribe en el proyecto de investigación *Digital Música Poética*, dirigido por la Dra. Lola Josa y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-104045GB-C53), el cual forma parte, a su vez, de la federación ASODAT (Asociar los datos: bases de datos integradas del teatro clásico español), coordinada por la Dra. Teresa Ferrer Valls.

<sup>2</sup> Agustín de Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poetas divinas y humanas*, ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel (Madrid: Francisco Sanz, 1681).

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, vii-xviii.

<sup>4</sup> En 1684, Gaspar Agustín de Lara indicó Salazar no era originario de Soria, sino de Almazán (*Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Eugenio Rodríguez, 1684), 90), y en 1999, Thomas O'Connor descubrió que el autor no había nacido el 28 de agosto de 1642, sino antes, pues su partida de bautizo está fechada el 27 de abril de 1636 («Antecedentes Inmediatos de La “Aprobación” Del Padre Guerra: El “Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar”, de Vera Tassis», in *El Escritor y La Escena VII*, ed. Ysla Campbell (Ciudad Juárez, 1999), 159-67, 161-62). Véase, a propósito de esto, el *Apéndice* que incluimos al final del trabajo.

<sup>5</sup> Por dar solo dos ejemplos, el «Discurso de la vida y escritos» de Vera Tassis es citado a título biográfico en los artículos de Jesús Ponce Cárdenas («El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres», *Crítica* 104 (2008): 131-52, 131) y Martha Lilia Tenorio («Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58, n.º 1 (2010): 159-89, 160).

<sup>6</sup> Nos referimos, en particular, a la afirmación de que Salazar pasó a Indias en 1645 (Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», 284), y a aquella otra de que volvió a España en 1660 (Jerónimo Rubio, «Agustín de Salazar y Torres: notas sobre su vida y obras», *Celtiberia* 8 (1956): 171-203, 175), ambas incorrectas, como lo demostraremos más adelante.

En la presente tesis doctoral, ofrecemos lo que sin duda constituye la primera biografía crítica de Agustín de Salazar y Torres, si por «crítica» entendemos fundamentada en una investigación bibliográfica literaria e histórica, así como en fuentes documentales poco conocidas o inéditas. El título que hemos elegido alude al preámbulo veratassiano, pero esto no significa que pretendamos basarnos en él, como lo han hecho otros investigadores, ni tampoco que queramos revisar su veracidad línea a línea, sino ante todo que compartimos su objetivo doble. Consideramos, en efecto, que la vida de cualquier persona que se dedica a la literatura es inseparable, en esencia, de sus «escritos», y por lo tanto ambos aspectos deben estudiarse de forma conjunta. En nuestro trabajo se entrecruzan, así, el discurso histórico y el filológico, cada uno de ellos iluminando, por así decirlo, al otro.

Por un lado, el «Nuevo discurso de la vida y escritos de Agustín de Salazar y Torres» reconstruye la vida del autor desde su nacimiento, el 24 de abril de 1636, hasta su muerte, el 29 de noviembre de 1675, tomando en cuenta las distintas estancias que este hizo en la Nueva España (1646-1661), Madrid (1661-1666), Italia (1666-1670) y de nuevo Madrid (1670-1675). Nuestro primer punto de enfoque, aquí, es la participación o presencia de Salazar en distintos acontecimientos clave de la segunda mitad del s. XVII, como la entrada en México del virrey Fernández de la Cueva (15 de agosto de 1653), la coronación de Carlos II tras la muerte de su padre, Felipe IV (8 de octubre de 1665), la jornada nupcial de la emperatriz Margarita Teresa de Austria (28 abril de 1666 – 18 de octubre de 1666), la erupción del Etna más violenta del siglo (marzo-julio de 1669) y, en las últimas semanas de la vida del autor, la mayoría de edad de Carlos II, que puso fin a la regencia de Mariana de Austria el 6 de noviembre de 1675.

Asimismo, buscamos poner énfasis sobre las personas con quienes Salazar se relacionó durante su vida: sus familiares Juan de Salazar, Petronila de Montalvo, Marcos de Torres y José de Bolea; sus compañeros de profesión Juan de Guevara, Agustín Moreto, Pedro Calderón de la Barca, Juan de Zabaleta, Juan Vélez de Guevara o Antonio de Solís; aristócratas como Francisco Fernández de la Cueva y Juana Díez de Aux, VIII duques de Alburquerque, o Juan Francisco de la Cerda y Catalina de Aragón, VI duques de Alcalá; hombres políticos y diplomáticos como Fernando de Valenzuela o Gaspar de Teves; y por fin, miembros de la familia real, como Mariana de Austria, Margarita Teresa de Austria y Carlos II.

En su dimensión más propiamente filológica, por otro lado, la presente investigación propone análisis críticos de todos aquellos escritos de Salazar –poéticos y dramáticos– que son fechables, ya sea de forma definitiva o aproximada, y por ende pueden introducirse de forma cronológica dentro del discurso biográfico. Para estudiar las obras de Salazar, privilegamos la perspectiva contextual: empezamos por ocuparnos de la cuestión fundamental de la datación, confirmando o refutando hipótesis de otros investigadores, para luego intentar mostrar cómo las circunstancias de la vida del autor, por un lado, y la coyuntura histórico-política e histórico-cultural, por el otro, moldearon cada texto desde su creación por el artista hasta su recepción por los lectores y espectadores de la época. Prestamos una atención particular, en este sentido, a las implicaciones políticas de las obras y a su inserción dentro del panorama literario de la segunda mitad del s. XVII.

Nuestro corpus se compone de un total de cuarenta obras: ocho comedias,<sup>7</sup> un auto navideño titulado *Olvidar por querer bien*, diez loas<sup>8</sup> y veintiún poemas,<sup>9</sup> casi todos ellos procedentes de la *Cítara de Apolo* (1681). No buscamos ser exhaustivos ni en cantidad ni en profundidad, pues quedan muchas obras salazarianas por estudiar –todas aquellas que, por sus características, han sido imposibles de contextualizar<sup>10</sup>–, y allí donde los proponemos, nuestros análisis son meras calas de lo que a nuestro juicio constituye la sustancia significativa de cada obra. Nos hemos impuesto, además, un límite cronológico: solo nos ocupamos de

---

<sup>7</sup> Se trata de *Elegir al enemigo*, *También se ama en el abismo*, *El amor más desgraciado*, *La mejor flor de Sicilia*, *Tetis y Peleo*, *Los juegos olímpicos*, *El mérito es la corona* y *El encanto es la hermosura*.

<sup>8</sup> Además de las loas que corresponden las ocho comedias antes listadas, estudiamos tres loas compuestas por Salazar para comedias ajenas: la *Loa* para *Dar tiempo al tiempo*, la *Loa* para *Antes que todo es mi dama* y la *Loa* para *Euridice y Orfeo*.

<sup>9</sup> Son los poemas siguientes: «Divinidades, María», «Poeta soy desdichado», «A una mondonga, que llamó sastre a un letrado, y él la retrata con términos más adecuados», «A la excelentísima señora duquesa de Alburquerque, marquesa de Cadereyta, siendo virreina de México», «Dando el excelentísimo duque de Alburquerque a la excelentísima duquesa su esposa un lazo de diamantes el día que llaman del zapato», «Encarece los triunfos del Amor, glosando [una] copla de don Pedro Calderón de la Barca», «A la primera salida que hizo el rey nuestro señor, en compañía de la reina nuestra señora dona Mariana de Austria, su madre», «En el día primero que salió el rey nuestro señor con la reina nuestra señora doña Mariana de Austria su madre, a visitar la venerable imagen de nuestra señora del Milagro, que está en el Real Convento de las Descalzas», «A don Agustín de Salazar, dándole la enhorabuena de haber tenido aplauso una comedia que escribió a los años del rey nuestro señor Carlos II, siendo príncipe», «Habiendo sacado las espadas en un lance de comedia, lloró del susto la señora doña Melchora Zapata, dama de la señora emperatriz», «Al excelentísimo señor marqués de la Fuente, dándole la enhorabuena de haber vuelto de la embajada de Francia», «A la excelentísima señora duquesa de Alburquerque, en ocasión de haberse quitado un luto que traía», «A san Francisco de Borja», «A la confusión del demonio, viendo que san Francisco de Borja ganaba, por su humildad, lo que él había perdido por su soberbia», «Divino amor», «A don Francisco de la Torre, caballero de la orden de Calatrava, en su libro de las traducciones de Juan Oven», «A las bodas del excelentísimo señor duque de Veragua», «A las felices bodas del excelentísimo señor don Luis Enríquez de Cabrera», «A la excelentísima casa de la Cueva» y «Tropezó un caminante de noche en un sepulcro».

<sup>10</sup> Lamentablemente, es el caso de buena parte de la poesía de Salazar. Respecto a la lírica, las comedias de Salazar tienen la ventaja de contar con loas que precisan la ocasión del estreno, además de testimonios extratextuales –diarios de diplomáticos, cuentas de palacio– que indican la fecha y el lugar de algunas representaciones.

lo que ocurrió o se escribió entre 1636 y 1681, dejando de lado compleciones, reposiciones y refundiciones posteriores a la publicación de las obras completas, suerte de testamento literario del autor.

Por fin, nos gustaría añadir que la estructura híbrida, histórico-filológica, que vertebra la presente tesis está inspirada por una obra crítica que tuvimos la ocasión de leer en los inicios de nuestra investigación: el ensayo *Érasme et l'Espagne*, de Marcel Bataillon.<sup>11</sup> Si bien somos conscientes de que no hay punto de comparación entre ambos trabajos, ni en cuanto a la temática ni en cuanto a la calidad, hemos querido concebir nuestro «Nuevo discurso de la vida y escritos de Agustín de Salazar y Torres» como un homenaje a este insigne humanista cuyo ejemplo hemos procurado seguir desde entonces.

## Estado de la cuestión

Al contrario de lo que ocurre con las grandes figuras de la literatura, el estudio de aquellos autores considerados menores o que han sido descuidados por la crítica tiene la ventaja de permitir revisiones historiográficas más completas. En el *Apéndice* de esta tesis, consignamos y sintetizamos prácticamente todos los trabajos críticos que, desde el siglo XVII hasta nuestros días, han versado sobre Agustín de Salazar y Torres.<sup>12</sup> Organizamos los trabajos según su objeto preciso de estudio y su relación con lo que no puede dejar de ser el centro del universo salazariano: los textos del autor.

Empezamos nuestra revisión con las investigaciones *textuales*, es decir, aquellas que se ocupan de catalogar el corpus, determinar las fechas de redacción y/o estreno de las obras y, por fin, establecer clasificaciones taxonómicas. Seguimos con las investigaciones *paratextuales*, que estudian todo lo que rodea al texto, y en particular al dramático: la música, las artes plásticas y la danza. En tercer lugar, analizamos la crítica *contextual*: aquella que relaciona las obras con la biografía del autor, el contexto político o el contexto cultural del momento de su creación. Concluimos el panorama con las investigaciones *transtextuales* —

---

<sup>11</sup> Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne* (Genève: Droz, 1998 [1937]).

<sup>12</sup> Rogamos al lector disculpe la ausencia de aquellos pocos artículos que no hemos podido procurarnos: Maria Grazia Profeti, «Los juegos olímpicos e *Las Amazonas* tra Madrid e Roma», en *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e L'Europa* (Florenca: Alinea, 2009), 422-30 y Rafael Bonilla Cerezo, «El “Teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece” de Agustín de Salazar y Torres», en *La edad del genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, coords. Begoña Capllonch et alii, Pisa, Edizioni ETS, 2013, 41-86.



las más numerosas dentro de la crítica salazariana—, centradas en la relación de los textos con obras de otros autores anteriores o posteriores, así como en la práctica de la escritura colaborativa.

Haciendo aquí un balance de lo expuesto en el *Apéndice*, podríamos decir que Agustín de Salazar y Torres ha llamado la atención de la crítica de forma más o menos constante desde finales del s. XVII. Juan de Vera Tassis emprendió la tarea de editarlo en su *Cítara de Apolo*, mientras que Gaspar Agustín de Lara tuvo a bien contradecir parte de la información proporcionada por el editor. En los siglos XVIII y XIX, Salazar pasó a manos de los bibliógrafos Juan José de Eguiara, José Mariano Beristáin, Cayetano de la Barrera, Pedro de Salvá, y Antonio Paz y Meliá, quienes catalogaron sus obras incluyendo textos que no estaban publicados en la *Cítara*, como la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del excelentísimo señor duque de Alburquerque, su virrey* (1653), el *Certamen poético de la Universidad Literaria* (1654), el auto *Olvidar por querer bien* y la comedia *La segunda Celestina*.<sup>13</sup>

A mediados del s. XX, Salazar fue objeto de estudio de los críticos Jerónimo Rubio y José Ares Montes, quienes hicieron breves panoramas biográficos y bibliográficos del autor. El primero aportó datos nuevos respecto a Vera Tassis —como los problemas de Juan de Salazar, padre del poeta, con la justicia americana—, pero se equivocó en otros, como el regreso de los padres de Salazar a la península.<sup>14</sup> Al segundo se le conoce, sobre todo, por haber destacado «la íntima relación existente entre la obra de Salazar y Torres y la de Góngora», pero también por emitir un juicio tibio sobre el escritor, de quien dijo que «no es, por supuesto, un gran poeta, ni siquiera un poeta original en la medida en que lo son otras figuras secundarias de la época, pero, a veces, intenta caminar por sus propios medios y consigue salir adelante con suficiente soltura».<sup>15</sup> También es digno de mención el artículo «The Latin Translations of Agustín de Salazar y Torres», de Irving P. Rothberg, en donde se aborda la cuestión más acotada de las traducciones de autores latinos que se incluyen en la

---

<sup>13</sup> Juan José de Eguiara y Eguren, *Bibliotheca mexicana* (México: Real y Pontificia Universidad de México, 1755), 339; José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, (México: Imprenta de Alejandro Valdés, 1821), II, 32; Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid: Rivadeneyra, 1860), 41-42; Pedro de Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (Valencia: Ferrer de Orga, 1872), 500; por Antonio de Paz y Meliá en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899), 705.

<sup>14</sup> Rubio, «Agustín de Salazar y Torres: notas sobre su vida y obras», 175-76.

<sup>15</sup> Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», 290.

*Cítara de Apolo*, así como de los errores cometidos por Vera Tassis en la atribución de estas últimas.<sup>16</sup>

En la década de los setenta, el interés crítico por Agustín de Salazar y Torres se intensificó considerablemente. Impulsado por su maestro Gonzalo Torrente Ballester,<sup>17</sup> un joven Thomas O'Connor escribió en 1971 la primera tesis doctoral que existió sobre el autor: *Structure and Dramatic Techniques in the Works of Agustín de Salazar y Torres*. A partir de entonces, el investigador americano se dedicó a publicar artículos sobre el teatro de Salazar,<sup>18</sup> aprovechando su trabajo para sentar las bases bibliográficas, cronológicas y taxonómicas<sup>19</sup> sobre las cuales reposan casi todos los estudios posteriores.

Entre 1990 y 1994, la polémica que se creó alrededor de una posible coautoría de sor Juana Inés de la Cruz en *La segunda Celestina* motivó la llegada de varios nombres nuevos a las filas de la crítica salazariana. Además de Thomas O'Connor, escribieron sobre este tema Guillermo Schmidhuber, Antonio Alatorre, José Pascual Buxó y Georgina Sabat de Rivers.<sup>20</sup> Al revuelo suscitado por esta obra atribuimos la elaboración de dos tesis doctorales más. *Un barroco olvidado, Agustín de Salazar y Torres* (1995), de Esther Murillo Caballero, se ocupa del primer teatro del autor, mientras que *La poesía de Agustín de Salazar y Torres* (1998), de Edna Benítez Laborde, versa sobre la obra lírica de este.

Si bien un par de ellas se publicaron en la década de los noventa,<sup>21</sup> hubo que esperar al s. XXI para que empezaran a salir a luz ediciones críticas modernas de la obra de Agustín

---

<sup>16</sup> Irving P. Rothberg, «The Latin Translations of Salazar y Torres», *Modern Philology* 53, n.º 4 (1956): 221-26.

<sup>17</sup> Thomas O'Connor, «Structure and Dramatic Techniques in the Work of Agustín de Salazar y Torres» (Tesis doctoral, State University of New York at Albany, 1971), ii.

<sup>18</sup> Entre estos destacan, a nuestro parecer, «A Lost Play of Salazar y Torres», *Bulletin of the Comediantes*, n.º 25 (1973): 40-42, «La desmitificación de Celestina en *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres», en *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, ed. Manuel Criado de Val (Barcelona: Borràs, 1977), 339-45, «Dramatic Use of a *Letra cantada irregular* in *Elegir al enemigo*: a Structural Approach», *Revista de Estudios Hispánicos* 11, n.º 1 (1977): 119-32 y «Antecedentes Inmediatos de La "Aprobación" Del Padre Guerra: El "Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar", de Vera Tassis».

<sup>19</sup> Thomas O'Connor, «Don Agustín de Salazar y Torres: A Bibliography of Primary Sources» (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011 [1975]), consultado el 11 de noviembre de 2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-agustin-de-salazar-y-torres-a-bibliography-of-primary-sources/html/>; «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», *Hispanófila* 67 (1979): 73-81; «El teatro de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano (Pamplona: Universidad de Navarra, 2004), 181-87.

<sup>20</sup> Por mencionar solo los que nos parecen más importantes: José Pascual Buxó, «Las vueltas de sor Juana», *La Jornada Semanal*, noviembre de 1990, s. p.; Guillermo Schmidhuber de la Mora, «*La segunda Celestina*: sor Juana y la estilometría», *Vuelta* 15, n.º 174 (1991): 54-60; Antonio Alatorre, «Tercer repaso a *La segunda Celestina*», *Proceso*, n.º 740 (1991): 57-58; Georgina Sabat de Rivers, «Los problemas de *La segunda Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40, n.º 1 (1992): 493-512.

<sup>21</sup> Se trata de dos ediciones de *La segunda Celestina*, publicadas por Schmidhuber (México: Vuelta, 1990) y O'Connor (Binghamton, N.Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1994).

de Salazar y Torres. En 2003, Judith Farré Vidal publicó *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, un estudio y edición en dos volúmenes de las loas completas del dramaturgo,<sup>22</sup> derivados ambos de su tesis doctoral homónima (2002). Aquel mismo año, Thomas O'Connor emprendió la tarea de editar las obras completas del autor para la editorial Reichenberger, y durante casi diez años fue sacando a la luz ediciones críticas de diversas obras teatrales salazarianas, como *El amor más desgraciado* (2003), *También se ama en el abismo* y *Tetis y Peleo* (2006), *Elegir al enemigo* y *La mejor flor de Sicilia* (2012).

La poesía de Agustín de Salazar y Torres está todavía por editarse, pero en los últimos años varios investigadores han explorado, con trabajos rigurosos y detallados, esta región relativamente olvidada de la obra del autor. En 2008, Jesús Ponce Cárdenas publicó dos artículos que constituyen una respuesta al trabajo de Ares Montes en la medida en que afirman rotundamente el gongorismo del autor, al mismo tiempo que defienden su valía poética.<sup>23</sup> En 2010, Martha Lilia Tenorio publicó «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», un trabajo que además de estudiar el hipotexto gongorino en la obra poética y dramática del autor, postula que este influyó considerablemente en el estilo de la poetisa novohispana.<sup>24</sup>

Por fin, aunque no traten de poesía, quisiéramos añadir a esta sólida serie de artículos recientes dos títulos más. En 2011, tomando como corpus los paratextos de la *Cítara de Apolo*, Pedro Ruiz Pérez demostró en «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma» cómo Juan de Vera Tassis se apoyó en las obras completas de Salazar y en la figura de su autor para desarrollar una interesada estrategia de autopromoción.<sup>25</sup> En 2016, partiendo de trabajos anteriores firmados por Louise K. Stein, Lola Josa y Mariano Lambea, María Asunción Flórez Asensio elaboró el artículo «*Los juegos olímpicos*, “Fiesta a los años de la Reyna” (1673)», el cual contiene un pormenorizado análisis, musicológico y filológico, de los pasajes cantados de la zarzuela más representativa de Salazar.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*.

<sup>23</sup> Jesús Ponce Cárdenas, «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios», *Analecta malacitana* XXXI, n.º 1 (2008): 31-59, y «El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar».

<sup>24</sup> Tenorio, «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana».

<sup>25</sup> Pedro Ruiz Pérez, «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma», en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, ed. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (Madrid: Academia del Hispanismo, 2011), 361-77.

<sup>26</sup> María Asunción Flórez Asensio, «*Los juegos olímpicos*: Fiesta a los años de la Reyna (1673)», en *La zarzuela y sus caminos*, ed. Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (Münster: LIT Verlag, 2016), 47-69.

Naturalmente, el «Nuevo discurso de la vida y escritos» se inscribe en la estela de aquellos pocos estudios críticos que trazaron en paralelo la trayectoria vital y literaria de Salazar, como los de Vera Tassis, Rubio, Ares Montes y O'Connor. Cuando se ha presentado la ocasión, hemos revisado o completado los datos surgidos de estas investigaciones. En la dimensión filológica de nuestro trabajo, cuando los textos estudiados coinciden, también hemos incorporado, discutido o ampliado los análisis de aquellos críticos que, no contentos con sobrevolar las obras salazarianas, se adentraron en la profundidad de sus tramas y estilemas. A los estudiosos de Salazar que están por venir, solo podemos desearles que la presente tesis doctoral les sirva de fundamento biográfico y bibliográfico, y se convierta, además, en objeto del siempre indispensable debate crítico.

## **Metodología**

Para explicar los principios metodológicos que han regido nuestra investigación, nos vemos obligados a separar, una vez más, la vertiente histórica de la vertiente filológica. Lo que hemos logrado reconstruir de la biografía de Agustín de Salazar y Torres proviene de una serie de documentos que podríamos dividir en tres clases. La primera de ellas, sin lugar a duda, es la constituida por los textos poéticos y dramáticos del propio autor, cuya lectura cuidadosa revela lugares por donde este pasó, eventos a los que asistió y personajes a los que conoció, casi nunca citados por la crítica anterior. En segundo lugar se encuentra aquella bibliografía histórica especializada que nos permite ambientar la vida de Salazar en contextos políticos y culturales tan diversos como el virreinato novohispano, la corte madrileña en transición y la Italia española. Por fin, nuestra reconstrucción se nutre del hallazgo de fuentes contemporáneas poco conocidas o, en algunos casos, totalmente inéditas.

En el proceso de obtención de las fuentes primarias, ha resultado especialmente útil el Portal de Archivos Españoles (PARES), del Ministerio de Cultura y Deporte. Realizando búsquedas cruzadas, hemos descubierto documentación esencial acerca de los padres de Salazar, su protector Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque, y también la familia de este último. En contados casos, los documentos ya estaban digitalizados y disponibles para descargar, pero la mayoría de las veces, hemos tenido que contactar por medios electrónicos con los distintos archivos en lo que estos se encontraban, y solicitar digitalizaciones. En el caso de las fuentes más específicamente literarias, hemos tenido más

suerte navegando por distintos catálogos de biblioteca –aquellos de la BNE, la HSA, la BNF, el SBN–, y pidiendo reproducciones digitales de aquello que nos interesaba y no estaba inmediatamente disponible, como la edición príncipe de 1684 de *Más triunfa el amor rendido*.

Algunas de nuestras búsquedas han resultado infructuosas: nada hay cuyo título mencione específicamente a Salazar en el rico Archivo Histórico de la Casa Ducal de Alburquerque (AHCDA). Tampoco hemos logrado encontrar el testamento del autor en nuestras búsquedas –a distancia, eso sí– en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). Otro contratiempo inevitable ha sido el impuesto por la coyuntura pandémica. Algunas visitas a archivos previstas para la primavera y el invierno de 2020 tuvieron que cancelarse, y desde entonces, la movilidad ha resultado más difícil. Por fortuna, en noviembre de 2018 visitamos el IAI de Berlín, donde consultamos buena parte de la bibliografía crítica que no estaba disponible en Barcelona, y entre enero y abril de 2019 realizamos una indispensable estancia de investigación en la Ciudad de México financiada por una ayuda complementaria de nuestra beca FI-AGAUR de la Generalitat de Catalunya. Allí, con el apoyo de la Dra. Martha Lilia Tenorio, pudimos acceder en varias ocasiones al valioso acervo del Colegio de México, y también al Fondo Reservado de la BNM.

Toca hablar ahora de la metodología empleada para el análisis de los diferentes escritos de Salazar mencionados en nuestra tesis. En el caso de las obras dramáticas, sabiendo que muchas de ellas son poco conocidas por los lectores, hemos querido incluir breves resúmenes de la trama. En el teatro y la poesía por igual, hemos procedido enseguida a entresacar lo que consideramos los núcleos de significado de cada obra, procurando equilibrar consideraciones de conjunto y de detalle –trama y estilema– y privilegiando, como hemos puntualizado antes, la perspectiva contextual, en sus facetas política y cultural.

Aunque lo indicamos al inicio de cada análisis, no está de más precisar aquí que, siempre que las hay, citamos las obras que estudiamos por las ediciones críticas de Thomas O'Connor y Judith Farré Vidal. La poesía, que no cuenta con edición crítica, se cita por la *Cítara de Apolo* (1681) con contadas –y explicitadas– excepciones. El lector descubrirá, por otra parte, que nuestros estudios textuales ponen una atención particular a los pasajes cantados del teatro de Salazar. Esto se debe, además de la naturaleza propia de la dramaturgia del autor, que emplea la música de forma constante, a nuestra participación entre 2018 y 2021 en el proyecto *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Bajo la dirección de la Dra. Josa, hemos analizado una por una todas las letras cantadas de las obras

dramáticas mayores de Salazar, entre otros autores de los Siglos de Oro. Cuando resulta pertinente, parte de nuestras conclusiones aparece recogida en la presente tesis.

Por último, y a título indicativo, quisiéramos explicar algunas de las convenciones que empleamos a la hora de citar bibliografía primaria y secundaria. Todos los títulos y epígrafes de poemas salazarianos están citados entre comillas porque entendemos que pertenecen al conjunto superior de la *Cítara de Apolo*. Usamos cursivas, en cambio, para citar pasajes musicales o acotaciones dentro de obras dramáticas, así como expresiones latinas y extranjeras en general. En cuanto al idioma de nuestras citas, traducimos solamente aquellas que se integran en el cuerpo del texto, y dejamos en su lengua original aquellas que aparecen sangradas o a pie de página. Por último, modernizamos la grafía de todas las fuentes citadas.

# 1. 1646-1664. EL APRENDIZAJE ENTRE DOS MUNDOS

## 1. 1. Al otro lado del Atlántico (1646-1660)

### 1. 1. 1. Dos largas travesías

El 17 de agosto de 1660, un correo con una importante noticia de España llegó a la Ciudad de México. La flota que llevaría de regreso a la península a Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque y virrey saliente de la Nueva España, estaría lista para zarpar del puerto de Veracruz el 26 de septiembre.<sup>27</sup> Capitaneada por Adrián Pulido Pareja, un caballero de la orden de Santiago que había sido retratado por Velázquez y Martínez del Mazo algunos años antes,<sup>28</sup> la flota se componía de dieciocho naos y un patache.<sup>29</sup> Había cumplido con éxito la misión de traer a tierras americanas al conde de Baños, sucesor de Alburquerque, y desde entonces estaba atracada en el puerto de Veracruz, preparándose para el retorno.

Ante la llegada del nuevo virrey, Francisco Fernández de la Cueva había desocupado el palacio virreinal y se había instalado a unas calles de él, en unas casas particulares que se encontraban frente al templo de San Francisco.<sup>30</sup> Lo acompañaban su esposa, Juana Díaz de Aux y Armendáriz, su hija, Ana Rosolea Fernández de la Cueva, y un séquito de «criados y allegados».<sup>31</sup> Entre estos se encontraba una joven promesa literaria: Agustín de Salazar y Torres.

---

<sup>27</sup> Gregorio Martín de Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, Documentos para la historia de México, I (México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853), 445-46: «Aviso de España. –Martes 17 de agosto llegó correo a esta ciudad con aviso de estar surto en la Veracruz aviso que salió de España a 29 de junio y surgió en ella a 12 del corriente; da por nuevas la entrega de la infanta de España al francés y sus desposorios, la coronación del príncipe de Gales por mano del rey nuestro señor, y haber recibido los holandeses a S. M. por su protector, y que lo socorren con una gruesa armada contra el portugués. Manda S. M. salga la flota que está surta en la Veracruz, a 26 de setiembre, y si no pudiere toda, salga capitana y almiranta con el tesoro, y que si fuere de su comodidad embarcarse en ella el vir[r]ey y el arzobispo, lo hagan, y si no cuando saliese la flota.»

<sup>28</sup> El retrato de Martínez del Mazo (c. 1647) se conserva en la National Gallery de Londres. El de Velázquez (c. 1639), en cambio, está perdido. (José María Blanco Núñez, «Adrián Pulido y Pareja», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 5, consultado el 12 de febrero de 2020, <https://dbe.rah.es/biografias/10438/adrian-pulido-y-pareja>.)

<sup>29</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 444.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 445: «Mudóse el duque. –Miércoles 11 de agosto [de 1660] se fue el duque de Alburquerque a dormir con toda su familia a las casas de D. Prudencio de Armenta, que son enfrente de San Francisco, y desde que vino la nueva de virrey las había desocupado para el aderezo de ellas y mudanza del duque.»

<sup>31</sup> *Ibid.*, 447.

Salazar apenas tenía diecisiete años cuando Fernández de la Cueva tomó posesión del virreinato de la Nueva España. Nacido en Almazán, Soria, el 24 de abril de 1636,<sup>32</sup> el joven Salazar había venido a la colonia en compañía de un tío suyo, Marcos de Torres y Rueda, poco después de cumplir los diez años. Marcos de Torres era un soriano ilustre, doctor en Teología por la Universidad de Valladolid y rector del Colegio de San Nicolás de Burgos, cuando, en 1664, Felipe IV decidió nombrarlo obispo de Yucatán.<sup>33</sup> El religioso aceptó la prebenda y viajó a América acompañado por Petronila de Montalvo y Rueda, su sobrina, Juan de Salazar y Arnal de Bolea, marido de esta, y Agustín, hijo de la pareja.

Hemos tenido la fortuna de descubrir la petición de licencia para pasar a Indias de Juan de Salazar, fechada el 19 de diciembre de 1645, la cual se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla.<sup>34</sup> El documento es importantísimo porque en él aparece el nombre completo y la genealogía de Juan de Salazar y Arnal de Bolea, «hijo legítimo de Cristóbal de Salazar y doña Felipa Arnal de Bolea [...] y nieto de Juan de Salazar y doña María de Ábalos», así como de Petronila de Montalvo y Rueda, «hija legítima del licenciado don Juan Gálvez de

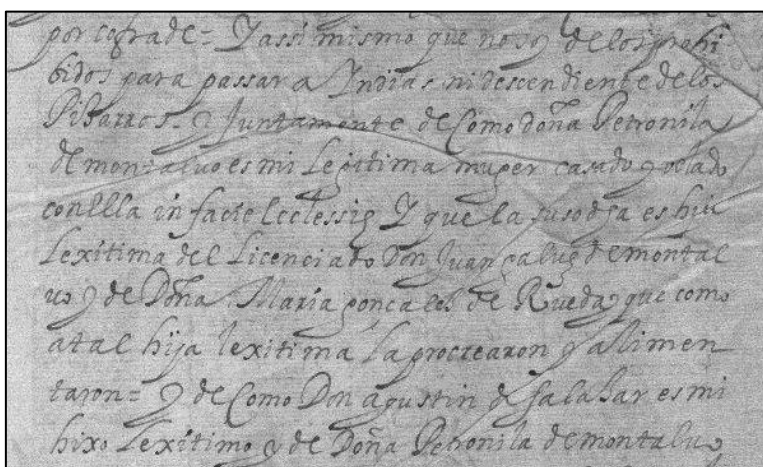


Fig. 1. Detalle de la petición para pasar a Indias de Juan de Salazar (fol. 2v).

Montalvo y de doña María González de Rueda».<sup>35</sup> El segundo dato nos indica que la madre de Agustín de Salazar no se llamó «Petronila de Torres y Montalvo», como afirmó Vera Tassis, y por lo tanto no debía de ser sobrina a secas de

<sup>32</sup> Durante mucho tiempo se pensó que Salazar había nacido en Soria el 28 de agosto de 1642. Así lo había afirmado su editor, Juan de Vera Tassis, en su «Discurso de la vida y escritos» (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, vii-viii). Pero el hallazgo en 1997 de la partida de bautismo de Salazar por el investigador americano Thomas O'Connor obligó a revisar este dato: Agustín de Salazar y Torres fue bautizado el 27 de abril de 1636 en la Parroquia de Santa María del Campanario de la Villa de Almazán, en Soria («Antecedentes Inmediatos de La "Aprobación" Del Padre Guerra: El "Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar", de Vera Tassis», 161-62.). Aunque podría haber nacido el 28 de agosto del año anterior – día de San Agustín según el santoral –, lo más probable es que lo hiciera el 24 de abril de 1636, una fecha en la que se conmemora la conversión del doctor de la Iglesia.

<sup>33</sup> Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arzobispos, obispos, y cosas memorables de sus sedes* (Madrid: Diego Diaz de la Carrera, 1649), I, 219.

<sup>34</sup> AGI, CONTRATACION, 5427, N.3, R.2.

<sup>35</sup> *Ibid.*, fol. 2r-v.



Marcos de Torres y Rueda, sino su prima, o bien sobrina-nieta, o bien sobrina segunda por parte de madre. Por fin, gracias a este mismo documento, sabemos también que Agustín de Salazar era hijo «legítimo» de sus padres,<sup>36</sup> además de único en el momento en que su padre formalizó la petición.

La familia se embarcó en la flota comandada por Lorenzo Fernández de Córdoba, que zarpó del puerto de Cádiz el 12 de julio de 1646.<sup>37</sup> Tras llegar al puerto de Veracruz, los Torres se dirigieron hacia la Puebla de los Ángeles, donde Marcos de Torres fue consagrado por el poderosísimo obispo Juan de Palafox y Mendoza.<sup>38</sup> Aunque breve, el contacto entre ambos hombres de iglesia debió de ser suficiente<sup>39</sup> para que Torres tomara partido a favor de Palafox en el conflicto que lo oponía a los jesuitas y al conde de Salvatierra, entonces virrey de la Nueva España. En noviembre de 1646, Torres mandó un poder desde la ciudad de Campeche para que Alonso de Ojeda, canónigo de Mérida, tomara posesión de su cargo en su nombre. El obispo y su familia llegaron a la capital de Yucatán en ese mismo mes de noviembre.<sup>40</sup>

La estancia de Marcos de Torres en Mérida no pasó desapercibida por los locales. Fray Diego López de Cogolludo, provincial de la orden franciscana, sugirió en su *Historia de Yucatán* (1688) que el obispo dedicó su tiempo a pasearse por las instituciones religiosas de la región, buscando beneficios económicos:

Aunque estuvo en este obispado poco tiempo, visitó mucho de él personalmente, y quiso introducir que por visitar los libros de casamientos y bautismos que tienen los doctrineros regulares le diesen una cantidad que por señas dio a entender que no era mal besamanos. No se le concedió, como cosa que no parecía justa; pero en todos los conventos se le hizo hospicio dentro de la clausura, regalando a su señoría y a su familia cuanto fue posible.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, fol. 2v.

<sup>37</sup> José Antonio Caballero Juárez, *El régimen jurídico de las armadas de la carrera de Indias. Siglos XVI y XVII* (México: UNAM, 1997), 365. Se equivoca González Dávila —y con él, Ares Montes (cf. *supra*)— cuando afirma que el obispo Torres «pasó a su residencia el año de 1645» (*Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arzobispos, obispos, y cosas memorables de sus sedes*, I, 219), pues según lo indicado por Caballero, no hubo flota de Indias en este año, y la petición de Juan de Salazar está fechada el 19 de diciembre de 1645.

<sup>38</sup> Antonio Alcedo, *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*, vol. 5 (Madrid: Imprenta de Manuel González, 1786), 412.

<sup>39</sup> Algunos historiadores afirman, incluso, que hubo «amistad» entre ambos hombres. (Francisco Javier Alegre, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, vol. III (Roma: Institutum Historicum S. J., 1959), 145 y 151.)

<sup>40</sup> Diego López de Cogolludo, *Historia de Yucatán* (Madrid: Juan García Infanzón, 1688), 701.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 701.

Aunque no del todo objetivo,<sup>42</sup> el testimonio de López de Cogolludo anticipa las acusaciones de corrupción que serían dirigidas a Torres y a su familia unos años más tarde, en la Ciudad de México, cuando este ocupaba un cargo mucho más importante que el de obispo. En julio de 1647, la corona quiso solventar las tensiones entre palafoxianos y antipalafoxianos trasladando al conde de Salvatierra al virreinato de Perú. Era necesario nombrar un virrey interino para la Nueva España, y el puesto recayó –para sorpresa suya, incluso– en Marcos de Torres.<sup>43</sup> El nombramiento no se correspondía ni con la trayectoria ni con el nivel social del entonces obispo, y solo podía explicarse por la intercesión de Juan de Palafox ante las autoridades reales. La familia Torres salió de Mérida el 30 de septiembre de 1647, con «una compañía de cuerpo de guardia» puesta por el gobernador de Yucatán, y «con algunos criados, aunque pocos para dignidad tan grande como en la que estaba».<sup>44</sup>

A mediados de octubre de 1647, Marcos de Torres, Petronila de Montalvo, Juan de Salazar y Agustín de Salazar se embarcaron en el puerto de Campeche, y el día 23 llegaron a Veracruz, donde los esperaban el coche, la litera, el carruaje y los criados del conde de Salvatierra para asistirlos «en el largo y penoso viaje hasta la capital».<sup>45</sup> Las autoridades políticas y eclesiásticas del puerto de Veracruz recibieron a la familia Torres con una pompa que algunos testigos tildaron de excesiva. El foco de las críticas fue el propio Marcos de Torres, quien, según López de Cogolludo, «desde que saltó en tierra empezó a tenerse por virrey», exigiendo un tratamiento que ni los virreyes plenipotenciarios podían permitirse, y mucho menos un gobernador interino.<sup>46</sup> La condición interina de Torres también explica por

---

<sup>42</sup> Crescencio Carrillo y Ancona acusa a Cogolludo de ser «parcial y apasionado como fraile franciscano» y de convertir en «dibelo» la biografía de Marcos de Torres y Rueda (*El obispado de Yucatán: historia de su fundación y de sus obispos desde el siglo XVI hasta el XIX seguida de las constituciones sinodales de la diócesis*, vol. I (Mérida: Imprenta de R. B. Caballero, 1892), 421).

<sup>43</sup> López de Cogolludo, *Historia de Yucatán*, 701: «Promoviendo su majestad (que Dios guarde) al virrey para el gobierno del Perú, libró su real cédula para que nuestro obispo de Yucatán gobernase la Nueva España, siendo presidente de la Real Audiencia de México en el ínterin que venía virrey nombrado por su majestad. En la flota del año de cuarenta y siete llegó esta cédula, que le trujo a Mérida un capitán, y pidiéndole albricias de la merced que le venía, no lo creía, hasta que sacando el pliego y dándosele, se certificó que era así. Anduvo tan corto con el capitán, que dio harto que decir cuando se entendió le hiciera un favor crecido, correspondiente a la merced que el rey le había hecho; que, como dijo muchas veces después, nunca llegó a su imaginación verse en puesto semejante, y que no sabía cómo el rey le había dado cosa tan grande.»

<sup>44</sup> *Ibid.*, 702.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 671.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 671-72: «Gran novedad y no poca alarma causó en México la noticia de que el obispo “desde que saltó en tierra empezó a tenerse por virrey” no excusando el tratamiento de excelencia ni las ceremonias que eran propias y se hacían exclusivamente a los que disfrutaban de tal categoría. Mucho extrañó, por ejemplo, que permitiera el recibimiento solemne que con toda pompa y gasto de los propios y arbitrios de la ciudad, le hizo el cabildo, justicia y regimiento de Veracruz. La corporación en pleno y bajo mazas lo esperó a las puertas de las casas reales y lo recibió con palio. Después de la ceremonia de bienvenida allí efectuada, el obispo subió a caballo –el cual fue conducido del diestro con bandas que llevaban de la mano los regidores, que iban a pie– y así fue hasta la iglesia mayor, donde lo aguardaba la clerecía con otro palio bajo el cual entró hasta el altar mayor. Detalles tan prohibidos por el rey hasta para los virreyes propietarios se disculpan, pues lo hicieron en

qué, una vez llegados a la Ciudad de México, la familia no fue alojada en Chapultepec, como solía hacerse con los virreyes entrantes, sino en una casa situada en la cercana villa de Tacubaya, y que pertenecía a José de Montemayor, escribano de cámara de la Real Audiencia.<sup>47</sup> La decoración de la casa y la provisión de alimentos para todos sus habitantes corrió a cargo del conde de Salvatierra durante «cinco meses y veinte días».<sup>48</sup>

A pesar de tener las necesidades cubiertas, Marcos de Torres mostró gran impaciencia por asumir su cargo político, sin importarle que el virrey saliente siguiera en la Ciudad de México, donde estaba esperando navío para embarcarse rumbo a Perú. Una anécdota es digna de mención por la manera en que implicó no solo a Torres, sino a toda su familia –incluyendo, suponemos, a Agustín de Salazar–.<sup>49</sup> El 10 de marzo de 1648, el obispo y su familia salieron de Tacubaya en dos carrozas, con el pretexto de visitar el convento de San Ángel. En realidad, se dirigieron a una casa deshabitada que estaba enfrente de la iglesia de San Agustín, a pocas calles del palacio virreinal, y se instalaron allí. Alarmado por el acontecimiento, el conde de Salvatierra envió varios mensajeros a la casa ocupada por el obispo, sin conseguir que este desistiera de su propósito. Esa misma tarde, «un familiar del obispo, que iba armado con espada, [dio] a conocer [al conde de Santiago de Calimaya] la resolución de Torres y Rueda de entrar en el gobierno».<sup>50</sup> A la mañana siguiente, Marcos de Torres salió a su ventana para echar bendiciones a una multitud se había acumulado en la plazuela de San Agustín. Ante este segundo agravio, el mensaje de Salvatierra fue más firme: el obispo tenía dos horas para salir de la ciudad.

Marcos de Torres no tuvo más remedio que acatar las órdenes. Cuando volvió a Tacubaya, sin embargo, se encontró con una sorpresa: la casa estaba despojada de todos los enseres que habían sido prestados por el conde de Salvatierra. La situación debió de ser humillante para el obispo y su familia, quienes tuvieron que proveerse de todo lo necesario

---

obedecimiento del obispo quien no enseñó sus despachos, teniéndolo por tal [virrey] al verlo conceder oficios y conmutar otros.»

<sup>47</sup> *Ibid.*, 671.

<sup>48</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 8. Véase también Guillermo Porras Muñoz, «Don Marcos de Torres y Rueda y el gobierno de la Nueva España», *Anuario de Estudios Americanos* 23 (1966): 671: «el virrey hizo llevar los más escogidos muebles y colgaduras del palacio para su acomodamiento. Se gastaron quinientos pesos en proveer la despensa y cocinas, más los dulces y los vinos que salieron de las alacenas y bodegas del palacio».

<sup>49</sup> Porras Muñoz, «Don Marcos de Torres y Rueda y el gobierno de la Nueva España», 673-75.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 675.

para vivir en la casa hasta el 13 de mayo de 1648, cuando Salvatierra por fin entregó el gobierno y salió hacia Perú.<sup>51</sup>

La reputación de Marcos de Torres y su familia no mejoró durante los once meses de gobierno del obispo, de mayo de 1648 a abril de 1649. El día en que asumió su cargo, Torres recibió órdenes de Felipe IV de no estorbar el viaje del conde de Salvatierra y de no renovar los puestos administrativos y jurídicos que habían sido proveídos durante el mandato de su predecesor.<sup>52</sup> Aunque hizo caso a la primera instrucción, el obispo no dudó en reemplazar a todos los alcaldes mayores, corregidores, tenientes y justicias por personas de su elección<sup>53</sup> e incluso de su entorno familiar.<sup>54</sup> La decisión estuvo motivada, en parte, por el deseo de Marcos de Torres de fortalecer el



Fig. 2. Anónimo, *Marcos de Torres y Rueda, XX virrey de la Nueva España*. Museo Nacional de Historia de México.

bando palafoxiano, removiendo a partidarios de Salvatierra de puestos estratégicos,<sup>55</sup> y en parte por codicia. En febrero de 1649, el obispo fue acusado de venta de oficios por un grupo de oidores, el jefe de los cuales fue rápidamente apartado de su cargo.<sup>56</sup> Apenas un mes antes, en año nuevo, Torres había protagonizado un enfrentamiento con el corregidor Jerónimo de

<sup>51</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 8.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 7-8: «Llegando el señor obispo al real palacio, mostró la real cédula de S. M., y fue recibido por gobernador, y asimismo se abrió un pliego que llegó en el aviso que este mes de mayo surgió en dicho puerto, y en él se halló una real cédula en que S. M. manda al dicho señor obispo no estorbe el viaje al dicho conde, ni le detenga por cualquier causa que se ofrezca; y otra cédula para que no innove en las provisiones de corregidores, alcaldes mayores, justicias y otros oficios que haya dado el dicho conde, salvo si tuvieren causa para removerlos.»

<sup>53</sup> *Ibid.*, 17: «Habiendo tomado la posesión del gobierno el señor obispo de Yucatán, proveyó todos los oficios de alcaldes mayores, corregidores, tenientes y justicias del reino, sin embargo de la real cédula de S. M. de que se ha hecho mención.»

<sup>54</sup> Fue su secretario Juan de Salazar y Bolea, padre de Agustín. (Manuel Rivera, *Los gobernantes de México: galerías de biografías y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México, desde Don Hernando Cortés hasta el C. Benito Juárez*, vol. I (México: Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, 1873), 176.)

<sup>55</sup> Cayetana Álvarez de Toledo, *Juan de Palafox, obispo y virrey* (Madrid: Marcial Pons, 2011), 329.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 33-34: «Sábado 6 de febrero de dicho año, habiendo convallecido el señor obispo gobernador de una grave y peligrosa enfermedad que le dio desde los principios de enero de este año, hizo notificar al Dr. D. Francisco Rojas, oidor más antiguo de esta real audiencia, no entrase en ella y se aprestase para los reinos de Castilla, en conformidad de la merced que S. M. le tenía de oidor de Granada, y la tenía admitida, el cual se retiró a su casa a prevenir su viaje; y asimismo se les notificó a los demás oidores, pena de 1.000 ducados, no lo admitiesen en la audiencia: dicese haberse hecho esto porque estando tan malo el señor obispo gobernador, se trató entre los oidores de secuestrar su hacienda, por satisfacer a S. M. mucha suma de ducados que se dice tener causados de las ventas de los oficios que ha dado.»

Bañuelos, quien, tras insinuar que el obispo había manipulado una elección de alcaldes ordinarios, fue detenido y encarcelado en la ciudad de Cuernavaca.<sup>57</sup> El incidente tuvo consecuencias políticas y personales para Marcos de Torres: a partir de ese momento, el obispo perdió el apoyo del pueblo, de Palafox, y cayó gravemente enfermo.<sup>58</sup>

Marcos de Torres y Rueda murió el 22 de abril de 1649.<sup>59</sup> Pasó sus últimas semanas de vida oyendo, desde el palacio, un barullo de gente, telas y madera. Y es que en la vecina plaza del Volador se estaba preparando uno de los autos de fe más grandes de toda la época colonial, el organizado por el arzobispo Juan de Mañozca y Zamora, que fue celebrado el 11 de abril de 1649. Dado que la instalación permitía la asistencia de «muchos convidados, así de corporaciones como de gente principal de ambos sexos»,<sup>60</sup> es de suponer que la familia del obispo, incluyendo a Agustín, tuviera la ocasión de presenciar el acontecimiento. Eso sí, desde una posición secundaria, ya que ninguno de ellos formó parte de la procesión que precedió el auto, en la que participaron personajes notables de la colonia.<sup>61</sup>

Mientras observaba, como simple espectador, aquel crudelísimo auto de fe en el que 14 personas murieron en la hoguera, condenados por judaizantes,<sup>62</sup> el joven Agustín de Salazar debió de sentir que su vida estaba a punto de cambiar de rumbo. La muerte de su tío Marcos significaría el fin de la opulencia y los privilegios de los que había podido gozar desde su llegada a la Nueva España, y gracias a los cuales había podido dedicarse de lleno a sus estudios —«a la profesión de humanas letras», como más tarde diría Vera Tassis<sup>63</sup>— en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.<sup>64</sup>

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, 30-31.

<sup>58</sup> Antonio García Abásolo, «Marcos de Torres y Rueda», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 10, consultado el 22 de marzo de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/18116/marcos-de-torres-y-rueda>.

<sup>59</sup> José Ignacio Rubio Mañé, *El Virreinato*, vol. I (México: FCE-UNAM, 1983), 294.

<sup>60</sup> Rivera, *Los gobernantes de México: galerías de biografías y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México, desde Don Hernando Cortés hasta el C. Benito Juárez*, 173.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 173-74.

<sup>62</sup> Matías de Bocanegra, *Auto general de la fe* (México: Antonio Calderón, 1649), 18.

<sup>63</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, ix.

<sup>64</sup> En su «Discurso de la vida y escritos» (*ibid.*), Vera Tassis se refiere a la institución como «Sabio Colegio de la Compañía de Jesús», sin más precisión. Sabemos se trató del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y no el de San Ildefonso, como sostiene José Ares Montes («Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», 285), porque este último no era un centro de estudios, sino una residencia para el alumnado. Según Elsa Cecilia Frost, «al iniciarse el siglo XVII [...] existían ya en la capital del virreinato dos instituciones diferentes: el Colegio Máximo, donde se recibían las clases, y el colegio (convictorio) de San Ildefonso en el que se alojaban los alumnos». («Los colegios jesuitas», en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, vol. II (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 311.)

### 1. 1. 2. Los años de formación: el auto de *La destrucción de Troya*

Sabemos poco de la vida estudiantil de Salazar porque faltan documentos al respecto.<sup>65</sup> Apenas hemos podido descubrir el nombre de un profesor suyo, Marcos de Irala, quien además de enseñar la teología y la filosofía en el Colegio Máximo a partir de 1647 – mismo año de llegada de Salazar a la Ciudad de México– ejercía de predicador, confesor y prefecto de estudios.<sup>66</sup> Aunque el contacto debió de ser frecuente entre ambos, es poco probable que Irala hubiera tenido influencia sobre el joven estudiante: al parecer, las cualidades intelectuales del profesor<sup>67</sup> no eran tan destacables como sus capacidades sociales, que eventualmente lo llevaron a ocupar cargos de tan alto nivel como el de calificador inquisitorial.<sup>68</sup> En ausencia de más información, tenemos el testimonio de Juan de Vera Tassis, el cual retrata a Salazar como un estudiante ejemplar que

en aquel Sabio Colegio de la Compañía de Jesús, teniendo aún menos de doce años de edad, después de haber recitado las *Soledades* y *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordobés, fue comentando los más oscuros lugares desatando las más intrincadas dudas, y respondiendo a los más sutiles argumentos que le proponían los que muchos años se habían ejercitado en su inteligencia y lectura.<sup>69</sup>

¿En qué contexto pudo haber comentado un niño a Góngora ante un público de especialistas? Poniendo aparte la cuestión de la inteligencia de Salazar, la anécdota de Vera Tassis nos incita a interrogarnos sobre la posición que tuvo el joven dentro de la comunidad académica novohispana en los años 1647-1649. Nadie debía de ignorar que era sobrino del gobernador interino, y menos si, como suponemos, Salazar ya había adoptado para entonces el apellido de su tío. El apellido materno de Salazar era Montalvo, y el hecho de que se le conozca hoy como Salazar y Torres puede deberse a que, todavía en vida del obispo, sus familiares hubieran querido asegurarle al niño un privilegio por filiación que no estaba garantizado por sus apellidos originales.

En todo caso, su parentesco con Torres y Rueda debió de ser, para el estudiante, un arma de doble filo. Por una parte, es probable que Salazar se hubiera visto rodeado de aduladores que, a través de él, buscaran ganarse el favor del obispo. Esta es una interpretación

---

<sup>65</sup> Curiosamente, el nombre de Agustín de Salazar no aparece en el famoso libro de Félix de Osorio y Sotomayor, *Noticias bio-bibliográficas de alumnos distinguidos del Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México*, ed. Genaro García (México: A. Carranza y Compañía, 1908).

<sup>66</sup> Francisco Zambrano, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México. Siglo XVII (1600-2699)*, vol. VIII (Ciudad de México: Editorial Jus, 1968), 59-60.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>68</sup> Antonio García-Molina Riquelme, «El auto de fe de México de 1659: el saludador loco, López de Aponte», *Revista de la Inquisición*, n.º 3 (1994): 183-204, 186.

<sup>69</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, ix-x.

posible de la situación descrita por Vera Tassis. Por otra parte, no hay que olvidar que Torres y Rueda, comprometido como estaba con los partidarios de Palafox en su pugna con los jesuitas, había manifestado desde su llegada al poder su enemistad por esta orden, la cual era predominante, como bien se sabe, en las instituciones de enseñanza novohispanas. En mayo de 1648, haciendo caso omiso de las instrucciones reales, el obispo había destituido a varios altos cargos jesuitas.<sup>70</sup> Poco tiempo después, había otorgado el importantísimo cargo de rector de la Real Universidad Pontificia de México a un agustino que además era su confesor: fray Diego de los Ríos.<sup>71</sup>

Agustín de Salazar tuvo que estudiar, pues, en un clima relativamente hostil en el que no podía saber si los honores que recibía se debían a su ingenio o bien a su familia. Lo cierto es que la familia, y no solamente el obispo Torres, estaba bien conectada. Los padres de Agustín fueron padrinos de bautizo de uno de los hermanos de Luis de Sandoval Zapata,<sup>72</sup> quien con el tiempo se convertiría en un poeta reconocido y cuya obra tendría algún influjo en la de Salazar y Torres.<sup>73</sup> Es altamente probable que, aun sin haber coincidido con Luis, bastantes años mayor que él, Agustín hubiera tenido como compañeros de estudio a sus hermanos, y que ambas familias hubieran tenido mucha relación.

Los Salazar –Juan, Petronila y Agustín– vivieron una vida cómoda mientras gobernó su tío el obispo. Demasiado cómoda, incluso. A la muerte de Torres y Rueda, el 25 de abril de 1649, la Audiencia Real acusó a Juan de Salazar de haberse aprovechado de su cargo de secretario del virrey interino para ocultar fondos procedentes de prácticas gubernamentales fraudulentas:

[...] a las doce del día se echó un pregón en esta ciudad, en que se hacía relación de cómo el fiscal de S. M. había pedido se despachasen recaudos convenientes para la seguridad de los haberes y espolios de S. M., por cuanto se tiene noticia que viviendo el señor obispo y después de muerto, había ocultado D. Juan de Salazar, su sobrino y secretario de cámara, más de 400.000 pesos, que con el valimiento y mano de secretario habían entrado en su poder de dádivas, cohechos y ventas de

---

<sup>70</sup> Jonathan I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 243.

<sup>71</sup> Leticia Pérez Puente, *Universidad de Doctores. México, siglo XVII* (México: UNAM-CESU, 2000), 143-44.

<sup>72</sup> «El padre Luis de Villanueva Zapata, religioso de la orden de San Francisco, tío del poeta, declaró que el 20 de agosto de 1648, con anuencia del cura semanero, bautizó al que creemos el quinto hijo de este matrimonio. Sus padrinos fueron el capitán de la guardia del nuevo virrey (el doctor don Marcos de Torres y Rueda, ex obispo de Yucatán), don Juan de Salazar y su mujer, doña Petronila de Montalvo.» (Arnulfo Herrera, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata* (México: UNAM, 1996), 30).

<sup>73</sup> Es, en todo caso, lo que sugiere Edna Benítez Laborde («La poesía de Agustín de Salazar y Torres» (Tesis doctoral, State University of New York at Albany, 1998), 159-60.

oficios, y asimismo alzado los libros y papeles de la cámara, los pontificales y otros muchos bienes [...].<sup>74</sup>

La acusación, y por tanto la humillación, fue pública. Al padre de Agustín de Salazar se le reprochaba su corrupción en vida del obispo, pero también «después de muerto», es decir, durante los tres días que transcurrieron entre el fallecimiento de este último, el 22 de abril de 1649, y la incriminación. En efecto, se investigó la participación de Juan de Salazar en un hurto que ocurrió en esos días en el palacio virreinal, durante el cual «varios esclavos negros y al menos dos españoles [...] procedieron a la cámara acorazada y se llevaron “a un lugar desconocido” una cantidad indeterminada de dinero y joyas».<sup>75</sup> El sobrino de Torres y Rueda no había sido nombrado albacea del difunto, y es posible que quisiera asegurar su herencia sustrayéndola antes de que esta fuera repartida.<sup>76</sup> En todo caso, para el momento de la acusación, Petronila de Montalvo y Juan de Salazar –y suponemos que, con ellos, Agustín– ya se habían refugiado «la dicha, en casa de Juan de Medina, mercader vecino de esta ciudad, con gran suma de dineros, de pena para que no la dejasen hablar con ninguna persona, y el dicho D. Juan de Salazar [...] en el convento de San Agustín».<sup>77</sup> Sus bienes fueron incautados el 25 de abril de 1649,<sup>78</sup> un día antes del funeral del obispo gobernador, al que seguramente no asistieron.<sup>79</sup>

La ceremonia de entierro de Torres y Rueda ya anunciaba, de cierta manera, lo que serían los siguientes años de vida de Agustín de Salazar. No faltó en ella la pompa habitual, pero solo tuvieron protagonismo los más allegados al difunto, como «D. José de la Mota vestido de luto, persona que fue mucho del dicho señor obispo» o el antes mencionado Fray Diego de los Ríos, que presidió la comitiva de la Real Universidad.<sup>80</sup> En cuanto a las órdenes religiosas, «llegaron [...] los dominicos, franciscanos, agustinos, carmelitas, mercedarios, de

---

<sup>74</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 57.

<sup>75</sup> David M. Szewczyk, «New Spain and Early Independent Mexico manuscripts», *Catalogs, Databases and Collections Guides of the Rosenbach Museum* (Philadelphia, 2011), 102. [La traducción es nuestra.]

<sup>76</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 54-55: «Jueves 22 de abril, a las cuatro de la tarde, murió el dicho señor gobernador, y dicen dejó por sus albaceas al maestro Fr. Diego de los Ríos y al contador de tributos, con declaración que se restituyese a todos aquellos que con juramento declarasen haberle dado o serle en cargo alguna cosa [...]. Y lo que tocaba a los espolios, el día siguiente viernes, se sacaron de casa del dicho contador 40.000 pesos y un cofrecito de joyas, que el dicho declaró haberle dado a guardar D. Juan de Salazar, secretario de cámara y marido de doña Petronila de Torres y Rueda su sobrina.»

<sup>77</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 57-58: «Dícese que se han entrado en la real caja hasta hoy, por bienes de D. Juan de Salazar, 97.000 pesos en plata y reales, sin el valor de un baulito de oro en pan labrado y joyas, que se dice vale cerca de 15.000 pesos. Hase despachado a la Veracruz, por noticia que se tiene de que se había remitido cantidad de reales para enviar a los reinos de Castilla, en la flota que está de partida para ellos.»

<sup>79</sup> Para otra versión de esta misma anécdota, véase Rubio, «Agustín de Salazar y Torres: notas sobre su vida y obras», 175-76.

<sup>80</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 61.



la Compañía de Jesús, San Juan de Dios y San Hipólito, todos debajo de su cruz, con preste, diácono y subdiácono, excepto los de la Compañía, que ni uno ni otro trajeron».<sup>81</sup> El hecho de que los jesuitas no enviaran a sus principales prelados al entierro del obispo es significativo: las relaciones entre este y la orden no debieron de haber mejorado durante su último año de vida.

A pesar de la reclusión de sus padres, es posible que en esos momentos el joven Salazar todavía pudiera contar con el apoyo de algunos colaboradores de su tío, y especialmente de Diego de los Ríos. Pero Salazar tenía apenas trece años, y hasta que no cumpliera los dieciséis y se pudiera matricular en la Real y Pontificia Universidad de México, tendría que seguir conviviendo con los recelosos jesuitas del Colegio Máximo. La situación económica y social del estudiante era penosa, y el descrédito de su familia solo iría en aumento durante los meses siguientes. El mismo día del entierro del obispo se reiteró el oprobio a Juan de Salazar mediante una exhibición pública de los bienes que había sustraído.<sup>82</sup> El 9 de julio de 1649, este último fue apresado en la Real Cárcel de Corte —situada, ironías del destino, en las dependencias del palacio virreinal—<sup>83</sup> por orden de Francisco Calderón Romero, oidor de la Real Audiencia.<sup>84</sup> La estancia en prisión fue corta porque el inculpado había tenido la precaución de ganarse la confianza del virrey que reemplazó a Torres y Rueda, el conde de Alba de Liste, y este se encargó de devolverle su libertad a mediados de julio.

Juan de Salazar pudo volver a «pasear por la ciudad en una carroza de cuatro mulas»,<sup>85</sup> pero la vida de la familia no volvió a ser la misma. El 23 de febrero de 1652<sup>86</sup> moría

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 61: «En virtud del auto pregonado, exhibió el dicho maestro Fr. Diego de los Ríos algunos bienes, muebles y papeles, cajas y escritorio que el dicho D. Juan de Salazar le había llevado a guardar, y los recibió en su convento el Dr. D. Matías de Peralta, presidente de la audiencia, presente el fiscal del rey y oficiales reales que los pusieron en la real caja: las carrozas, mulas y caballos constituyó la real audiencia persona que cuidase de ellas y las tuviese en las caballerizas de palacio; y asimismo el contador de tributos exhibió más cantidad de reales que el dicho Salazar le había dado a guardar.»

<sup>83</sup> Valeria Sánchez Michel, «La Real Cárcel de Corte», en *Usos y funcionamiento de la cárcel novohispana* (México: El Colegio de México, 2008), 33-52.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 132-33: «[...] Juan de Salazar salió al camino a besar la mano al virrey antes de su entrada, y le informó cómo temeroso de muchos mandamientos que contra él había dado la Real Audiencia, estaba retraído y arruinado, y que, si él había cometido algún delito, estaba dispuesto a satisfacerlo. Respondióle el señor virrey que llegado a México vería esta causa y determinaría. Entrado en México llamó al dicho oidor y le preguntó si había alguna causa contra el dicho D. Juan de Salazar, y le respondió que no la había, con lo cual besando la mano de su Excelencia el dicho D. Juan, le dijo que saliese y anduviese por la ciudad. Con esta licencia salió del convento de Santo Domingo, donde estaba retraído, y se paseaba por la ciudad en una carroza de cuatro mulas. Y visto por D. Gerónimo de Bañuelos, dio orden contra el oidor y auxilió para que lo prendiesen, sin dar noticia al virrey, de donde resultó notificarle saliese de la ciudad a su comisión.»

<sup>86</sup> *Ibid.*, 217.

Petronila de Montalvo después de una larga enfermedad.<sup>87</sup> En cuanto a Salazar padre, hemos descubierto que eventualmente efectuó un cambio de vida radical: de cortesano se convirtió en sacerdote. En la década de 1680 vivía en la ciudad de la Puebla de los Ángeles, donde fungía de «presbítero, secretario de cámara y gobierno» del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz,<sup>88</sup> a la par que desarrollaba actividades editoriales propias. En 1681, siendo editó la *Práctica de la teología mística* de Michael Wadding, un jesuita irlandés conocido en el mundo hispánico con el nombre de Miguel Godínez.<sup>89</sup> Según la «Aprobación» de Diego de Victoria Salazar, el libro «llegó a las manos del licenciado don Juan de Salazar y Bolea, secretario de Vuestra Señoría Ilustrísima, y no permitiendo su celo el esconderlo en su archivo, lo da a la estampa, para que todos los gocen».<sup>90</sup> Y así fue, porque la *Práctica de la teología mística* tuvo éxito: se reimprimió en Sevilla en 1682<sup>91</sup>, en Pamplona en 1704, en Madrid en 1780, y fue traducido al latín en 1740.<sup>92</sup> Juan de Salazar siguió activo más allá de la muerte de su hijo Agustín, acaecida en 1675, quince años después de que ambos se vieran por última vez y de que este partiera a la península. Pero sospechamos que el giro vital de Salazar padre y su recobrado prestigio, al menos en el ámbito eclesiástico poblano, no hubiera sido posible sin la intervención de su hijo. Entre finales de julio y principios de agosto de 1657, el mismo oidor que había dictaminado prisión para Juan de Salazar ordenaba que le fuesen devueltos sus bienes y se refería a este como «albacea» de Marcos de Torres y Rueda.<sup>93</sup> Para ese momento, Agustín ya había cumplido veintiún años, y hacía cuatro que conocía y frecuentaba al virrey Francisco Fernández de la Cueva. No es impensable que el joven empleara sus

---

<sup>87</sup> En efecto, en una entrada del 26 de abril de 1649, Guijo afirma que «cayó enferma la dicha doña Petronila de Rueda y Torres, y la llevaron en casa de Francisco de Córdoba para que la curase». (*Ibid.*, 61.)

<sup>88</sup> Miguel Godínez, *Práctica de la teología mística*, ed. Juan de Salazar y Bolea (Sevilla: Juan Vejarano, 1682). Véase también Marina Garone Gravier, *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821)*, vol. III (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2018), 607-608 y Luz Marina Morales Pardo, *La familia Furlong Malpica y sus áreas de influencia en la Puebla de los Ángeles, 1750-1941. Élités poblanas en la transición del México colonial a la nación-estado mexicana. ¿Cambio o continuidad?* (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2016), 111.

<sup>89</sup> Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, II, 32.

<sup>90</sup> Miguel Godínez, *Práctica de la teología mística*, iv.

<sup>91</sup> Es en la carátula de esta edición sevillana, conservada en el Fondo Reservado de la BNM, donde descubrimos que Juan de Salazar se había ordenado sacerdote antes de 1682. Aquí, en efecto, se refieren a él como «presbítero» (*Ibid.*).

<sup>92</sup> Beristáin y Souza, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, 32.

<sup>93</sup> Guijo, «Diario de sucesos notables», 379-80: «[S]iguió su demanda el dicho D. Juan ante Su Majestad y el Real Consejo de Indias, con que se remitió la residencia del dicho señor obispo y lo suyo al Dr. D. Francisco Romero, oidor de esta Real Audiencia, que habiéndola publicado este año de 57, mandó volver los bienes al dicho D. Juan de Salazar, y declaró por bueno el gobierno del dicho obispo, y en su conformidad mandó pagar a todos los acreedores y criados del dicho obispo lo que se les estaba debiendo, y que se volbiesen los bienes a los albaceas de dicho señor obispo para cumplir su testamento, y todo se va ejecutando haciendo pagas de la real cajas a todos».

conexiones para intervenir en el proceso judicial de su padre y así reparar, de una vez por todas, el honor familiar.<sup>94</sup>

A partir de 1649, dejado a sus propios recursos, Agustín de Salazar demostró una fina habilidad social que, aliada con su talento académico y literario, le permitió recuperar una posición prestigiosa en el entorno virreinal novohispano. No permaneció mucho tiempo en el Colegio Máximo porque en 1652 –es decir, a los dieciséis años– ya se le descubre en la Real Universidad Pontificia de México. El itinerario académico de Salazar fue el habitual de la época, aunque es notoria la diversificación de sus objetos de estudio. Según Vera Tassis, «en la adolescencia, después de haber estudiado Artes, Cánones y Leyes», Salazar «se aventajó en la sagrada Teología, y en la docta astrología, entregándose a libros de erudición para formar de estas generosas partes el cuerpo de la sabia poesía, a quien nunca olvidó».<sup>95</sup>

Para entender mejor esta afirmación, debemos recordar cómo funcionaba el sistema de enseñanza en la Nueva España de mediados del s. XVII. Los *studia humanitatis*, reforzados en todo el mundo por la pedagogía jesuita, preconizaban que se empezase a instruir a los niños mayores de siete años en los rudimentos de la gramática y de la retórica. Después, cuando los alumnos podían «no solo leer y hablar latín con fluidez y corrección, sino analizar a los clásicos en cuanto a su manejo del lenguaje», se les permitía inscribirse en el curso de Artes, de duración trienal, al cabo del cual obtenían el título de bachiller.<sup>96</sup> Los otros grados de bachiller disponibles –Teología, Medicina, Cánones o Leyes– solo estaban abiertos a aquellos que había completado, previamente, el curso de Artes.<sup>97</sup> Mientras que Artes y Teología se impartían tanto en la Universidad como en el Colegio Máximo, las facultades restantes solo existían en la Universidad.<sup>98</sup>

Habida cuenta de la fecha de llegada de Salazar a la Ciudad de México, y suponiendo que no había iniciado sus estudios durante su estancia en Mérida, imaginamos que el joven cursó gramática y retórica entre 1648 y 1651 y que se inscribió en la Real Universidad

---

<sup>94</sup> Inevitablemente, la restitución de los bienes nos lleva a interrogarnos sobre la posible inocencia de Juan de Salazar en el proceso judicial que lo acuciaba. Pero la cuestión no es esencial a nuestro propósito. A efectos prácticos, fuera o no culpable este de lo que se le acusaba, la reputación de la familia quedaba definitivamente blanqueada por la resolución de Francisco Calderón Romero, y la infamia ya no podría perseguir a Agustín de Salazar.

<sup>95</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, x.

<sup>96</sup> Frost, «Los colegios jesuitas», 312-13.

<sup>97</sup> Enrique González González, «La universidad: estudiantes y doctores», en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca.*, vol. II (México: FCE-COLMEX, 2005), 261-305, 274-76.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 276.

Pontificia de México hacia 1651. Vera Tassis no se refiere a Salazar como bachiller, pero sabemos por la mención de sus estudios de Teología que el autor era, cuando menos, bachiller en Artes, grado que debió de obtener tres años después, hacia 1654. En cuanto a sus otros títulos, es cronológicamente imposible que Salazar hubiera obtenido más de dos, ya que dejó la Nueva España en el año de 1660. Lo que sí es factible, aunque en ningún caso probado, es que Salazar hubiera recurrido a alguna de las prácticas habituales de la época: obtener una dispensa virreinal de asistir a clases o sencillamente comprar el título.<sup>99</sup> Otra posibilidad, nada descartable, es que Vera Tassis exagere en su enumeración de los estudios de Salazar, a los cuales suma conocimientos que no son estrictamente curriculares: la astrología y la poesía.

Lo cierto es que, desde sus años escolares, Salazar compaginó la actividad académica con sus aficiones literarias. En el curso de esta investigación, hemos descubierto que aquellas obras teatrales que Beristáin cataloga como *La destrucción de Troya* y *Drama virginal para la Universidad de México* son, en realidad, una sola. Aunque por desgracia no hemos hallado el texto, sí hemos encontrado dos testimonios de dos escenificaciones novohispanas de esta obra dramática de naturaleza religiosa. El primero es de Agustín de Vetancurt, quien indica que el 19 de enero de 1654, con ocasión de las fiestas de la Inmaculada Concepción celebradas por la Real y Pontificia Universidad de México, se puso en escena

el robo de Elena y destrucción de Troya, en que entraron más de ochocientos estudiantes: fue para visto el carro de la robada Elena, para admirar el Paladión en que cupieron más de sesenta hombres con sus armas, la ciudad de Troya, que armaron en la plaza con sus muros y torres, de papel formada, que, al pegarle fuego pareció que al vivo se veía por la vista lo que cuenta Virgilio en sus Eneidos por escrito.<sup>100</sup>

Sabemos que esta espectacular representación, que contaba con el respaldo de las autoridades académicas, fue un «auto» escrito por Agustín de Salazar, Juan de Guevara y Juan Vélez gracias a un segundo testimonio de puesta en escena, firmado nada menos que por Carlos de Sigüenza y Góngora. La reposición de *La destrucción de Troya* tuvo lugar en la ciudad de Querétaro en 1680, durante la inauguración de una iglesia dedicada a la virgen de Guadalupe, por lo cual resultaba pertinente la temática del auto. Allí, «dentro de la iglesia»,

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, 275.

<sup>100</sup> Agustín de Vetancurt, *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México: cuarta parte del Teatro mexicano*, vol. III (México: Imprenta de I. Escalante, 1871), 140. Debemos esta referencia a Francisco Montes González, quien la menciona en «Donde seda y oro, hizo maridaje artificioso.» El esplendor de la orfebrería novohispana en el juramento concepcionista de la Real Universidad de México» en *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX* (León: Universidad de León, 2010), 259-68, 266.

se formó un desahogado teatro desde donde se dio a más pulido auditorio el auto virginal de la *Destrucción de Troya*, que para desempeño de nuestra imperial academia, en las fiestas anuas en que con magnificencia augusta celebraba el singular misterio de la Inmaculada Concepción de la Purísima Virgen, dispusieron con elegante entusiasmo y suavidad hiblea, D. Agustín de Salazar y Torres, en quien vieron los teatros cortesanisimos de Madrid hasta dónde rayan los mexicanos estudios, el bachiller Juan de Guevara, capellán mayor del convento de señoras religiosas de Santa Inés, hijo primogénito del dios intonso, que le sugiere con inmediatez cuanto escribe, y el capitán D. Juan Vélez, regidor ahora, y provincial de la santa hermandad de la Ciudad de México, de cuyo talento poético, cuando ya no estuviera tan aplaudido, dieran información muy bastante las cultísimas octavas, que no ha muchos meses imprimió a la aparición de la santísima Virgen de Guadalupe. No se omitió tramoya alguna, ni aun la menor circunstancia de las que se necesitaron para que conservase el auto virginal aquella consumada grandeza con que salió la primera vez a la publicidad, y así se entretuvieron con gusto los que dedicaron la atención al aplaudido festejo.<sup>101</sup>

La *Destrucción de Troya* fue la primera obra dramática de Agustín de Salazar y Torres, y también aquella que demuestra que el teatro le interesó desde una edad muy temprana, ya que solo tenía diecisiete años en el momento de su composición. Aunque no contemos con el texto dramático, la información proporcionada por Vetancurt y por Sigüenza nos permite destacar algunos rasgos esenciales del auto de la *Destrucción de Troya* y de la dramaturgia salazariana en sus inicios. El primero es el gusto de Salazar por el efectismo escénico: en ambos testimonios se destaca el carácter espectacular del auto, y el uso de recursos como el «fuego» o la «tramoya». Los efectos escénicos parecen estar directamente relacionados con el éxito de ambas puestas en escena, y son los que mejor explican que la obra hubiera marcado tanto el espíritu de los espectadores como para merecer una reposición treinta años después de su estreno original, y cinco después de la muerte del autor. El segundo rasgo significativo de *La destrucción de Troya* es su carácter colaborativo. Contrariamente a lo que solía ocurrir con los dramaturgos de la escuela calderoniana, en particular, y de la segunda mitad del s. XVII, en general, Agustín de Salazar fue un creador solitario. Dentro de su obra dramática, este auto tempranísimo es el único ejemplo de texto escrito en colaboración durante la vida del autor. *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* y *Más triunfa el amor rendido* son, es cierto, obras de «dos ingenios», pero no fueron fruto de una colaboración, sino de una compleción póstuma realizada por segundos autores, como veremos más adelante.

No sabemos qué motivos pudo tener Salazar para aliarse con Juan de Guevara y Juan Vélez en su primer proyecto dramático, ni si hubo algo en esta experiencia que llevara al dramaturgo a renunciar a la colaboración en obras posteriores. Juan Vélez, o Vélez de Guevara, como le llama José Mariano Beristáin, no es un personaje sobradamente conocido. No debe confundirse con Juan Crisóstomo Vélez de Guevara –también dramaturgo, hijo de Luis Vélez de Guevara–, a quien Salazar frecuentaría en la década de 1670, en Madrid. El

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

Vélez novohispano era «capitán y regidor de la ciudad de México», y autor, además de *La destrucción de Troya*, de una *Feliz entrada en México de su virrey, el excelentísimo señor Marqués de Mancera, el 15 de octubre de 1664* (Viuda de Bernardo Calderón, 1664), así como de unas *Octavas en loor de la santísima Virgen María de Guadalupe*, aparecida milagrosamente en México, mencionadas por Francisco de Florencia en su *Estrella del norte*.<sup>102</sup> Un hombre político, un poeta cortesano, en suma, al que Salazar conocería en sus primeros años universitarios, y que debía de ser de su misma generación.

En cuanto a Juan de Guevara, lo poco que sabemos de su vida se lo debemos a Beristáin, quien lo describió como «natural de México, presbítero, capellán y confesor del monasterio de religiosas de Santa Inés de dicha ciudad» y también como «sobresaliente en las letras humanas».<sup>103</sup> Guevara ha pasado a la posteridad, sobre todo, por ser el autor de la segunda jornada de *Amor es más laberinto* (1689), comedia mitológica de sor Juana Inés de la Cruz. Pero ya desde la década de 1650, el dramaturgo parecía estar bien conectado: el mismo día del estreno de *La destrucción de Troya*, «fungió como secretario del Certamen poético que en honor de la Inmaculada Concepción celebró la Real y Pontificia Universidad de México, en 1654».<sup>104</sup> Hay mucho que decir acerca de este certamen poético, al cual participó Agustín de Salazar, obteniendo el primer premio en las categorías de «romance» y «redondillas de pie quebrado». Pero antes conviene situar este evento en su contexto político: el de la llegada de un nuevo virrey cuyo mandato se caracterizaría, entre otras cosas, por un nuevo impulso a las artes novohispanas.

---

<sup>102</sup> Beristáin y Souza, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, III, 288.

<sup>103</sup> *Ibid.*, II, 71-72.

<sup>104</sup> Martha Lilia Tenorio, ed., *Poesía novohispana. Antología* (México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, 2010), I, 541.

### 1. 1. 3. La protección de los virreyes

En 1653, el conde de Alba de Liste, virrey que había reemplazado a Marcos de Torres y Rueda, fue transferido al virreinato de Perú. Poco después, a principios de julio, desembarcaba en Veracruz el que sería su sucesor: Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque.<sup>105</sup> Según Jonathan Israel, el clima político novohispano no era precisamente tranquilo en el momento de la llegada de Alburquerque. En 1649, Juan de Palafox había partido hacia la península dejando «triste a toda la Colonia, por el amor que esta le tenía».<sup>106</sup> El sentimiento palafoxiano creció durante el gobierno de Alba de Liste, hasta el punto de que, en julio de 1653, los novohispanos estaban menos preocupados por el nuevo virrey que por saber si Palafox iba a volver o no de España.<sup>107</sup> Al final, acabó pesando más el linaje que la nostalgia: Alburquerque era el segundo grande de España en gobernar la colonia, y como tal, los habitantes de la Ciudad de México lo recibieron con máximos honores el 15 de agosto de 1653.

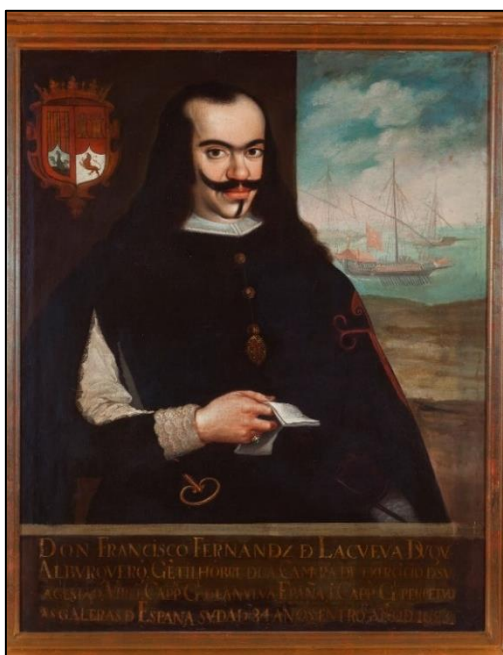


Fig. 3. Anónimo, *Francisco Fernández de la Cueva, XXII virrey de la Nueva España*. Secretaría de Cultura de México.

Existen varios testimonios escritos de la entrada del duque de Alburquerque en la capital de la Nueva España. Entre ellos, hemos podido consultar dos relaciones de sucesos anónimas, tituladas *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero* (México, Hipólito de Rivera, 1653), y *Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes* (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1653). El *Ulises verdadero* describe el arco triunfal que fue preparado por el ayuntamiento de México para recibir al nuevo virrey «en la boca de la calle de Santo Domingo».<sup>108</sup> El *Marte católico*, a su vez, da

<sup>105</sup> Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, 253.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 249.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 254.

<sup>108</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 252-53.

detalles sobre la «portada» que cubrió la fachada de la Catedral, encargada por la Iglesia Metropolitana de México.<sup>109</sup>

Como he señalado en un trabajo anterior,<sup>110</sup> estas relaciones tienen varios méritos: su precisión plástica, que las convierte en documentos valiosos para entender la práctica novohispana del arco triunfal; sus numerosas aclaraciones simbólicas, que facilitan la hermenéutica de los complejos conceptos barrocos –pictóricos y poéticos– contenidos en los arcos; y, por fin, su esfuerzo de conservación poética. Aun tratándose de crónicas encargadas por las instituciones capitalinas, el *Ulises verdadero* y el *Marte católico* no están escritos únicamente en prosa y tampoco versifican artificialmente los hechos que cuentan, sino que conservan la poesía original que o bien figuraba en los arcos, o bien se cantó y recitó ante el duque de Alburquerque el día de su llegada. El *Ulises verdadero*, por ejemplo, contiene los versos que recitó «una niña que, en elogio de [las] hazañas [del duque], explicó las de Ulises, dibujadas en la pintura».<sup>111</sup> El poema está escrito en primera persona, una característica que se debe a que fue declamado, y también refleja la presencia de un autor muy consciente de su pertenencia a la comunidad capitalina:

Por tanto, señor, por tanto,  
de mi ciudad las estrellas,  
que en lucido ayuntamiento  
os aman, como os veneran,  
a mis acentos libradas,  
y explicadas por mi lengua,  
cuando a tan feliz gobierno  
su felicidad reservan,  
como os rinden corazones  
os abren también las puertas.

Aceptad en estas líneas  
que no os pintan, os bosquejan,  
de muchas veneraciones  
naturales consecuencias.  
De Ulises, alegorías  
os dedican, cosa es cierta  
que él era sombra, vos vivo,  
él estampa, vos idea  
cuyas verdades presentes  
nuestro horizonte festeja  
y mi pluma, a vos rendida,

---

<sup>109</sup> José Pascual Buxó, ed., *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial: siglo XVII* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959), 62.

<sup>110</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa, «La fijación bibliográfica de escrituras monumentales: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)» [En prensa.]

<sup>111</sup> *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero* (México: Hipólito de Rivera, 1653), 45.



sucintamente diseña.<sup>112</sup>

¿Quién pudo ser el autor de los poemas recitados del *Ulises verdadero* y el *Marte católico*? Beristáin sostuvo que tanto Juan de Guevara como Agustín de Salazar compusieron descripciones de la llegada del duque de Alburquerque a la Ciudad de México y que estas se titularon, respectivamente, *Faustísima entrada en México de su virrey, el excelentísimo señor duque de Alburquerque* (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1653)<sup>113</sup> y *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del excelentísimo señor duque de Alburquerque, su virrey* (México, Hipólito de Rivera, 1653).<sup>114</sup> Mientras que la composición de Salazar, por desgracia, está perdida, la *Felicísima entrada*, como se llama en realidad la primera, se conserva en una copia incompleta en la Universidad de Texas en Austin. Judith Farré Vidal ha tenido acceso a este ejemplar y ha sugerido que está emparentado, de alguna manera, con el *Marte católico*: «Parece ser que el autor y quien ideó todo el programa iconográfico del arco fue Juan de Guevara, *vid.* también la *Felicísima entrada*». Para Farré, «[l]a relación que escribe Juan de Guevara es ilustrativa de aspectos muy específicos como el vestido y la etiqueta en la disposición de los asistentes».<sup>115</sup>

Aunque la hipótesis nos parece plausible, no podemos afirmar categóricamente que Guevara fuera el responsable del arco religioso descrito en el *Marte católico*, ni tampoco que los versos cantados y recitados ante el duque de Alburquerque –impresos en las últimas páginas del *Marte católico*<sup>116</sup>– sean de su autoría. Los versos del *Marte católico* no coinciden demasiado con aquellos de *Felicísima entrada*,<sup>117</sup> y si bien las dos relaciones fueron impresas por Paula Benavides, viuda de Bernardo Calderón, la coincidencia no es significativa: en los años 1650, esta imprenta, la principal de la Ciudad de México, se encontraba en su apogeo de producción.<sup>118</sup>

Solo un estudio estilométrico podría corroborar la autoría guevariana de los versos recitados del *Marte católico*. En el mismo caso se encontraría el *Ulises verdadero*, que, por su

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, 46.

<sup>113</sup> Beristáin y Souza, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, II, 72.

<sup>114</sup> *Ibid.*, III, 85.

<sup>115</sup> Judith Farré Vidal, «Teatro y poder en el México virreinal: la dramática panegírica en torno a la figura del virrey», en *Permanencia y destino de la literatura novohispana*, ed. José Pascual Buxó (México: UNAM, 2006), 232n.

<sup>116</sup> Pascual Buxó, ed., *Arvo y certamen de la poesía mexicana colonial: siglo XVII*, 85-95.

<sup>117</sup> Judith Farré Vidal, «Teatro y poder en el México virreinal: la entrada del duque de Alburquerque en México (1653)», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, vol. 1 (Pamplona: Universidad de Navarra, 2005), 671-80, 677.

<sup>118</sup> Ana Cecilia Montiel Ontiveros y Luz del Carmen Beltrán Cabrera, «Paula de Benavides: impresora del siglo XVII. El inicio de un linaje», *Contribuciones desde Coatepec* 10 (2006): 103-15, 111.

parte, ha sido atribuido a Agustín de Salazar.<sup>119</sup> La atribución no nos parece descabellada, sobre todo si se acota a los versos recitados por la «niña», que fueron impresos con el título «Explicación de algunas de las pinturas en alabanza de su excelencia»<sup>120</sup> y que, como hemos visto, tienen un carácter marcadamente personal. Por otra parte, la coincidencia editorial entre el *Ulises verdadero* y la *Descripción en verso castellano* —un texto, hasta la fecha, perdido— resulta, aquí sí, un tanto curiosa. En efecto, cuenta José Toribio Medina que el impresor de ambos títulos tuvo una actividad muy limitada en cuanto a tiempo y volúmenes publicados:

Hipólito de Ribera se estrenó en la tipografía mexicana en los últimos meses de 1648, abarcando a la vez la impresión y venta de libros en su tienda y oficina, que estableció en el Empedradillo, y aunque al principio tuvo algún trabajo como tipógrafo, pasaron más de tres años después de iniciadas sus tareas antes de que viese la luz pública ninguna otra obra suya. Desaparece de entre los impresores mexicanos en los primeros días de 1656, sin dejarnos ninguna muestra tipográfica de aliento. Es digno de notarse que las pocas suyas que se conocen son todas bastante raras.<sup>121</sup>

Todo queda por verificarse, y esperamos poder hacerlo en un futuro próximo. De momento, y volviendo a nuestro propósito, recojamos de Beristáin solo lo más certero: Juan de Guevara y Agustín de Salazar estuvieron indudablemente presentes en las ceremonias de toma de poder del virrey aquel 15 de agosto de 1653, y aprovecharon la ocasión para componer textos panegíricos dirigidos al duque de Alburquerque. La finalidad que perseguían ambos autores era evidentemente política, pero no sabemos cuán inmediatos fueron los resultados. Para Martha Lilia Tenorio, la *Descripción en verso castellano* «le ganó [a Salazar] la simpatía y protección del duque de Alburquerque», tal «como sucedería después con sor Juana y su *Neptuno alegórico* para la entrada de los virreyes marqueses de la Laguna».<sup>122</sup> A nuestro parecer, el favor virreinal debió de granjearse de manera más gradual, y el esfuerzo iniciado en la *Descripción en verso* solo acabaría de consolidarse con la participación de Agustín de Salazar en el ya nombrado certamen poético en honor de la Inmaculada Concepción.

Celebrado el 19 de enero de 1654, el certamen contó con la presencia del virrey Alburquerque.<sup>123</sup> El «amor que le profesaba» a la Virgen María era, al parecer, conocido, y fue el tema de unas décimas de uno de los participantes, Juan Rodríguez de Abril.<sup>124</sup> En

---

<sup>119</sup> Francisco de Solano, *Las voces de la ciudad: México a través de sus impresos (1539-1821)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994), 176-77.

<sup>120</sup> *Elogio panegírico*, 46-52.

<sup>121</sup> José Toribio Medina, «Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía. Tomo I» (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000), consultado el 20 de abril de 2020, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2j6b1>.

<sup>122</sup> Tenorio, «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», 162.

<sup>123</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 275.

<sup>124</sup> Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, vol. II (México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1942), LXI. Sobre el «inmaculismo» de Francisco Fernández de

cuanto al jurado, uno de sus miembros fue Juan de Poblete, reciente rector de la Universidad<sup>125</sup> y responsable, seguramente, del nombramiento de Juan de Guevara como secretario del certamen.<sup>126</sup> El acontecimiento fue literario, pero también político. Otros miembros del jurado tenían importantes cargos políticos,<sup>127</sup> y los premios otorgados a los ganadores estaban bien dotados.<sup>128</sup> Ganar significaba, aquí, ser reconocido por la élite, y Agustín de Salazar supo aprovechar bien la ocasión.

Los poemas con los que participó, «Divinidades, María» y «Poeta soy desdichado» son los más tempranos de los textos salazarianos que se conserven. Ambos demuestran la flexibilidad de su joven autor, quien a los dieciocho años ya se movía con facilidad entre distintas formas poéticas y tonalidades. La primera composición, premiada en la categoría de romance, parte de una comparación humorística entre la Virgen María y Palas Atenea para luego hacer una glosa más seria del «escudo» de la Virgen:

Divinidades, María  
os quiere decir de chanza  
hoy mi musa, porque sabe  
que estáis, Señora, de gracia.  
Por fuerza he de compararos  
a la Tritogenia Palas,  
(¡qué gentil comparación!),  
vos divina, y ella humana.  
Para terror de enemigos  
nacéis dichosas entrambas,  
Tritogenia, de cabeza,  
y vos de pies contra Patas.  
La cabeza de Medusa  
en su escudo le pintaban:  
mirad, pues, divinamente  
la humanidad ajustada.  
Del escudo que os dio el Padre  
para la feroz batalla  
que vencisteis he de hacer  
cuatro cuartos y una tarja.<sup>129</sup>

El segundo poema, premiado en la categoría de redondillas de pie quebrado, es más marcadamente cómico, y muestra a una Virgen María vencedora en su contienda contra el

---

la Cueva, véase también Francisco Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España* (Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016), sobre todo las páginas 211-212.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 268.

<sup>126</sup> Es probable que Poblete estuviera relacionado con Guevara y Salazar porque antes había sido «chantre de México» y debió de estar involucrado en las celebraciones musicales y teatrales de enero de 1653, cuando se representó el auto de la *Destrucción de Troya*. (Guillaume Gaudin, *El imperio de papel de Juan Díez de la Calle* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 95.)

<sup>127</sup> Tenorio, ed., *Poesía novohispana. Antología*, I, 441.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 275.

<sup>129</sup> *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, 168.

demonio. El lenguaje despreocupado, coloquial, refleja el contexto de oralidad para el que fue creado el poema. A todas luces, su autor lo concibió para seducir al jurado ante el cual sería recitado:

Poeta soy desdichado,  
pues cuando quiero escribillas  
con mis propias redondillas  
he quebrado.  
Y he de hacellas, aunque veo  
que en haciéndolas tendré  
mil que conozcan el pie  
que cojeo.

Ea, ya estoy empeñado;  
empiézola. Vaya pues:  
por Dios que el asunto es endiablado.<sup>130</sup>

El verbo «ver», la interjección «ea» y el uso recurrente del presente de indicativo crean una suerte de escenario teatral en el que Salazar se representa a sí mismo como un poeta principiante que se somete al juicio de un público tan numeroso como exigente. Aun tratándose de poesía académica, vemos aquí los indicios de una profunda vocación dramática, y recordamos a aquel Salazar que, un año antes, se había encargado de la espectacular puesta en escena de *La destrucción de Troya*.

En un trabajo anterior intentamos demostrar que el carácter teatral o, cuando menos, «representativo» de la primera poesía salazariana era, en realidad, una herencia gongorina.<sup>131</sup> Como hemos visto ya, el joven Salazar conocía bien la obra de Luis de Góngora, y se había acercado a ella mediante el ejercicio del recital y comentario públicos. María Cristina Quintero, autora de la monografía *Poetry as play. Gongorismo and the Comedia*, considera que

The popularity of *gongorismo* in sermons, *certámenes*, and literary academies suggests that this language had an auditory appeal when read *viva voce*. Góngora himself inscribed the actions of voicing, singing and reciting into his poems. [...] The beginning of Góngora's famous poem clearly sets up the experience of the poem as a performance before a specific audience.<sup>132</sup>

Pues bien, es posible que Salazar percibiera en la poesía gongorina aquel potencial representativo al que alude Quintero, aquella musicalidad que compensa la tan comentada

---

<sup>130</sup> *Poesía novohispana. Antología*, 477.

<sup>131</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa, «Agustín de Salazar y Torres entre gongorismo y calderonismo», en *La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana* (Nueva York: Peter Lang, 2021), 83-96, 87-88.

<sup>132</sup> María Cristina Quintero, *Poetry as play: Gongorismo and the Comedia* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 1991), 201.

dificultad lingüística de las obras mayores del cordobés. En sus años de estudiante, además de recitar las *Soledades*, Salazar compuso un centón con versos de las *Soledades*, el *Panegírico al duque de Lerma*, sonetos y canciones gongorinas,<sup>133</sup> el cual «fue asunto de un certamen de la Purísima Concepción». Aunque desconocemos si fue premiado, el centón hace un uso inteligente de la rima consonante<sup>134</sup> y de la aliteración sibilante, creando un efecto altamente musical que pudo haber impresionado a los jueces:

Si arrebatado merecí algún día  
tu dictamen, Euterpe, soberano,  
solicitando, en vano,  
las alas sepultar de mi osadía,  
audaz mi pensamiento,  
su canoro dará dulce instrumento,  
son de la ninfa un tiempo, ahora caña,  
sí ya la erudición no nos engaña [...]<sup>135</sup>

Algo similar debió de ocurrir en el certamen poético del 19 de enero de 1653. Agustín de Salazar y Luis de Sandoval Zapata fueron los únicos participantes en ganar más de un primer premio,<sup>136</sup> y esto no habrá dejado indiferente al virrey Fernández de la Cueva, tan atento como era a las cuestiones artísticas.<sup>137</sup> Salazar se renovó social y económicamente gracias a su talento literario, y por eso consideramos que el certamen de la Inmaculada fue un acontecimiento decisivo en la trayectoria vital y artística –más, quizás, que su participación en las ceremonias de recepción del virrey–. De ser virtualmente desconocido, Salazar pasó a convertirse en «poeta» de la corte virreinal.<sup>138</sup>

¿Qué habría sido de la vida de Agustín de Salazar y Torres de no haber crecido en las Indias? La pregunta puede parecer retórica, pero encierra alguna verdad. Si hubiera

---

<sup>133</sup> Ponce Cárdenas, «El oro del otoño : glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres», 145-46.

<sup>134</sup> Tenorio, «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», 166: «El “método” de las *Soledades* es la silva, aunque Salazar emplea un esquema de rimas mucho más fijo que Góngora, pues buena parte de la silva es de pareados [...].».

<sup>135</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, 259-60.

<sup>136</sup> *Certamen poético que celebró la docta y lucida escuela de los estudiantes de la Real Universidad de México a la Inmaculada Concepción de María Santísima* (México: Viuda de Bernardo Calderón, 1654), fols. 12r, 14r, 16v y 17v.

<sup>137</sup> Es lo que pretende demostrar Montes González en *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, especialmente en el capítulo titulado «Arquitectura y vicepatronazgo regio» (120-86).

<sup>138</sup> Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)* (México: UNAM, 1998), 34: «Y aunque no todos los certámenes se publicaron, sin duda cumplieron una función catalizadora en cuanto a la consagración de poetas. Como espacio incluyente, fue un foro abierto a todo aquel que deseara participar, ya fuera un poeta afamado, ya aficionado, ya escritor novel; en fin, cualquier persona tenía la posibilidad de ganar algún premio. Al concebirse como competencia –no en vano el nombre de “justa” recuerda las contiendas de los caballeros medievales–, sería el lugar propicio para reafirmar o ganar la fama, aunque también se corría el riesgo de perderla o nunca obtenerla. Los certámenes, pues, tenían la facultad para distinguir ante la sociedad a un grupo selecto de escritores e investirlos con la categoría de poetas.»

permanecido en Soria, es probable que el joven hubiera emprendido una carrera eclesiástica a la zaga de la de su tío, y que sus creaciones literarias no se hubieran representado, en la provincia peninsular, ante un público tan ilustre como el de los certámenes novohispanos. Iván Escamilla ha escrito que

la élite criolla, formada en su mayoría por nuevos ricos e hijos de emigrantes exitosos, gravita[b]a hacia la corte en busca de la legitimidad política y social que su reciente fortuna no podía darle. Buscando vincularse a la aristocracia más antigua y prestigiada de la metrópoli, la pretenciosa oligarquía hizo de la imitación de las costumbres y modas de la corte y de la práctica de la lisonja interesada de los gobernantes una de sus ocupaciones favoritas. El palacio ofrecía cotidianamente a los criollos atisbos de un mundo que de otra forma les resultaría inalcanzable [...].<sup>139</sup>

Su presencia en la capital de la Nueva España y su vinculación con la Universidad brindaron a Salazar la oportunidad de relacionarse íntimamente con una familia a la que de otra manera no hubiera conocido nunca. Al igual que sus predecesores, los virreyes Alburquerque se rodearon, a su llegada a la colonia, de jóvenes locales que entraron a su servicio como «pajes», aspirando a convertirse pronto en «gentilhombres».<sup>140</sup> El caso de Salazar debió de ser distinto, porque su participación en la recepción virreinal y el certamen de la Inmaculada le permitió ingresar en la corte como artista, y beneficiarse del patronazgo de los virreyes sin tener que ofrecer servicios domésticos de baja categoría.<sup>141</sup>

Un poema de la *Cítara de Apolo* proporciona indicios de que Agustín de Salazar consideraba que su profesión de poeta cortesano estaba muy por encima de cualquier oficio manual. Se trata de unas redondillas tituladas «A una mondonga, que llamó sastre a un letrado, y él la retrata con términos más adecuados». Según el *Diccionario de autoridades*, mondonga «es el nombre que daban en palacio a las damas de la reina». Aquí, el poeta parece vengarse de la descortesía de una dama de la duquesa de Alburquerque, que lo confundió con un sastre, jugando con la expresión popular –y todavía existente– de «hacerle un traje a alguien»:

De sastre, siendo letrado  
hoy tu lengua me dibuja,  
y aunque es oficio de aguja  
no por eso me he picado.  
Solo por no desmentir  
tu dictamen engañoso,  
Isabel, será forzoso

---

<sup>139</sup> Iván Escamilla González, «La corte de los virreyes», en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*. (México: FCE-COLMEX, 2005), 379.

<sup>140</sup> *Ibid.*, 381.

<sup>141</sup> Más adelante, como veremos, Salazar se convertiría en secretario de cámara de Alburquerque, pero una ocupación de tan alto nivel era más un privilegio que una carga.

La relación de Agustín de Salazar con los virreyes debió de ser, desde un inicio, una de mecenazgo. El joven escribía poesía y teatro por encargo para la diversión de la corte virreinal,<sup>143</sup> y debía de obtener, a cambio, beneficios o incluso una suerte de salario. Lamentablemente, no se conservan piezas dramáticas salazarianas de los años 1653-1660, y tenemos que conformarnos con hipótesis como la de Francisco Montes, para quien en los sarasos representados entre el 23 y el 27 de mayo de 1658 –en el marco de las celebraciones por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero–, «aunque no se citen autores o títulos, no cabe duda que uno de los protagonistas debió ser el dramaturgo Agustín de Salazar».<sup>144</sup>

Sí contamos, en cambio, con varias piezas líricas del período. Todas se encuentran en la primera parte de la *Cítara de Apolo*, y podemos identificarlas porque están dedicadas a los Alburquerque, o bien tratan de ellos directamente. La poesía de Agustín de Salazar no ha tenido ninguna edición crítica hasta hoy, y por ello todavía se nos plantean algunos problemas de cronología. Por ejemplo, aunque en la *Cítara* se indique que fue dedicada «a la excelentísima señora duquesa de Alburquerque»,<sup>145</sup> no hay manera segura de saber si la *Fábula de Adonis y Venus* fue escrita en la Nueva España, mientras la duquesa era virreina, o bien en Europa, a partir del año 1660. La fuerte impronta gongorina del poema<sup>146</sup> nos hace pensar que se trata de un texto temprano, cercano a los años estudiantiles de Salazar, cuando este tenía al cordobés bien grabado en la memoria. Pero no hay aquí ninguna certeza, y hasta que no la tengamos, es difícil estudiar la *Fábula de Adonis y Venus* como un perteneciente a la etapa novohispana. Por lo demás, el texto es de temática mitológica, y no ofrece indicio biográfico alguno.

Es distinto el caso de las coplas de pie quebrado que, en la *Cítara*, aparecen dedicadas «a la excelentísima señora duquesa de Alburquerque, marquesa de Cadereyta,

---

<sup>142</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, 106.

<sup>143</sup> Creemos que podemos incluir a Salazar en la siguiente afirmación de Iván Escamilla: «Casi todos [los escritores cortesanos de la Ciudad de México de la segunda mitad del siglo XVII] dieron el salto hacia la corte mediante el conveniente ofrecimiento de su obra a un personaje influyente de palacio, lo que les abría las puertas para recibir encargos cada vez más importantes, de acuerdo con el propio talento e inclinaciones: así, mientras sor Juana producía comedias cortesanas o villancicos para las funciones religiosas, Ramírez de Vargas se especializaba como cronista de festejos oficiales y Sigüenza se convertía en apologista oficioso del gobierno del conde de Galve.» (*Ibid.*, 393).

<sup>144</sup> Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, 203.

<sup>145</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 169.

<sup>146</sup> Para un análisis del gongorismo en la *Fábula de Adonis y Venus*, véase Tenorio, «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», 170-72.

siendo virreina de México».<sup>147</sup>

La precisión de la dedicatoria es sorprendente, y podemos suponer que no fue añadidura de Vera Tassis, sino que tal indicación se encontraba ya en el original salazariano. De todos modos, el poema en sí contiene evidencia de que fue escrito en la corte virreinal novohispana. Como se ha dicho antes, los duques de Alburquerque viajaron a la



Fig. 4. José Juárez (atribuido a), *San Francisco y la familia ducal de Alburquerque*. c. 1653-1654. Colección particular. España (*Apud* Francisco Montes González. «El otro yo» de la reina. Reflejos, simulacros y ficciones novohispanas», *Hipogrifo* 9, n.º 1 (2021): 567-80, 574.).

colonia en compañía de su única hija, Ana Rosolea, nacida en Madrid en noviembre de 1647. En sus coplas, escritas para el aniversario de la virreina, Salazar desea que los Alburquerque logren concebir otro hijo, esta vez un varón capaz de heredar el título:

Mas ya que mi afecto cobra  
hoy, con vuestra edad,  
iguales intereses,  
tened mil años de sobra  
con tal que os falten cabales  
nueves meses.

[...]

Quede el orbe satisfecho,  
con darnos un sucesor  
la Nueva España.  
Y pues que tantas ha hecho,  
haga el duque mi señor  
esta hazaña.

Del cielo llevo a entender,  
sin que el orden se trabuque  
un instante,  
que aquí nos ha de nacer  
un niño que ha de ser duque,  
siendo infante.<sup>148</sup>

En su alusión a las «hazañas» de Francisco Fernández de la Cueva, tan mencionadas en el *Ulises verdadero* y el *Marte católico*, y en ese juego con la polisemia de «infante», que alude

<sup>147</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, 108-9.

<sup>148</sup> *Ibid.*



tanto a la niñez como a la calidad de «hijo de virrey» –lo más parecido a príncipe en la peculiar monarquía hispánica–, el ingenio de Salazar es, aquí, de lo más relajado. Puede extrañar la naturalidad con la que el poeta trata un tema tan delicado. La falta de un heredero varón del título Alburquerque debía de ser un grave problema para los duques, sobre todo porque Juana Díez de Aux, la virreina, superaba ya los treinta y cinco años cuando llegó a la Nueva España. El atrevimiento de Salazar solo puede explicarse de un modo: su posición en la corte novohispana era ya muy sólida, y el poeta disfrutaba de una gran cercanía con la virreina.

Juana Díez de Aux y Armendáriz conocía bien la Nueva España porque, en parte, se había criado allí. Su padre, Lope Díez de Armendáriz, marqués de Cadereyta, había sido virrey de la colonia entre 1635 y 1640, y la joven Juana pasó cinco años de su vida, entre los diecisiete y los veintidós, en el mismo palacio virreinal al que volvería trece años más tarde, ya casada. De la virreina se sabe que era una mujer piadosa, «que profesó en la capital como terciaria francisca en 1653» y que «era asidua de los monasterios de las clarisas»,<sup>149</sup> y también que «sobresalió en los ambientes culturales [...] por sus inquietudes literarias»<sup>150</sup>. No se sabe si, como algunas de sus sucesoras – pensamos, sobre todo, en la marquesa de Mancera y la condesa de Paredes, ambas protectoras de sor Juana–, la virreina tuvo un salón donde recibía a los artistas de la colonia. Lo que sí es seguro es que la vida cultural de la Ciudad de México se enriqueció con la llegada de los virreyes Alburquerque, y que Juana Díez de Aux estuvo directamente implicada en muchas de las festividades que se organizaron. Antonio Rubial García apunta que

en el arco triunfal ordenado por la catedral para recibir al duque de Alburquerque y a su mujer (*El Marte católico*) en 1653, el autor anónimo señalaba que parte del esplendor y magnificencia del virrey se debía al hecho de tener a la duquesa a su lado. Ella era su igual en grandeza de corazón, generosidad de espíritu, perspicacia de mente, cualidades del alma y perfección del cuerpo. Con la llegada de la virreina el reino de Nueva España recibía lustre y esplendor. En el arco que el ayuntamiento mandó hacer para la misma ocasión, estructurado bajo el tema de Ulises, uno de los lienzos señalaba la igualdad entre el virrey y la virreina para la virtud y la nobleza. En un carro triunfal tirado por cuatro cisnes donde iban Júpiter y Mercurio, se representó a la virreina en la popa, cubierto el rostro con un velo transparente (símbolo del amor y el pudor de Penélope) mientras el virrey (Ulises) la acompañaba a caballo tendiéndole la mano. El común denominador de todos los arcos triunfales, tanto en Puebla como en México, parecía aludir a la pareja virreinal como una unidad de la que se esperaban favores y bendiciones, un reflejo de la perfección y armonía que representaban el rey y la reina en España.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Antonio Rubial García, «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de historia novohispana* 50 (2014): 25.

<sup>150</sup> Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, 77-78.

<sup>151</sup> Rubial García, «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», 11.

Es posible que nunca antes en la Nueva España la figura de la virreina hubiera tenido tanta importancia. Francisco Fernández de la Cueva se encargó, además, de que esto no se quedara en mera retórica, y muy pronto incluyó a su esposa en diversos actos públicos, casi siempre de naturaleza religiosa o cultural.<sup>152</sup> El 8 de abril de 1654 se celebraron «grandes saraos» por el natalicio de Felipe IV, «con asistencia de [...] todas las señoras principales de la ciudad, que convidó la duquesa».<sup>153</sup> También se volvió habitual ver a Juana Díez de Aux y a su hija, Ana Rosolea, en la recién renovada catedral de México, inaugurada con gran pompa y «una bizarra comedia» a principios de febrero de 1656.<sup>154</sup>

Es significativo que en la primera parte de la *Cítara de Apolo*, donde hay tres composiciones poéticas dedicadas a la duquesa de Alburquerque —una de ellas, la *Fábula de Adonis y Venus*, de cuatro páginas—, no haya ninguna compuesta exclusivamente para Francisco Fernández de la Cueva. El duque es dedicatario de dos poemas, sí, pero no a título individual: hay un soneto «a la excelentísima casa de la Cueva» que se dirige a Francisco, pero también a Melchor y Baltasar Fernández de la Cueva, sus hermanos,<sup>155</sup> y unas seguidillas que llevan por título «Dando el excelentísimo duque de Alburquerque a la excelentísima duquesa su esposa un lazo de diamantes el día que llaman del zapato». Este segundo poema dedica nueve estrofas al elogio de la belleza de la duquesa y solo dos, las finales, al duque:

Si el dueño preguntareis  
de tal presente,  
creed que quien da lazos  
está en las redes.

Porque es imán tan firme  
de vuestro norte,  
que es girasol con alma  
de vuestros soles.<sup>156</sup>

Salazar describe a Alburquerque como un hombre enamorado, cautivado «en las redes» de la duquesa. Además, aunque se inscriba en la lógica del amor cortés, la sumisión del duque-«girasol» ante la duquesa-«sol» resulta un tanto sorprendente. No queda mucho, aquí, del retrato enérgico del *Ulises verdadero*, donde se afirmaba «que si da el sol Alburquerque, la nube da Cadereyta».<sup>157</sup> La elevación de Juana Díez de Aux por encima de su esposo podría

<sup>152</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 265, 281, 312, 338-39, 345-46, 366, 369, 430-31.

<sup>153</sup> *Ibid.*, 281-282. Podríamos pensar que uno «de los pajes y criados del duque que representaban este festín» era Agustín de Salazar, pero de nuevo, es solo una suposición.

<sup>154</sup> *Ibid.*, 343-46.

<sup>155</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, 52.

<sup>156</sup> *Ibid.*, I, 153.

<sup>157</sup> *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero*, 47.

delatar, en Salazar, una predilección por lo femenino, y no solo por razones estéticas, sino también políticas.

La relación de Agustín de Salazar con los duques de Alburquerque siempre estuvo determinada por el interés de promoción del artista. En sus cálculos, Salazar debió de sentir que el trato con la virreina era un medio más efectivo para ascender socialmente, y por eso efectuó un cambio de destinatario. Su *Descripción en verso castellano*, que bien podría ser el texto que hoy conocemos con el nombre de «Explicación de los emblemas que se contienen en el arco triunfal», dentro del *Ulises verdadero*, fue el último que dirigió exclusiva y prioritariamente a Francisco Fernández de la Cueva. Los que compusiera más tarde fueron dedicados o bien a la duquesa, o bien al conjunto de la familia Alburquerque, pero siempre con una tendencia a ensalzar a los miembros femeninos, como se puede observar en la loa para la comedia *Dar tiempo al tiempo*, que estudiaremos más adelante.

El joven Salazar supo ver, en la magnificencia de Juana Díez de Aux, el símbolo de ese mundo de poder al que aspiraba unirse, aun en la lejanía. Por ello no sorprende que, al llegar a la corte madrileña, el poeta buscara reemplazar a la representante de la reina por la reina en sí. Fue bajo los auspicios de Mariana de Austria que Salazar escribió su mejor teatro y, quizás, su mejor poesía panegírica. Cinco de las ocho comedias del autor fueron compuestas para aniversarios de la reina regente, y la primera parte de la *Cítara de Apolo* contiene una serie de poemas encomiásticos dedicados a ella.

Veremos, a lo largo de este trabajo, la gran importancia que tuvo el mecenazgo femenino en la trayectoria artística de Agustín de Salazar y Torres. Pero, por ahora, no nos adelantemos a los acontecimientos. Habíamos dejado a Salazar en la Ciudad de México, en el año de 1660, instalado con los Alburquerque –virreyes ya salientes– a la espera de zarpar hacia la península. Es de suponer que el poeta no sintió que la Nueva España fuera el territorio más propicio para el buen desarrollo de su carrera. Al revés de lo habían hecho sus padres en el año 1646, Salazar quiso buscar fortuna en el viejo mundo, apoyándose en aquellos protectores que había conseguido con tanto esfuerzo. El viaje, sin embargo, no sería tan inminente como pensaba. Debido a un ataque de bucaneros franceses en el puerto de Veracruz, que acabó con la vida del capitán Pulido Pareja, se retrasó la salida de la flota que estaba prevista para septiembre de 1660. El general fue reemplazado por Juan de Vicentelo,

pero los barcos no pudieron zarpar sino algunos meses después, el 16 de mayo de 1661.<sup>158</sup> En su travesía, la flota de Indias hizo una parada en la Habana, donde «aguardó a los galeones de la plata» antes de volver a partir el 13 de julio.<sup>159</sup> El resto de viaje transcurrió sin incidencias, y las naves llegaron a La Coruña entre el 15 y el 17 de septiembre de 1661.<sup>160</sup>

Agustín de Salazar y Torres debió de guardar imágenes vívidas de ese tiempo que pasó en el mar y en la isla caribeña. Su primera comedia, *Elegir al enemigo* (1664), trata extensamente el tema náutico y se abre con la llegada de dos naufragos a la costa escarpada de Creta, donde «montes las sombras ofrecen, / y sombras las peñas siguen».<sup>161</sup> ¿Acaso es desatinado pensar que esta escena inicial, tan rebosante de gongorismo, pudiera reflejar el sentimiento del poeta cuando se aproximaba a las costas gallegas? En otoño de 1661, Salazar volvía a las tierras que había dejado tantos años atrás, y se adentraba en una oscura incertidumbre.

---

<sup>158</sup> Blanco Núñez, «Adrián Pulido y Pareja», párr. 7.

<sup>159</sup> Guijo, *Diario de sucesos notables (1648-1664)*, 469.

<sup>160</sup> José María Oliva Melgar, «Los insondables galeones del tesoro y las informaciones diplomáticas toscanas sobre las remesas de plata americana en la segunda mitad del siglo XVII», en *El sistema comercial español en la economía mundial (siglos XVII-XVIII): Homenaje a Jesús Aguado de los Reyes*, ed. Isabel Lobato Franco y José María Oliva Melgar (Huelva: Universidad de Huelva, 2013), 127-55, 135-38.

<sup>161</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, II, 9.

## 1. 2. El regreso a la península (1661-1665)

### 1. 2. 1. Desembarco y nuevos encuentros: la *Loa para Dar tiempo al tiempo*

La flota de Nueva España de 1661 no atracó en Cádiz, como era de esperarse, sino en La Coruña. Esto se decidió, en parte, para evitar un ataque de piratas extranjeros en la costa andaluza, como había sucedido en 1656,<sup>162</sup> y también para facilitar la ocultación de fondos a ojos de la Real Hacienda.<sup>163</sup> A su llegada, los duques de Alburquerque pudieron haber permanecido unos días en la ciudad gallega, como lo sugieren unos versos de la *Loa* para la comedia *Dar tiempo al tiempo*, donde Salazar plasma un vívido recuerdo de esta visita: «Oh, música sonora de Galicia, / adonde los gaiteros / los cueros tocan, hechos unos cueros».<sup>164</sup>

Desde la costa atlántica, la comitiva que acompañaba a los duques debió de encaminarse hacia Madrid, no sin antes hacer una parada por las tierras ducales de Cuéllar, que quedaban de paso,<sup>165</sup> y quizás también por las de Cadreita. Estas estancias se pudieron haber prolongado varias semanas, porque no consta la presencia de los duques en Madrid sino a finales de noviembre. En efecto, en un informe de gestión dirigido al Consejo de Indias el 30 de noviembre de 1661, Francisco Fernández de la Cueva afirmó llevar solo nueve días en la corte.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Estudios americanistas* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1998), 106-8: «La flota de 1661 arribó, para burlar el bloqueo, a La Coruña, produciendo una gran complicación administrativa, pues eran las autoridades de la Casa las que habían de contabilizar los fondos llegados, y un gran retraso en la distribución de los mismos. Una consulta de la Junta de Guerra nos descubre la tremenda debilidad de la Monarquía; manifiesta que cuando los numerosos buques extranjeros que estaban al acecho en Cádiz para *ondear* la plata de la flota se enterasen de que ésta había llegado a La Coruña se trasladarán allá, como hicieron dos años antes en Santander, y estima peligroso tomar medidas rigurosas para evitarlos, porque podría incitar a las naciones extranjeras a un ataque armado que no estaríamos en condiciones de rechazar [...]. Don Antonio Monsalve, delegado del Consejo, procedió con la moderación que las circunstancias aconsejaban y salvó para la Hacienda lo que pudo».

<sup>163</sup> Ofelia Rey Castelao, «Del noroeste español a América: oportunidades y medios de fraude y de corrupción», *e-Spania*, n.º 16 (2013), párr. 20, consultado el 17 de junio de 2020, <http://journals.openedition.org/e-spania/22854>: «En 1661 llegó a aquel puerto la flota de Nueva España mandada por don Juan Vincentelo, con un valor de 25 millones de oro y 5 de los particulares, pero se pretendía que había otros 18 millones que habían pasado como un fraude.»

<sup>164</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, 236.

<sup>165</sup> Entre 1653 y 1661, las tierras de Cuéllar habían quedado al cuidado la madre del duque, Ana Enríquez de Cabrera, y luego de su hermano, Baltasar Fernández de la Cueva. Numerosos documentos del Archivo Histórico de la Casa Ducal de Alburquerque atestiguan de los trámites realizados por estos familiares en relación con las tierras y habitantes de Cuéllar, entre las fechas de octubre de 1653 y octubre de 1661 (AHCDA, cajas 155 y 163).

<sup>166</sup> Virgilio Fernández Bulete, «La desconocida “relación de gobierno” del duque de Alburquerque, virrey de Nueva España», *Anuario de Estudios Americanos* LV, n.º 2 (1998): 677-702, 688.

Noviembre de 1661 fue un mes extremadamente convulso para la corte madrileña, y podemos imaginar que, aun desde la distancia, tanto los duques como Agustín de Salazar lo vivieron con gran consternación. El 1 de noviembre moría, a los tres años, el príncipe heredero de la corona, Felipe Próspero. El luto duró poco, porque el 6 de noviembre la reina Mariana de Austria daba a luz al príncipe Carlos, futuro Carlos II. El nacimiento fue considerado un milagro, dada «la avanzada edad de su padre y progenitor, Felipe IV, y la sucesión de abortos de su madre»,<sup>167</sup> y trajo a la corte una calma que, de nuevo, sería efímera. Diez días después, la muerte del valido del rey, Luis Méndez de Haro, dejaba desorden en las instituciones monárquicas,<sup>168</sup> sumándose a la ya enorme presión financiera y social supuesta por las nuevas campañas militares portuguesas.<sup>169</sup>

Aquel que seguía siendo capitán de las galeras de España<sup>170</sup> no podía permanecer más tiempo alejado de la corte. Francisco Fernández de la Cueva se personó en Madrid el 21 de noviembre de 1661, justo a tiempo para tomar parte en el bautizo del príncipe Carlos<sup>171</sup> y calmar el revuelo que se había levantado alrededor de su juicio de residencia como virrey de la Nueva España. En efecto, estando todavía en la Ciudad de México, el duque de Alburquerque había tenido conflictos con Ginés Morote, su juez de residencia. Las quejas de este debieron de llegar a oídos de las autoridades porque, a la vuelta del duque, el Consejo de Indias le «reclamó noticias sobre diversas materias del virreinato». <sup>172</sup> Aunque sabía que contaba con el respaldo de Felipe IV, Alburquerque cedió a las peticiones del Consejo y redactó tres relaciones de gobierno entre el 30 de noviembre de 1661 y febrero de 1662, dos de las cuales se conservan íntegramente.<sup>173</sup> El resultado de estas gestiones fue, a todas luces,

---

<sup>167</sup> Laura Oliván Santaliestra, «Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 169.

<sup>168</sup> Alfredo Alvar Ezquerro, *Felipe IV: El Grande* (Libro electrónico, Madrid: La esfera de los libros, 2018), IV: «Y si no se respiraban ya aires de decaimiento por todas partes, el miércoles 16 de noviembre de 1661, hacia las once de la noche, murió don Luis de Haro. Como muestra significativa, desde el domingo 30 de octubre hasta el sábado 24 de diciembre, esa fue la única anotación que incorporó a su Diario el presidente del Consejo de Aragón [...] Y así los meses siguientes de absoluta paralización del segundo Consejo de la monarquía de España».

<sup>169</sup> John H. Elliott, *Imperial Spain: 1469-1716* (Libro electrónico, Londres: Penguin Books, 2003) [Libro electrónico], «9. Revival and Disaster».

<sup>170</sup> Cesáreo Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia* (Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884), 366-91 y 412-13.

<sup>171</sup> Gabriel Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica* (Madrid: Librería de F. Beltrán, 1915), I, 57-59.

<sup>172</sup> Fernández Bulete, «La desconocida “relación de gobierno” del duque de Alburquerque, virrey de Nueva España», 687.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 685-87.

favorable para el duque, «porque, finalmente, el Consejo absolvió de todas [las críticas y denuncias] al virrey y declaró por recto su gobierno».<sup>174</sup>

La administración virreinal no fue la única en sellar con su conformidad las actuaciones de Fernández de la Cueva en la Nueva España. También lo hizo, y bastante rápido, el propio Felipe IV. Mediante un despacho fechado el 7 de mayo de 1662, el rey ordenó, en efecto, «que se cumpl[ier]a la merced que le había hecho [al duque de Alburquerque] en 1661, de que como caballero de la orden de Santiago, sin ser profeso, go[zara] y us[ara] de todos los útiles y privilegios, exenciones, preeminencias, libertades, lugar y antigüedad que los demás caballeros profesos».<sup>175</sup> Poco después, en junio de 1662, Felipe IV nombraba al duque capitán general de la armada del mar Océano, convirtiéndolo así en pieza fundamental del conflicto hispano-portugués.<sup>176</sup>

A su regreso de la Nueva España, el VIII duque de Alburquerque era un personaje innegablemente popular, y no solo en la corte madrileña, sino también a lo largo y ancho de la península. Algunos documentos de la época atestiguan de sus buenas relaciones con varias casas nobiliarias, además de algunos círculos artísticos. El primero de ellos es el *Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas y gloriosas vitorias ejecutadas y conseguidas por el excelentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque*, un libro de poesía panegírica que surgió de una academia literaria reunida en casa de Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides, en Granada, en enero de 1662, y que estuvo compuesta por poetas, abogados, jóvenes nobles caballeros del hábito de Santiago.<sup>177</sup> El *Espejo poético*, cuya intención expresa era dar al duque «la enhorabuena de su venida a España, volviendo de ser virrey y capitán general de México»,<sup>178</sup> refleja la admiración de la alta sociedad granadina por los triunfos pasados de Alburquerque, así como su confianza en los venideros.<sup>179</sup>

Otro documento que atestigua de la rica y amplia red de contactos del duque es una *Lista de personas para las que trajo cajas de regalo el duque de Alburquerque al venir de Nueva España*, conservada en el Archivo Histórico Nacional y sacada a la luz en 2016 por el historiador del arte Francisco Montes González. La *Lista* da cuenta de todas aquellas personas a quienes

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, 686.

<sup>175</sup> AHDA, caja 458, N° 13.

<sup>176</sup> Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, 436-39.

<sup>177</sup> *Ibid.*, 420-436.

<sup>178</sup> Samuel Fasquel, «De la academia al monumento. Las hazañas del duque de Alburquerque y el Espejo poético (1662)», *Criticón*, n.º 119 (2013): 9-22, 9.

<sup>179</sup> *Ibid.*, 9 y 19-20.

Fernández de la Cueva trajo recuerdos a su vuelta de México, desde «las máximas autoridades civiles y eclesiásticas» hasta «humildes trabajadores de la Corte (sumiller, cerero, frutiel, jefe de portería)».<sup>180</sup> Además de los beneficiarios enumerados por Montes González –entre los cuales se encuentran Baltasar, Melchor, Gaspar y José Fernández de la Cueva, Ana Enríquez de Cabrera, Luis Méndez de Haro, el conde de Peñaranda, el marqués de Leganés, el duque de Medinaceli y el marqués de Velada, entre otros<sup>181</sup>– creemos haber encontrado en esta lista el nombre de dos dramaturgos de primer rango: Pedro Calderón de la Barca y Agustín Moreto, designados en el documento como «D. Pº Calderon» y «moreto».<sup>182</sup>

A Manuel Gomez seis	_____	006
A Primo Juan	_____	006
A D.º Xpº Tobal de Cabrera	_____ 29	360
A D.º Pº Calderon	_____ 29	
A Moreto	_____ 29	

Fig. 5. Detalle de la *Lista de personas para las que trajo cajas de regalo el duque de Alburquerque* (fol. 1 v).

La relación del duque de Alburquerque con Agustín Moreto ha sido estudiada, entre otros, por María Luisa Lobato<sup>183</sup> y Carmen Sanz Ayán.<sup>184</sup> Los dos hombres eran casi contemporáneos –habían nacido con solo un año de diferencia–, y pudieron haberse tratado personalmente hacia 1652, después de la victoriosa participación de Fernández de la Cueva en la guerra de Cataluña, y antes del nombramiento de este como virrey de la Nueva España.<sup>185</sup> «[E]s posible constatar la presencia de Cataluña en varias de las comedias escritas por Moreto en la zona de años de inicios de los cincuenta», apunta Lobato.<sup>186</sup> No se puede descartar, en este hecho, un homenaje encubierto al duque, y menos si tenemos en cuenta que la *Primera parte de comedias* de Agustín Moreto (1654) se imprimió con dedicatoria a Alburquerque.

<sup>180</sup> Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, 228.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> AHN, Diversos-Colecciones, 33, n.º37, fol. 1v.

<sup>183</sup> María Luisa Lobato, «Los fundamentos del teatro de Moreto», en *El teatro del siglo de oro. Edición e interpretación*, ed. Alberto Blecuá, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009), 207-30.

<sup>184</sup> Carmen Sanz Ayán, «De custodios y valedores: dedicatorias y dedicatarios en las ediciones del teatro de Moreto en el siglo XVII», *RILCE* 35, n.º 3 (2019): 967-82.

<sup>185</sup> María Luisa Lobato, «Los fundamentos del teatro de Moreto», 218-19.

<sup>186</sup> *Ibid.*, 221.



La lectura de la dedicatoria revela que Moreto envió, o al menos tuvo la intención de enviar su *Primera parte* a la Nueva España, donde desde el verano de 1653 estaba instalado Fernández de la Cueva, «porque los príncipes como [su] excelencia se deben ir a buscar, aunque sea al otro mundo».<sup>187</sup> El dramaturgo se congratula de haber «sido sabio en escoger mecenas»<sup>188</sup> y le pide a Alburquerque que lo tenga en la «memoria». La presencia de su nombre en la *Lista de personas para las que trajo cajas de regalo el duque de Alburquerque* es la prueba de que la petición de Moreto fue escuchada: la relación entre mecenas y protegido sobrevivió al paso del tiempo y a la distancia, y seguía vigente a principios de la década de 1660.

Sabemos que, obligado por su ordenación sacerdotal, Agustín Moreto residió en Toledo «al menos entre 1662 y 1668».<sup>189</sup> Aun así, es más que probable que en los años posteriores al retorno de Alburquerque, el dramaturgo coincidiera con él en Madrid en algunas ocasiones puntuales. En efecto, el 22 de diciembre de 1662,<sup>190</sup> Moreto estrenó su entremés *La loa de Juana Rana* durante las celebraciones del aniversario de Mariana de Austria, y es difícil que Fernández de la Cueva estuviera ausente en tal acontecimiento regio. De la misma manera, los dos hombres pudieron haber coincidido el 12 de julio de 1663, durante el estreno en el Retiro, ante los reyes, de la comedia *La fingida Arcadia*, escrita en colaboración con Calderón de la Barca.<sup>191</sup>

Nos gustaría imaginar que, en alguna de estas ocasiones, Fernández de la Cueva hubiera podido presentarle a Moreto al joven Salazar, su nuevo protegido novohispano. La idea no se puede descartar, pero aun de haber existido, la relación personal entre ambos personajes tendría que haber sido breve: Moreto se retiró de los escenarios tan pronto como 1664,<sup>192</sup> el mismo año en que Salazar se estrenaba en palacio con la comedia *Elegir al enemigo*. Definitivamente, el dramaturgo y el joven poeta no se encontraban en la misma etapa de su vida y su carrera artística.

---

<sup>187</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *La bibliografía de Moreto* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010), consultado el 19 de agosto de 2020, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2f5>.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> María Luisa Lobato, «La producción dramática de Agustín Moreto (Madrid, 1618-Toledo, 1669) en su trayectoria vital», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consultado el 19 de agosto de 2020, [http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin\\_moreto/autor\\_biografia/#segunda\\_etapa](http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/autor_biografia/#segunda_etapa).

<sup>190</sup> María Luisa Lobato, «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», *Criticón*, n.º 46 (1989): 131.

<sup>191</sup> Marcella Trambaioli, «La fingida arcadia de 1666: autoría y escritura de consumo», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato López y Juan Antonio Martínez Berbel (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008), 191.

<sup>192</sup> Lobato, «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», 132.

Por ello, más que en una posible relación personal, nos interesa indagar aquí en el contacto que pudo haber tenido Salazar con la obra moretiana, ya fuera escrita o representada. Si la *Primera parte de comedias* llegó efectivamente a la Nueva España entre 1654 y 1655, es posible que encontrara en Salazar a uno de sus primeros lectores, sobre todo al tratarse de un libro dedicado a Alburquerque, cuyo Moreto el poeta ya había procurado atraerse en 1653. Años más tarde, en Madrid, Salazar debió de presenciar alguna de las varias representaciones de obras del dramaturgo. Además del entremés y la comedia ya mencionados, entre 1662 y 1664 se pusieron en escena los bailes *El cerco de las hembras* y *La Zalamandrana hermana*.<sup>193</sup> Por fin, es improbable que pasara desapercibida por Salazar la publicación en 1662 de dos importantes comedias de Moreto, *Primero es la honra* y *El lindo don Diego*.<sup>194</sup> Las coincidencias geográficas y cronológicas nos llevan a pensar que, a principios de la década de 1660, Agustín de Salazar tenía un buen conocimiento de la obra de Moreto, el otro gran protegido de Alburquerque.

Volvamos ahora a la *Lista de personas para las que trajo cajas de regalo el duque de Alburquerque*, y a aquel otro gran nombre que en ella aparece. El vínculo que unió a Francisco Fernández de la Cueva con Pedro Calderón de la Barca apenas ha sido mencionado por la crítica. Pero lo cierto es que ambos personajes tuvieron contacto, y tan temprano como 1638. A finales de aquel año, Calderón escribió un *Panegírico* al almirante de Castilla, Juan Alonso Enríquez de Cabrera, felicitándolo por su victoria contra las tropas francesas en Fuenterrabía. Curiosamente, el poema tiene doble destinatario: aunque trate del almirante, también contiene una dedicatoria al joven duque de Alburquerque, que entonces tenía solo 19 años.

Fernández de la Cueva era sobrino por parte de madre del almirante de Castilla, y había participado en la batalla liderada por su tío, estrenándose con ella en la vida militar. Calderón de la Barca pudo haber visto aquí la oportunidad de ganarse el favor de un hombre que apenas había ascendido a una posición de poder –Alburquerque heredó su título en 1637, tras la muerte de su padre<sup>195</sup>– y podía permanecer en ella durante mucho tiempo. Por eso, además de pedirle en su dedicatoria que apadrine el *Panegírico* y lo haga llegar a manos del almirante, el poeta se encomienda a la «protección» del duque y se declara «humilde criado»

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, 133.

<sup>194</sup> María Luisa Lobato, «Cronología de Agustín Moreto (1618-1669)», consultado el 19 de agosto de 2020, [http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin\\_moreto/autor\\_cronologia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/autor_cronologia/).

<sup>195</sup> Montes González, *Mecenasgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, 75.

suyo.<sup>196</sup> Siguiendo un tópico de la literatura encomiástica, Calderón elogia la destreza militar de Fernández de la Cueva y acaba concluyendo que este es tan digno de la alabanza del *Panegírico* como su tío:

Bien conozco que no deja de ser error enviar al amparo de V. E. deseos en esta ocasión dedicados a tercera persona, cuando debiera V. E. ser primero acreedor de mayores alabanzas, pues es cierto que ninguno en tan señalada victoria tuvo mayor parte que V. E. acudiendo en los empeños de ella a todo el desempeño de sus obligaciones, ocupando (principalmente el día de la ocasión) en la primera hilera de su tercio, el más aventurado puesto del ejército. [...] [N]o juzg[ue] por ajena la alabanza del señor Almirante, sino por tan propia como la hacen la cercanía de la sangre y lo estrecho de la amistad.<sup>197</sup>

El detalle de la descripción sugiere que Calderón pudo haber estado presente en la batalla de Fuenterrabía, como se ha conjeturado en alguna ocasión.<sup>198</sup> Se sabe que su hermano menor, el alférez José Calderón de la Barca, peleó con valentía en la jornada y que «el mismo día 7 de septiembre y sobre el campo de batalla le fue conferido por el almirante, en nombre del Rey, el empleo de capitán».<sup>199</sup> Si acompañó a su hermano, Pedro Calderón de la Barca debió de haber conocido al joven duque de Alburquerque: aunque solo era un soldado raso, su éxito como autor de comedias justificaría tal encuentro. El trato personal o en todo caso artístico de Fernández de la Cueva y Calderón en 1638 explica por qué el duque se acordó del dramaturgo a su regreso de la Nueva España, y trajo para él las veinticuatro cajas de regalo que aparecen en la *Lista*. Pero el Calderón con quien se encontró Alburquerque a finales de 1661 no era el mismo que había conocido en su juventud: ya no era soldado, sino capellán, y no estaba al servicio de aristócratas, sino directamente al de los reyes.

En verano de 1653, poco antes de que Fernández de la Cueva hiciera su entrada triunfal en la Ciudad de México, Pedro Calderón de la Barca llegó a Toledo para tomar posesión de la capellanía de los Reyes Nuevos, un cargo que había obtenido gracias al patronazgo de Felipe IV.<sup>200</sup> El autor solo abandonaba su residencia durante la primavera, cuando se desplazaba a Madrid «para dirigir la representación de los autos sacramentales, que no dejó de escribir ningún año».<sup>201</sup> Pero a partir de 1656, Felipe IV empezó a requerir más frecuentemente la participación del dramaturgo en «festejos reales» de naturaleza tan diversa como las estancias de cacería en el Pardo, las fiestas de Carnaval, y el primer natalicio del

---

<sup>196</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Poesías de D. Pedro Calderón de la Barca, no coleccionadas hasta hoy* (Veracruz-Puebla: Librería La Ilustración, 1883), 40-41.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924), 190 y 194-96.

<sup>199</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>200</sup> *Ibid.*, 292-93.

<sup>201</sup> *Ibid.*, 297.

príncipe Felipe Próspero.<sup>202</sup> Calderón tuvo unos años extremadamente prolíficos, con el estreno de un gran número de autos sacramentales, algunas comedias palaciegas, y varias obras mitológicas que destacaban por su alto grado de musicalidad: *El golfo de las Sirenas* (17 de enero de 1657), *El laurel de Apolo* (4 de marzo de 1658), *La púrpura de la rosa* (5 de diciembre de 1660)<sup>203</sup> y *Celos aun del aire matan* (6 de junio de 1661).<sup>204</sup>

Y es que a finales de los años 1650 y principios de 1660, la dramaturgia calderoniana parecía estar dando un nuevo giro. Aprovechando el importante presupuesto de los encargos reales y el potencial escenográfico de teatros como el Coliseo del Buen Retiro,<sup>205</sup> Calderón iba incorporando cada vez más aparato técnico a su teatro, procurando siempre, eso sí, que las decisiones escenográficas fueran coherentes con el desarrollo de la acción.<sup>206</sup> Al mismo tiempo, el dramaturgo afianzaba el diálogo con otros lenguajes artísticos, como la pintura y sobre todo la música, en la estela de las vanguardias italianas de mediados de siglo.<sup>207</sup> Para ello, se apoyaba cada vez más en tramas mitológicas que, como bien señala Cotarelo, «daban mayor facilidad para la expresión de afectos elevados, [...] se prestaban mejor a la injerencia de la música y dejaban libertad casi completa al artífice inventor de las tramoyas y decoraciones».<sup>208</sup>

A su llegada a Madrid, Fernández de la Cueva se encontró con un Pedro Calderón de la Barca en pleno auge experimental, cuyos sesenta y un años no le impedían estar a la caza de la novedad y en contacto con las modas extranjeras. Un Calderón de la Barca plenamente integrado en la corte, además, y respaldado por el mismísimo Felipe IV. Apenas dos años después, el 13 de febrero de 1663, el dramaturgo fue nombrado capellán de honor del rey, seguramente en recompensa por la calidad de sus espectáculos, que tanta distracción proporcionaban a un monarca ya enfermo,<sup>209</sup> y por un deseo de ligar más fuertemente al

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, 304-8.

<sup>203</sup> *Ibid.*, 305, 307, 311-12.

<sup>204</sup> Álvaro Torrente, «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, ed. Álvaro Torrente, vol. 3 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016), 323-434, 381.

<sup>205</sup> A propósito de este teatro y sus características técnicas, véase María Asunción Flórez Asensio, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, n.º 8 (1998): 171-95.

<sup>206</sup> María Asunción Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro* (Madrid: ICCMU, 2006), 234 y 234n.

<sup>207</sup> *Ibid.*, 235.

<sup>208</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, 312.

<sup>209</sup> *Ibid.*, 314-15.

autor a la corte madrileña, acabando de una vez con los vaivenes toledanos que impedían su completa disponibilidad para los caprichos reales.

Igual que con Agustín Moreto, el reencuentro del duque de Alburquerque con Calderón debió de ocurrir en una de las representaciones cortesanas de este último. *Ni amor se libra de amor*, también conocida como *Psiquis y Cupido*, fue representada ante el rey en el salón del palacio del Buen Retiro el 19 de enero de 1662.<sup>210</sup> Un mes después, en el mismo escenario, se estrenó en el marco de las fiestas de Carnaval *El hijo del sol, Faetón* (20 de febrero de 1662).<sup>211</sup> Como con Moreto, se plantea aquí la cuestión de un posible primer encuentro de Calderón con Agustín de Salazar, intermediado por Fernández de la Cueva. Aunque el joven poeta no estuviera invitado a los estrenos reservados a la aristocracia, bien podría haber asistido a una de las representaciones abiertas al público de *Psiquis y Cupido*, en el Coliseo del Buen Retiro a finales de enero de 1662,<sup>212</sup> y haber coincidido allí con el gran dramaturgo.

A diferencia de su vínculo con Agustín Moreto, la relación de Salazar con Pedro Calderón de la Barca está documentada. Pocos meses antes de morir, Calderón escribió una «Aprobación» para la *Cítara de Apolo*, en la que sugirió que había presenciado las representaciones teatrales del autor del volumen. «He visto las obras póstumas de don Agustín de Salazar», escribió, «y aunque para su aprobación traían consigo los merecidos aplausos que lograron en su vida, no por ello omití examinarlas a la segunda luz, por la distancia que hay desde lo que se oye *in voce*, a lo que *in scriptis* se censura».<sup>213</sup> En su «Discurso de la vida y escritos», Vera Tassis afirmó que Calderón fue «maestro» de Salazar, y que este salió «ventajoso al feliz contacto de su erudición».<sup>214</sup>

Hemos hallado otro testimonio contemporáneo que se añade al de Juan de Vera Tassis. En el mismo año de 1681, la valenciana Academia del Alcázar publicó, a instancia de José de Castellví y Alagón, marqués de Villatorcas, sus *Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro*

---

<sup>210</sup> Rosa Durá Celma y Teresa Ferrer Valls, «Psiquis y Cupido», *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, dir. Teresa Ferrer Valls, consultado el 30 de octubre de 2020, <http://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=985>.

<sup>211</sup> Josefa Badía Herrera y Eva Soler Sasera, «El hijo del sol, Faetón», *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, dir. Teresa Ferrer Valls, consultado el 30 de octubre de 2020, <http://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=2749>.

<sup>212</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, 314: «Quedó el Rey complacido y mandó que se repitiese al pueblo en el coliseo grande del Retiro, adonde se bajaron las tramoyas y telones y se empezó el domingo 22 de enero y continuó varios días. Es también comedia con música y tramoyas.».

<sup>213</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, xxvii.

<sup>214</sup> *Ibid.*, I, x.

*Calderón de la Barca*. En uno de los paratextos del volumen, el propio marqués escribió lo siguiente:

El grande Alejandro, antes de entrar en los cuidados del gobierno, le tuvo en las exequias de su padre Filipo. [...] Padre podremos llamarle nosotros a don Pedro, pues ha sido el único y mayor en sus escritos. Así le llamaba siempre don Agustín de Salazar, y diré por él, como por todos los que le dieren este renombre a don Pedro, con autoridad suya:

*Que no hay más que ser, que ser  
hijo de Filipo el Grande.*<sup>215</sup>

José Castellví y Alagón habla de Salazar como si lo hubiera conocido en persona y, de hecho, es probable que así fuera. Antes de que la muerte de su padre lo obligara a trasladarse a Valencia en 1672, el marqués había sido menino de Carlos II,<sup>216</sup> y por lo tanto había vivido en la corte madrileña en los mismos años en que estaban activos Salazar y Calderón (1661-1672). La coincidencia convierte a Castellví en un testigo fiable del vínculo entre los dos dramaturgos, y nos hace pensar que el apelativo de «padre» no era un mero giro retórico empleado por Salazar, sino el reflejo de una relación respetuosa y cercana.

Desde sus primeros años en Madrid, Agustín de Salazar empezó a rendirle pequeños homenajes poéticos a este gran dramaturgo que posiblemente consideraba su padre espiritual. En el primer tomo de la *Cítara de Apolo* se encuentran unas quintillas en las que, según reza el epígrafe, el autor «encarece los triunfos del Amor, glosando [una] copla de don Pedro Calderón de la Barca»:

En tus amorosas lides  
bien, Amor, las fuerzas pruebas,  
pues cuando tus armas mides,  
postrado se rinde Alcides,  
*aquel prodigio de Tebas.*

No hay quien pueda resistir  
a tu poder singular,  
porque tu diestra al herir  
solo puede blasonar,  
*que forzar supo y rendir.*

Ningún bruto corazón  
a tus arpones se entibia;

---

<sup>215</sup> «Propuesta del marqués de Villatorcas al presidente del Alcázar, en primer junta de su presidencia» en *Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca* (Valencia: Francisco Mestre, 1681), 4. Hemos llegado a este documento a gracias a Edward M. Wilson, que hace referencia a él en su artículo «Textos impresos y apenas utilizados para la biografía de Calderón», *Hispanófila*, n.º 9 (1960): 1-14, 13. Aprovechamos la ocasión para enmendar un error de Wilson: los versos citados en cursiva no provienen de «las poesías líricas del primer tomo de Agustín de Salazar y Torres» (13n), sino de la comedia *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Calderón de la Barca. <sup>216</sup> Amparo Felipe Orts, «Anotaciones sobre la conformación del patrimonio de don José de Castellví, marqués de Villatorcas (1653-1722)», *Saitabi*, n.º 59 (2009): 171-90, 172.

pues tienes en sujeción  
al basilisco en la Libia,  
*en el África al León.*

Ya es de tu imperio severo  
vasallo Alcides, en fin,  
por más que sujete fiero  
en el abismo al cerbero  
*y en Calidonia al espín.*<sup>217</sup>

No podemos fechar con exactitud esta composición, pero suponemos que es de principios de la década de 1660 porque los versos glosados, en cursiva, provienen de una comedia calderoniana publicada por primera vez en 1657, *Las manos blancas no ofenden*.<sup>218</sup> Las quintillas presentan rasgos de poesía académica, lo cual nos hace pensar que fueron escritas para un certamen y, por lo tanto, para ser leídas públicamente. Salazar pudo haber tenido la intención de aproximarse a Calderón de la Barca de la misma manera que en 1653 se había acercado al virrey de la Nueva España: a través de una composición lírica destinada a la divulgación.

En otro orden de cosas, las quintillas muestran un interés incipiente de Salazar por el teatro musical, ya que los versos elegidos para la glosa son precisamente unos versos cantados, procedentes de la segunda jornada de *Las manos blancas no ofenden*. Es patente, aquí, que el joven poeta estaba en sintonía con los intereses estéticos de Calderón en aquellos años, y que, de toda la enseñanza calderoniana, lo que más le interesaba era la música y la integración de esta en la poesía. Formalmente, además, el ejercicio de la glosa sugiere que Salazar gustaba de emplear la obra calderoniana, más que como fin en sí, como punto de partida para su propia creación. En la Nueva España, el poeta había homenajeado a Luis de Góngora con un centón que contenía ochenta endecasílabos y heptasílabos gongorinos y solo «trece versos originales de Salazar y Torres».<sup>219</sup> En su glosa de Calderón, debido a las exigencias mismas del ejercicio, la proporción está invertida: hay dieciséis versos salazarianos contra solo cuatro calderonianos.

Es posible que a principios de la década de 1660, Salazar se sintiera capaz de asumir retos artísticos más importantes que los de su niñez y juventud novohispanas. Pero no por

---

<sup>217</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, 154.

<sup>218</sup> Verónica Casais Vila, «Dos versiones de la primera jornada de *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca», en *Sapere Aude. Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (IJSO 2013)*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez, y Ana Zúñiga Lacruz (Pamplona: Universidad de Navarra, 2014), 45-57, 46.

<sup>219</sup> Ponce Cárdenas, «El oro del otoño : glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres», 148.

ello se precipitó en su ambición, sino que fue aumentando gradualmente la extensión y dificultad de sus composiciones. Algunos años después de la llegada de Salazar a Madrid, tuvo lugar en la casa de los duques de Albuquerque una representación privada de la comedia *Dar tiempo al tiempo*, de Calderón de la Barca. Para la ocasión, Agustín de Salazar se atrevió a componer una original loa cuyo análisis merece la pena por los datos históricos y literarios que nos proporciona. En un artículo de 1983, Danièle Becker afirmó que la *Loa* para la comedia *Dar tiempo al tiempo* se estrenó en los años de 1661-1662, pero no argumentó su hipótesis ni aclaró la fuente de su información.<sup>220</sup> Aquí pretendemos demostrar que la loa no pudo haberse escrito ni puesto en escena en los años 1661-1662. El texto mismo nos proporciona referencias históricas que lo contradicen y nos permiten asignar una fecha precisa de estreno a la *Loa* para la comedia *Dar tiempo al tiempo*.

Como ya ha apuntado Farré Vidal, «las coordenadas temporales [de la loa] se ubican en la época carnavalesca».<sup>221</sup> Desde su primera intervención, el personaje del Vulgo precisa que trae «gaitas reverendas / en estos días de carnestolendas, / porque siempre estos días / suelen usarse muchas gaiterías».<sup>222</sup> El argumento de la *Loa* para *Dar tiempo al tiempo* se construye alrededor de esta circunstancia, y también del título de la comedia calderoniana. En efecto, el personaje gracioso del Vulgo tiene como función recordar al público, es decir a la familia Albuquerque, que Carnaval es un «tiempo» para la distracción y el regocijo.<sup>223</sup> Ese, precisamente, es el sentido de la copla gallega cantada por los músicos que acompañan al Vulgo: «Con as carnestolendas, / e con a gayta, / folga mi corpo / descansa miña alma».<sup>224</sup>

Sin embargo, pronto aparece un personaje que cuestiona que las «gaiterías» del Vulgo sean el modo ideal para celebrar «estos días, en que el peso / de las fatigas descansa».<sup>225</sup> Se trata de la Guerra, cuya presencia en la loa aclara el motivo verdadero de las «fatigas» de

---

<sup>220</sup> Danièle Becker, «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres El amor más desgraciado», en *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), 1256.

<sup>221</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 47.

<sup>222</sup> Salazar y Torres, «Loa par la comedia *Dar tiempo al tiempo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 496.

<sup>223</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 485: «Una gaita acompaña los acordes musicales de este estribillo inicial en el que se exalta el ciclo carnavalesco como periodo de supremacía sensual y de descanso de restricciones espirituales».

<sup>224</sup> Salazar y Torres, «Loa par la comedia *Dar tiempo al tiempo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 495 y 497.

<sup>225</sup> *Ibid.*, 499. Al inicio de la *Loa*, aparecen varias referencias a Galicia. Después de que se cante la copla aquí citada, el Vulgo describe burlescamente una escena costumbrista de la región: «¡Oh, música sonora de Galicia, / adonde los gaiteros / los cueros tocan, hechos unos cueros!» (*Ibid.*, 495-97). Se observa aquí la influencia de la breve estancia de Salazar en La Coruña a su regreso de la Nueva España (*cf. supra*).



las que tienen que reponerse los Alburquerque: la activa vida militar del duque. En su primer parlamento, la Guerra elogia «la generosa espada», las «sublimes hazañas» y los «gloriosos trofeos» de Fernández de la Cueva, sugiriendo además que solo habrá unos «días» de pausa en los esfuerzos bélicos del prócer.<sup>226</sup> Aunque la Guerra podría estar refiriéndose a las proezas militares de Alburquerque en los años 1638-1652, lo más probable es que haga alusión a la participación del duque en un acontecimiento más reciente: la guerra de Portugal.

Francisco Fernández de la Cueva entró en la contienda hispanoportuguesa el 12 de julio de 1662, a partir de su nombramiento como Capitán General de la Armada del Mar Océano.<sup>227</sup> Este dato no es suficiente para descartar febrero de 1662 como fecha de estreno de la *Loa para Dar tiempo al tiempo*, pero sí lo es la mención, en el texto dramático, del título de «capitán».<sup>228</sup> El término de «capitán» es demasiado específico como para no referirse al reciente nombramiento militar de Fernández de la Cueva. Esta evidencia textual nos permite enmarcar la fecha de composición y estreno de la *Loa para Dar tiempo al tiempo* en un período de tiempo bastante reducido, porque el duque dejó de ser Capitán General de la Armada para convertirse en Teniente General de la Mar el 16 de mayo de 1664.<sup>229</sup> Así, pues, la loa salazariana solo pudo haberse representado en dos fechas: febrero de 1663 o febrero de 1664.

De nuevo, es el texto dramático el que aporta claves para resolver la duda. En un pasaje donde la Fama y el Ingenio cantan las alabanzas del duque y la duquesa, comparándolos con los dioses de la guerra y del amor, el Vulgo añade un enigmático comentario cuya comprensión depende de la familiaridad que tengamos con las biografías de los Alburquerque:

INGENIO Y unido con su hermosura  
su divino entendimiento,  
verás que se engasta en arneses de Marte  
el astro que brilla esplendores de Venus.

FAMA Con que Venus discreta,...

INGENIO ...Marte guerrero,...

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, 499.

<sup>227</sup> Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, 436-39.

<sup>228</sup> Salazar y Torres, «Loa par la comedia *Dar tiempo al tiempo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 507.

<sup>229</sup> Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, 450-52: «[...] os elijo y nombro a vos el dicho duque de Alburquerque por mi teniente general de la mar, cesando en el puesto de mi capitán general de la armada para que podáis ejercer como tal mi teniente general de la mar [...]».

LOS DOS ...en unión felice, son el ejemplo  
que el valor no ha reñido  
con el ingenio.

VULGO Según eso, hija y hermano  
de los dos serán lo mismo:  
que si ellos por ellos son,  
han de ser ello por ello.<sup>230</sup>

La «hija» a la que se refiere el Vulgo no es otra que Ana Rosolea Fernández de la Cueva, heredera de los duques de Alburquerque. En cuanto al misterioso «hermano», podemos identificarlo con Melchor Fernández de la Cueva, hermano menor de Francisco nacido en 1625. Si el Vulgo asocia a los dos personajes y afirma que «serán lo mismo», es en alusión a un casamiento futuro que, de hecho, llegó a concretarse. En el transcurso de 1663, los duques de Alburquerque, inquietos por la falta de un heredero varón al título ducal, decidieron casar a su única hija con su tío Melchor, veintidós años mayor que ella. Aunque esto era una práctica habitual en la nobleza española, y más aún en la realeza, la consanguinidad del tío y la sobrina exigía que se obtuviera una dispensa papal previa a la ceremonia matrimonial. Nos consta que esta última fue otorgada por el papa Alejandro VII el 1 de agosto de 1663.<sup>231</sup> En cuanto a la boda en sí, se ha escrito que tuvo lugar en el año 1665,<sup>232</sup> pero hemos tenido acceso a documentación que apunta a una fecha anterior: un *Despacho en donde consta haber contraído matrimonio los excelentísimos señores don Melchor Fernández de la Cueva y doña Ana de la Cueva Armendáriz*, del 17 de noviembre de 1663, y de un *Testimonio que acredita la legitimidad del matrimonio de los excelentísimos señores don Melchor Fernández de la Cueva y doña Ana de la Cueva y Armendáriz*, del 3 de julio de 1665, ambos contenidos en un expediente de nobleza del siglo XVIII, perteneciente a Ángel Espínola y de la Cueva, descendiente de los Alburquerque.<sup>233</sup>

El primer documento, una autorización firmada por Antonio Álvarez de Bohorques, vicario general de la Catedral de Cádiz, para que los curas del Puerto de Santa

---

<sup>230</sup> Salazar y Torres, «Loa par la comedia *Dar tiempo al tiempo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 506.

<sup>231</sup> «Papeles relativos a la dispensa concedida por Alejandro VII para el casamiento de Melchor Fernández de la Cueva y Enríquez con Ana de la Cueva y Armendáriz, su sobrina», AHADA, 26, n.º 5 (Cª 1, Leg I, n.º 17).

<sup>232</sup> Francisco Glicerio Conde Mora, «Melchor Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 4, consultado el 11 de noviembre de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/22135/melchor-fernandez-de-la-cueva-y-enriquez-de-cabrera>.

<sup>233</sup> «Expediente de pruebas del caballero de la orden de Carlos III, Ángel de Espínola y de la Cueva de la Cerda y de la Cerda, natural de Madrid, Marqués de Montvelo, primer Caballerizo del Srmo. Sr. Príncipe de Asturias, Exento de Reales Guardias, Caballero de la Orden de Santiago y Comendador de Guadalcanal; caballero Gran Cruz», AHN, ESTADO-CARLOS\_III, Exp.33.

María y alrededores pudieran oficiarse las velaciones matrimoniales de Ana Rosolea y Melchor Fernández de la Cueva, nos indica, por un lado, que el matrimonio había tenido lugar poco antes del 17 de noviembre de 1663 –fecha de la carta–, y por el otro, que la hija de los duques y su marido tenían residencia en la costa andaluza en el otoño de 1663:

[...] contrajeron matrimonio en esta ciudad [de Cádiz] los excelentísimos señores don Melchor de la Cueva y doña Ana de la Cueva y Armendáriz, parientes en primero con segundo grado de consanguinidad, y ahora por parte de sus excelencias, atento al domicilio que han adquirido en esta dicha ciudad, se me ha hecho relación diciendo pasa a la otra ciudad de gran Puerto de Santa María, donde han de estar algunos días y pretenden velarse recibiendo las bendiciones de la iglesia en tiempo debido; y para ello rogaron les mandase dar mi carta inquisitoria para V. S. y mercedes, para que habiendo de celebrarse en la dicha ciudad del gran Puerto de Santa María o en otra cualquiera parte de ese dicho arzobispado no se les ponga impedimento alguno [...].<sup>234</sup>

El *Testimonio que acredita la legitimidad del matrimonio de los excelentísimos señores don Melchor Fernández de la Cueva y doña Ana de la Cueva y Armendáriz*, redactado casi dos años más tarde por Ángel de Burgos y Avendaño, escribano público del ayuntamiento de Cuéllar, aporta más precisiones sobre la fecha exacta de la boda –el 29 de septiembre de 1663–, los trámites que se realizaron antes de la ceremonia y los testigos de esta última:

[...] atento que habiéndose amonestado en las parroquias de santa Cruz y san Andrés de la villa de Madrid, donde los dichos señores habían sido parroquianos, no había resultado impedimento alguno más que del dicho parentesco, en que estaba dispensado como dicho es [palabra ilegible] del dicho despacho en Alcalá a diez y ocho de septiembre de mil y seiscientos y sesenta y tres, firmado del otro señor vicario y refrendado de Josef López Mogro, notario, y a las espaldas de él están dos certificaciones de don Francisco Zarco Alemán Moscoso, cura el más antiguo de la santa Iglesia Catedral de Cádiz por donde consta que en veinte y nueve del dicho mes de septiembre del mismo año, habiendo procedido lo dispuesto por el santo Concilio de Trento en virtud del mandamiento apostólico referido, y de licencia del señor provisor de dicha ciudad de Cádiz, casó y veló *in facie ecclesiae*, por palabras de presente que hicieron verdadero y legítimo matrimonio, a los dichos señores don Melchor de la Cueva y Enríquez y doña Ana de la Cueva y Armendáriz, les dio las bendiciones nupciales a que fueron testigos don Fernando de la Riva, caballero de la orden de Santiago, vizconde de Cabañas y veedor general de la Armada Real, y su gobernador don Martín de Loyola, don Ventura de Acuña del hábito de Santiago y otros [...].<sup>235</sup>

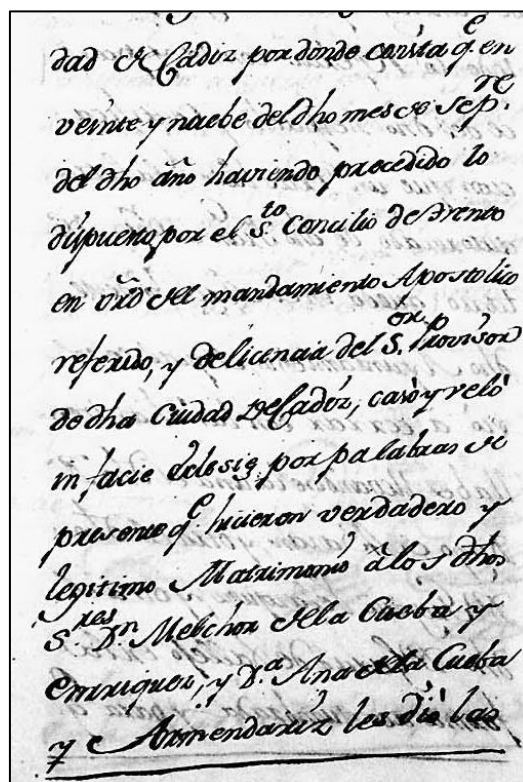


Fig. 6. Detalle del *Testimonio que acredita la legitimidad del matrimonio de los excelentísimos señores don Melchor Fernández de la Cueva y doña Ana de la Cueva y Armendáriz* (36).

<sup>234</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>235</sup> *Ibid.*, 36-37.

Después de obtener la dispensación papal en agosto de 1663, Ana Rosolea y Melchor Fernández de la Cueva tuvieron que procurarse en septiembre las autorizaciones de la corte arzobispal de Alcalá de Henares, así como de sus parroquias de origen en Madrid, para poder llevar a cabo el matrimonio en la diócesis gaditana. La boda se celebró en la catedral de Cádiz el 29 de septiembre de 1663, ante varias personalidades locales.

Pocas semanas después, el 11 de octubre de 1663, Francisco Fernández de la Cueva enviaba una misiva a su sobrino, el marqués de Llombay, informándole del matrimonio concertado y de su deseo de una pronta resolución de la cuestión sucesoria:

Sobrino y Señor mío,

He ajustado casar a Doña Ana de la Cueva, mi hija mayor y única, con Don Melchor de la Cueva, mi hermano inmediato, y para que tenga efecto enviado por la dispensación; y ahora que acabo de saber que su Santidad ha concedido la gracia, le doy cuenta a V. E. cumpliendo con las particulares obligaciones que le reconozco, y manifiesto mi deseo de que haya más en esta casa que sirvamos a V. E. como lo haré en todo lo que me mandare. Guarde Dios a V. E. muchos años como deseo. Cádiz, a 11 de octubre de 1663.<sup>236</sup>

El hallazgo de los documentos matrimoniales de Ana Rosolea y Melchor Fernández de la Cueva nos permiten fechar con exactitud la *Loa para Dar tiempo al tiempo* de Agustín Salazar. Dado que en el texto dramático el Vulgo se refiere a la boda de la hija del duque como algo futuro —«hija y hermano / [...] serán lo mismo»—, cuyo grado de concreción es apenas es un rumor, un «según eso», debemos concluir que la loa se estrenó necesariamente en febrero de 1663. Y, de hecho, podemos ser aún más precisos, porque sabemos que en aquel año el martes de Carnaval fue un 6 de febrero.<sup>237</sup>

Estrechamente vinculado como estaba con la familia Alburquerque, es difícil que Salazar no hubiera asistido al casamiento de la hija de los duques en el otoño de 1663. No podemos descartar, tampoco, que el poeta pasara una temporada más larga en la costa andaluza, durante los meses en que allí residieron no solo Melchor y su joven esposa, sino también el propio Francisco Fernández de la Cueva. Las cartas enviadas por el duque desde

---

<sup>236</sup> AHNOB, OSUNA, CT.542, D.16, 1.

<sup>237</sup> «El martes de Carnaval [6 de febrero] de 1663, la compañía de Antonio de Escamilla representó en palacio la mojiganga *El titeretier*.» (Irina Ionescu y Josefa Badía Herrera, «El titeretier», *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, dir. Teresa Ferrer Valls, consultado el 10 de noviembre de 2020, <http://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=2502>).

Cádiz revelan que este estuvo allí –quizás no ininterrumpidamente– entre febrero de 1663 y julio de 1664.<sup>238</sup>

De haberse desplazado con los Alburquerque a la región gaditana, Agustín de Salazar podría incluso haber representado su *Loa para Dar tiempo al tiempo* en aquella ciudad. Es, en todo caso, lo que nos hace pensar una carta del duque del 11 de febrero de 1663, en la que este da a entender que lleva un tiempo en la ciudad supervisando la construcción y aprovisionamiento de la Armada.<sup>239</sup> Entre los días 4 y 6 de febrero de 1663, fecha de estreno de la loa, Francisco Fernández de la Cueva parecía encontrarse en Cádiz, aunque nada impide que se hubiera desplazado a Madrid para las fiestas de Carnaval.<sup>240</sup>

Lo cierto es que no hay manera de confirmar el lugar de la representación, y el texto dramático no aporta demasiadas pistas al respecto. Algún pasaje contiene léxico militar, pero este tiene poco que ver con la náutica: «[...] tratar de arcabuces, / de mosquetes y alabardas, / de hileras y de escuadrones, / es bobería tamaña».<sup>241</sup> En cuanto a los «mares», son evocados dos veces y de manera tópica: «en mares, bosques y selvas», «si mares y selvas escuchan las voces».<sup>242</sup> En una sola ocasión aparece mencionado el espacio donde se representa la acción dramática, cuando el Vulgo reprocha a la Guerra «que entr[e] mandando / como si fuera de casa».<sup>243</sup> Pero, de nuevo, el término «casa» podría remitir tanto a la residencia madrileña de los Alburquerque como a la gaditana y, en todo caso, su empleo aquí parece más metafórico que literal.

Afortunadamente, la *Loa para Dar tiempo al tiempo* es rica en otro tipo de información que, para los estudiosos de la obra salazariana, resulta igual o más esclarecedora que las indicaciones históricas y circunstanciales. Y es que el texto dramático está repleto de referencias metamusicales y metateatrales que nos ayudan a entender mejor las preferencias

---

<sup>238</sup> Nos referimos a la carta de 11 de febrero de 1663 dirigida al conde de Rebolledo (Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, 443-44) y a una carta de 14 de julio de 1664 en la que el duque otorga el título de regidor del linaje de Concejales a Francisco Sanz (AHCDA, 155, n.º 59).

<sup>239</sup> *Ibid.*: «De esta Armada, sobre todo lo que dije a V. S., a Su Alteza y ministros, antes de venir aquí y después de haber llegado diré a V. S. el estado que tiene, obligándome a despachar correo yente y viniente para que S. M. tome última resolución, porque se va perdiendo el tiempo [...]»

<sup>240</sup> Lo que es seguro, por las referencias encomiásticas del texto dramático, es que la loa se representó en presencia del duque, la duquesa y su hija.

<sup>241</sup> Salazar y Torres, «Loa par la comedia *Dar tiempo al tiempo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 500.

<sup>242</sup> *Ibid.*, 502 y 504

<sup>243</sup> *Ibid.*, 498.

estéticas de Salazar al inicio de la década de 1660, y también las primeras orientaciones de su dramaturgia.

La metamusicalidad se hace presente desde el inicio mismo de la loa. Hemos visto cómo la pieza comienza con una copla de corte popular y carnavalesco, seguida de una intervención del Vulgo en la que este hace un cómico elogio de la gaita. Pues bien, poco después, en un intento de justificar su afición por el instrumento, el Vulgo se lanza en una reflexión acerca de la naturaleza de los distintos instrumentos musicales:

Yo, como soy el Vulgo, en mis canciones  
nunca gusté de tiorbas ni violones:  
que en los bailes las cítaras sonantes  
allá se avengan con los guardainfantes;  
que más quiero panderos y sonajas,  
a donde las chinelas se hacen rajadas,  
que atiplados violines,  
que sólo sirven de gastar chapines;  
por eso traigo gaitas reverendas [...].<sup>244</sup>

Para el Vulgo existen dos clases de instrumentos: por una parte, los que convienen a festividades y personajes populares, metonímicamente representados por unas «chinelas» que se «hacen rajadas», y por otra, los que son apropiados para festividades y personajes cortesanos, simbolizados por «guardainfantes» y «chapines», dos accesorios vestimentarios característicos de las altas esferas. A la primera categoría pertenecen los «panderos», las «sonajas» y, cómo no, las «gaitas reverendas», mientras que en la segunda se encuentran las «tiorbas», los «violones», las «cítaras sonantes» y los «atiplados violines».

La clasificación nos da pistas sobre algunos de los instrumentos musicales que Agustín de Salazar podría haber empleado en sus composiciones posteriores, y también sobre el contexto preciso de su uso. Esto resulta de mucho interés porque en buena parte de su obra dramática, y sobre todo en sus comedias, Salazar se olvida de decir qué instrumentos específicos intervienen en sus pasajes musicados. Muchas veces, el autor se conforma con añadir acotaciones instrumentales genéricas, tales como «*Suenan instrumentos (dentro)*» (*Elegir al enemigo, Tetis y Peleo, También se ama en el abismo*), «*Dentro instrumento(s)*» (*Elegir al enemigo, También*

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, 496.

*se ama en el abismo*), «*al son de instrumentos*» (*El mérito es la corona*) o «*van saliendo con instrumentos pastoriles*» (*También se ama en el abismo*).<sup>245</sup>

Sirviéndonos de la información proporcionada por la *Loa para Dar tiempo al tiempo*, podemos acotar la lista de posibles instrumentos empleados en aquellos pasajes que indican, explícitamente, el uso de uno o más instrumentos sin especificar. Basta con identificar la tonalidad y temática del pasaje en cuestión –trágica o cómica, cortesana o popular– y recurrir a la clasificación antes mencionada. Por dar un ejemplo, al inicio de la comedia *Elegir al enemigo*, la canción «*Para encontrarse contigo*» aparece acompañada de las acotaciones «*Dentro instrumentos*» y «*Suenan instrumentos*». <sup>246</sup> Dado que la letra de la canción describe el incendio de un palacio y una tormenta marítima que, efectivamente, ocurren en escena, los instrumentos que aquí intervienen bien podrían ser algunos de los pertenecientes a la categoría seria/cortesana mencionada por el Vulgo: tiorbas, violones, violines o cítaras. En cambio, los «*instrumentos pastoriles*» de la canción «*Venid, venid*» (*También se ama en el abismo*), que aparecen en el contexto de una celebración campesina por la llegada de la primavera,<sup>247</sup> se pueden identificar más fácilmente con panderos, sonajas e incluso gaitas.

Del total de sesenta pasajes musicados que hay en las comedias salazarianas, solo nueve precisan los instrumentos que emplean.<sup>248</sup> La gran mayoría de veces, se trata de «cajas» y/o «clarines» que intervienen o bien en escenas de tonalidad marcial, como ocurre en la canción «*Viva la diosa, que esquiva y guerrera*» de la comedia *Los juegos olímpicos* (1673), o bien en entradas y ceremonias oficiales, como la boda aristocrática celebrada en la canción «*Reverencia os hace el alba*», de *La mejor flor de Sicilia* (1670).<sup>249</sup> El uso que hace Salazar de la caja y el clarín es, en realidad, el tradicional del teatro clásico español desde Lope de Vega hasta Bances Candamo, pasando por Calderón de la Barca y Moreto.<sup>250</sup> Como apunta Gastón Gilabert,

la caja aparece sobre todo en las escenas bélicas y es el elemento indispensable para simbolizar una guerra que el espectador no ve pero escucha. Además, la caja suena en eventos cortesanos como

---

<sup>245</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «Agustín de Salazar y Torres», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Lola Josa, consultado el 16 de noviembre de 2020, <http://digitalmp.uv.es/consulta/recordlist.php>.

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> Gastón Gilabert, «El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro» (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2014), 315.

torneos, duelos. Junto al clarín, es el vehículo privilegiado para dar señales y toques, como el toque de marcha, el de contramarcha y el de bando, por el que se proclamaban edictos.<sup>251</sup>

En la *Loa para Dar tiempo al tiempo*, el dramaturgo muestra una conciencia de esta convención y su predisposición a seguirla. En efecto, cuando la Guerra sale a escena precedida de música de «cajas y clarines», el Vulgo rechaza el género tildándolo de «gallard[o]», un término que creemos utiliza en su acepción más marcial: «animoso, valiente y arrestado» (*Autoridades*). El personaje gracioso parece sugerir que el clarín o la «trompa» es un instrumento demasiado enérgico y propio de la vida soldadesca como para adecuarse a una fiesta de Carnaval:

pues los clarines me digan  
que, según los poetas cantan,  
suenan mejor al albor,  
para despertar al alba,  
que reniego de quien quiere  
música por las mañanas.<sup>252</sup>

Algunos versos más adelante, la Guerra pone de realce la otra gran función de los dos instrumentos –acompañar ceremonias de carácter oficial– al declarar que «deponiendo el ceño airado / entre clarines y cajas / intent[a] hacer [al duque] un festejo / cortesano».<sup>253</sup> Sendas alusiones confirman que Salazar y Torres estaba en sintonía con los códigos de la música teatral española desde un momento muy temprano de su carrera, antes incluso de poder poner en práctica estos códigos en sus obras mayores.

Si la reflexión metamusical es omnipresente en la *Loa para Dar tiempo al tiempo*, es porque, para el joven Salazar, la música y el canto son la esencia misma de la práctica teatral. Así lo afirma con contundencia uno de sus personajes en un diálogo que trata del modo de hacer una comedia:

VULGO [A]hora bien, créeme tú a mí,  
y si no quieres errarla,  
haz una comedia.

GUERRA ¿Cómo  
si el arte y genio me falta?

VULGO ¿Cómo? De aquesta manera:  
salen músicos y cantan.<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, 260.

<sup>252</sup> Salazar y Torres, «*Loa para la comedia Dar tiempo al tiempo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 497.

<sup>253</sup> *Ibid.*, 499.

<sup>254</sup> *Ibid.*, 502.



Estas rotundas palabras sugieren que el Vulgo ha dejado de ser el personaje puramente carnavalesco del inicio de la loa para convertirse en algo más –una suerte de representante del autor en escena, un vocero de las convicciones dramáticas de Agustín de Salazar. Hasta el final de la pieza breve, el Vulgo defiende que la música es «lo mejor» de un festejo, y se encarga de que este no comience sin ella.<sup>255</sup> Cual demiurgo, invoca a escena a dos personajes-músicos, la Urbanidad y el Obsequio, y entabla con ellos una discusión en la que se va destilando la concepción salazariana del teatro.

La Urbanidad y el Obsequio son los encargados de anunciar la inminente puesta en escena de la comedia *Dar tiempo al tiempo*. El Vulgo aprovecha su condición de gracioso para interrogar a los dos músicos acerca de algunas de sus características –título, género, nombres de los personajes– y exponer en contrapartida sus propias preferencias, detrás de las cuales podemos encontrar los grandes fundamentos de la dramaturgia salazariana, además del ya mencionado fundamento musical.

GUERRA ¿Pues, qué intentáis ahora?

OBSEQUIO Al verte  
en un festejo empeñada  
de Urbanidad y de Obsequio,  
hemos compuesto una farsa  
de tus alumnos.

URBANIDAD Y es una  
comedia que el vulgo llama  
de capa y espada, que es  
sin aquellas formas varias  
en que el teatro se muda,  
tal vez mintiendo distancias,  
en mares, bosques y selvas,  
según abrevia o dilata  
las líneas la perspectiva;  
en cuya destreza se halla  
suave el engaño, pues sólo  
divierte con lo que engaña.

VULGO Y así son de perspectiva  
las bellezas afeitadas [...] <sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, 504.

<sup>256</sup> *Ibid.*, 502.

Definiendo la comedia de capa y espada por exclusión, Agustín de Salazar deja entrever su preferencia por otra fórmula dramática cuya característica principal es una fastuosidad escenográfica conseguida con maquinaria y, sobre todo, decorados pintados sobre tela. No nos encontramos muy lejos de la dicotomía establecida por el escenógrafo Baccio del Bianco en una carta escrita al duque de Toscana el 3 de marzo de 1655, entre comedias «simples» y comedias «adornadas»:

[L]as simples son aquellas que sin otra perspectiva o tablado, con un simple parapeto, saliendo los recitantes, representan la comedia. En estas es necesario que el oyente tenga más juicio e imaginación que en las otras, pues ahora se ha de suponer que hay un bosque, ahora un mar, ahora un cielo, ahora un jardín, ahora un infierno, etc.; así como de día, noche, aurora, tarde y finalmente que con un simple volverse de espaldas don Rodrigo se ha convertido en don Alfonso. Para las otras que se llaman adornadas, se fabrica un tablado, no más alto que un brazo desde el suelo, y con atavíos ricos, con flores, hierbas y con tapices se adorna la escena, y la última ha sido un aparato todo hecho de espejos ajustados de manera que cada uno veía reflejarse su retrato en varias partes, y estas se llaman comedias de capa y espada. El otro género de comedias son con la escena pintada, mutaciones, tramoyas y con luces al uso de las más nobles y reales.<sup>257</sup>

Casi todas las obras dramáticas mayores que Salazar compuso a lo largo de su carrera presentan los rasgos mencionados por la Urbanidad, independientemente de la temática tratada. En efecto, el uso de recursos escenográficos que buscan introducir exotismo y divertir «engaña[ndo]» a los espectadores se encuentra no solo en el juvenil auto de *La destrucción de Troya*, sino también en todas las comedias de tema palatino, mitológico, y hagiográfico. Como veremos al final de este trabajo, la única obra salazariana que escapa a esta norma es *El encanto es la hermosura*, y esta pertenece, precisamente, al género criticado por el autor. Pero es que, más que la comedia de capa y espada en sí, lo que Salazar rechaza aquí son algunos de los tópicos escenográficos y dramaturgicos del género. Aunque pueda parecer sorprendente en una loa escrita para una comedia calderoniana, en los versos sucesivos, la comedia *Dar tiempo al tiempo* se vuelve precisamente el objeto de la burla del gracioso:

VULGO ¡Oh, qué brava  
que ha sido esa quisicosa!  
Pero digo, ¿habrá ventana,  
manto y puerta?

OBSEQUIO Es del Ingenio  
mayor que celebra España.

VULGO Será Calderón, mas digo,  
¿cómo se llaman las damas?

URBANIDAD Leonor y Beatriz.

---

<sup>257</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989), 33-60, 33.

VULGO Esto es  
 la cosa que más me mata:  
 que no haya visto comedia  
 en que no sean las damas  
 doña Ana, doña Leonor,  
 doña Beatriz, doña Clara,  
 doña Violante; y después  
 las fregonas, Luisa y Juana.  
 Poetas de Belcebú,  
 ¿qué os han hecho las Ignacias,  
 las Catalinas, Teresas,  
 Hermenegildas, Bernardas,  
 Alfonsas, Martas, Polonias,  
 y Quiterias, que no haya  
 quién destas damas se acuerde  
 en sus versos de nombrarlas?<sup>258</sup>

Resultan interesantes las propuestas onomásticas del gracioso porque constituyen un ejemplo de la tendencia antipetrarquista que se puede encontrar en gran parte de la obra salazariana, y sobre todo en su poesía.<sup>259</sup> Se trata de un recurso cómico, evidentemente, pero que también puede tener otras interpretaciones a nivel metateatral. Al hacer mofa de los tópicos presentes en *Dar tiempo al tiempo*, una comedia estrenada ante un público popular madrileño en 1650-1651,<sup>260</sup> Salazar podría estar mostrando su desacuerdo con la fórmula más comercial del teatro calderoniano, y su adherencia a la dramaturgia palaciega y espectacular practicada por Calderón desde finales de la década de 1650, mucho más acorde con los principios escenográficos y técnicos antes enunciados por la Urbanidad. Más globalmente – no hay que olvidar que el Vulgo critica a todos los «poetas de Belcebú»–, es posible que Salazar manifieste aquí la intención de refrescar un género que se ha vuelto demasiado estático con el paso del tiempo.

Hacia el final de la *Loa para Dar tiempo al tiempo*, los dos personajes-músicos llegan a la conclusión de que es hora de «ofrecer el obsequio / de Madama, pues ha sido / del feliz asunto el dueño».<sup>261</sup> La afirmación dice mucho de las circunstancias de creación de la pieza breve. En primer lugar, nos desvela el origen del personaje llamado Obsequio: la loa y la comedia parecen haber sido un regalo. El término de «Madama» alude a Juana Díez de Aux,

<sup>258</sup> *Ibid.*, 503-4.

<sup>259</sup> Véase, para este tema, Jaime José Martínez Martín, «Del antipetrarquismo en la América colonial: Agustín de Salazar y Torres», en *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira Soler (Pamplona: Iberoamericana-Vervuert, 2010), 255-69.

<sup>260</sup> Rosa Durá Celma, Alejandro García Reidy, y Diego Simini, «Dar tiempo al tiempo», *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, dir. Teresa Ferrer Valls, consultado el 18 de noviembre de 2020, <http://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=357>.

<sup>261</sup> Salazar y Torres, «Loa para la comedia *Dar tiempo al tiempo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 507-8.

duquesa de Alburquerque,<sup>262</sup> y sugiere, a nuestro modo de ver, que esta fue la receptora del festejo y, por lo tanto, «dueño» de él.<sup>263</sup> Francisco Fernández de la Cueva bien podría haber encargado la loa a su protegido para agasajar a la duquesa, igual que en otra ocasión le regaló «un lazo de diamantes el día que llaman del zapato», asunto que Salazar celebró con unas curiosas seguidillas.<sup>264</sup>

La última pista metateatral que nos ofrece la *Loa para Dar tiempo al tiempo* es que Agustín de Salazar concebía su teatro como un teatro de encargo, y además, con un fuerte componente femenino. Así se explica el largo pasaje en que el Vulgo demuestra a la Guerra que la estética marcial no tiene cabida en casa de los Alburquerque:

GUERRA ¿Pues en qué he errado?

VULGO En que eres  
más de cien mil mentecatas:  
mira, el Duque de Alburquerque  
contigo allá se las haya,  
que te conoce mejor  
que los Doce de la Fama;  
¿pero, tú no echas de ver  
que ésta es fiesta para damas,  
y que tratar de arcabuces,  
de mosquetes y alabardas,  
de hileras y de escuadrones,  
es bobería tamaña,  
que, si hay de marca menor,  
aquesta es mayor de marca?  
Porque en las damas, bien sabes,  
que en ellas la mayor arma  
son los alfileres; bien  
que si los juegan bien, matan.<sup>265</sup>

En España como en la Nueva España, en su lírica como en su teatro, Agustín de Salazar nunca dejó de ser un poeta de damas. Casi todo lo que escribió fue concebido para mujeres –Juana Díez de Aux, Mariana de Austria– o acerca de mujeres- En casi todas sus obras dramáticas, los personajes femeninos tienen un protagonismo indiscutible: Rosimunda en *Elegir al enemigo*, santa Rosolea en *La mejor flor de Sicilia*, Proserpina en *También se ama en el abismo*, Lindabridis en *El mérito es la corona* y la Celestina en *El encanto es la hermosura*.

---

<sup>262</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 74.

<sup>263</sup> Farré Vidal es de otro parecer, pues sostiene que «la voz francesa del tratamiento a la duquesa de Alburquerque indica que la representación es ofrecida a su esposo» (*Ibid.*).

<sup>264</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, 153.

<sup>265</sup> Salazar y Torres, «*Loa para la comedia Dar tiempo al tiempo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 499-500.

La sensibilidad por el universo femenino es la última de las grandes líneas dramáticas anunciadas por la *Loa* para *Dar tiempo al tiempo*, cuyo carácter programático esperamos haber demostrado en las últimas páginas. En febrero de 1663, la suerte estaba echada y el plan bien trazado. Armado de su buena relación con los duques y algunos de sus allegados, así como de su profundo conocimiento de la comedia española contemporánea, Agustín de Salazar y Torres estaba listo para dar el paso más grande de su carrera: el acercamiento a la familia real.

### 1. 2. 2. El acercamiento a la familia real: la *Loa para Elegir al enemigo*

Apenas habían transcurrido seis meses desde el nacimiento del príncipe Carlos cuando empezaron a circular, en Madrid, los rumores de su escasa salud. El 19 de mayo de 1662, un enviado de Luis XIV, de nombre Jacques Sanguin, visitó al joven príncipe<sup>266</sup> y lo describió en términos muy poco elogiosos:

El príncipe parece ser extremadamente débil. Tiene en las dos mejillas una erupción de carácter herpético. La cabeza está enteramente cubierta de costras. Desde hace dos o tres semanas se ha formado debajo del oído derecho una especie de canal o desagüe que supura. No pudimos ver esto, pero nos hemos enterado por otros conductos. El gorrino, hábilmente dispuesto a tal fin, no dejaba ver esta parte del rostro.<sup>267</sup>

Un año después de este desafortunado informe –y dos meses después de la representación de la *Loa para Dar tiempo al tiempo*–, Carlos padeció su primera enfermedad grave: una serie de fiebres tercianas que duraron desde mayo hasta julio de 1663.<sup>268</sup> El príncipe todavía no había cumplido los dos años, y habida cuenta de la muerte prematura de sus hermanos Fernando Tomás y Felipe Próspero, era inevitable una preocupación generalizada por la sucesión. De los trece hijos que Felipe IV había tenido con Isabel de Borbón y Mariana de Austria, solo tres seguían vivos a finales de 1663: María Teresa, que había contraído matrimonio con el rey de Francia en 1660, Margarita Teresa, comprometida con su primo el emperador Leopoldo I, y el jovencísimo Carlos José. En el caso de que muriera su único hijo varón, el rey todavía estaba a tiempo de heredar el trono a Margarita Teresa, pero tendría que actuar rápido.

El 18 de diciembre de 1663, tras meses de esfuerzos diplomáticos de Francisco Eusebio de Pötting, embajador del Sacro Imperio Romano Germánico, se firmaron en Madrid las capitulaciones matrimoniales entre Margarita Teresa de Austria y Leopoldo I.<sup>269</sup> Pero el viaje de Margarita Teresa a Viena –donde tenían que celebrarse las bodas– no ocurrió inmediatamente, como era de esperarse y como insistentemente solicitaba la parte austríaca. La demora se debió a dificultades económicas, pero también a la preocupación de la sociedad

---

<sup>266</sup> Alfred Morel-Fatio, ed., *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France. XI. Espagne* (Paris: Félix Alcan, 1894), I, 210.

<sup>267</sup> Carlos Poyato, *Carlos II. El hechizado* (Barcelona: Planeta, 1996), 25.

<sup>268</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, I, 84.

<sup>269</sup> *Ibid.*, 86-87.

por la cuestión sucesoria, «porque si Carlos llegase a faltar, toda España preferiría el matrimonio de Margarita con Príncipe que pudiera vivir en el Reino».<sup>270</sup>

La corte estaba en ebullición ante tantos cambios e incertezas. A principios de 1664, era patente la lucha entre los dos favoritos de Felipe IV, el conde de Castrillo y el duque de Medina de las Torres, aspirantes ambos a ocupar el lugar que había dejado el valido Luis de Haro.<sup>271</sup> Por su parte, la reina Mariana también empezaba a tener más influjo sobre su marido, lo que le permitió posicionarse en la corte a algunos de sus protegidos políticos, como su confesor Juan Everardo Nithard.<sup>272</sup> De acuerdo con su biógrafa Laura Oliván Santaliestra, Mariana de Austria mostró siempre una «suma desconfianza hacia la gran nobleza española».<sup>273</sup> Este hecho explicaría por qué a lo largo de su vida la reina protegió a personajes de raigambre más oscura, como el susodicho Nithard o Fernando de Valenzuela, de quien tendremos ocasión de hablar extensamente durante este trabajo por la importancia que tuvo en la España de los años 1670-1676, y muy especialmente en la vida de Agustín de Salazar.

Hijo de un capitán español, Fernando de Valenzuela nació en Nápoles el mismo año que Salazar (1636), y estuvo un tiempo al servicio del duque del Infantado antes de aterrizar en la corte madrileña a los 23 años, en busca de «alguna gran protección».<sup>274</sup> La obtuvo rápidamente gracias a su matrimonio con María Ambrosia de Ucedo, una de las mozas de cámara de la reina, el 26 de julio de 1661.<sup>275</sup> Como regalo de bodas, Mariana de Austria concedió a Valenzuela el título de caballero, y algunos meses después, ya se podía ver al cortesano acompañando al rey Felipe IV en sus salidas nocturnas.<sup>276</sup>

El caso de Fernando de Valenzuela nos dice mucho acerca de la facilidad con la que jóvenes desconocidos podían entrar en contacto con los círculos más altos de la corte madrileña. Bastaba con casarse con algún personaje menor del entorno real –María Ambrosia de Ucedo había empezado su carrera en palacio con el modestísimo puesto de moza de retrete de Mariana de Austria–<sup>277</sup> para acabar codeándose con los mismísimos reyes. Inevitablemente, nos preguntamos cuál pudo haber sido el recorrido del joven Agustín de Salazar para entrar en la corte, y si fue similar al de un Valenzuela. El 6 de noviembre de

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, 87.

<sup>271</sup> *Ibid.*, 89.

<sup>272</sup> Oliván Santaliestra, «Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII», 95.

<sup>273</sup> *Ibid.*, 100 y 259.

<sup>274</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 175.

<sup>275</sup> *Ibid.*, 176.

<sup>276</sup> *Ibid.*, 176-77.

<sup>277</sup> *Ibid.*, 175.

1664, Agustín de Salazar estrenó en palacio su primera comedia, *Elegir al enemigo*, acompañada de una loa introductoria. ¿Qué pudo haber ocurrido entre el Carnaval de 1663 y esa fecha como para que Salazar pasara de componer una simple loa para los duques de Alburquerque a estrenar toda una fiesta teatral ante la familia real? Tenemos dos hipótesis, aunque desafortunadamente no hemos podido demostrar a ciencia cierta ninguna de ellas.

Por un lado, es plausible que Salazar se hubiera aproximado a los reyes con la misma estrategia que había empleado, muchos años antes, con los duques de Alburquerque. Recordemos que para obtener la atención de Fernández de la Cueva y su esposa, el joven Salazar compuso en 1653 una *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del excelentísimo señor duque de Alburquerque, su virrey*. No es improbable que diez años más tarde volviera a probar ese método lírico que tan efectivo le había resultado.

En la primera parte de la *Cítara de Apolo* encontramos tres composiciones poéticas dedicadas a Mariana de Austria y a su hijo Carlos. Dos de ellas, tituladas «A la primera salida que hizo el rey nuestro señor, en compañía de la reina nuestra señora dona Mariana de Austria, su madre»<sup>278</sup> y «En el día primero que salió el rey nuestro señor con la reina nuestra señora doña Mariana de Austria su madre, a visitar la venerable imagen de nuestra señora del Milagro, que está en el Real Convento de las Descalzas»,<sup>279</sup> se escribieron con toda seguridad a mediados de octubre de 1665, ya que se refieren a dos momentos de la ceremonia de coronación de Carlos II, que tuvo lugar el 8 de octubre de 1665 y fue descrita en detalle por Maura Gamazo.<sup>280</sup> En el primer poema, Salazar describe el cortejo de la familia real ante sus «vasallos leales», designando a Carlos ya no como príncipe, sino como «Carlos Segundo el Sob» y mostrando a una Mariana de Austria tan afligida por el luto como feliz por el ascenso al poder de su hijo: «¡La reina nuestra señora / con cuánta hermosura hace / del llanto regocijo / dulce y tierno maridaje!». El segundo poema alude a una parada que hizo el cortejo en la plaza de las «Descalzas»,<sup>281</sup> donde Carlos II se postró ante la virgen del Milagro y oró por un feliz reinado: «Carlos, pues cielo es María, / para triunfar y vencer, / postra al cielo la corona, / verás el mundo a tus pies».

---

<sup>278</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 157.

<sup>279</sup> *Ibid.*, I, 271. La tercera composición, que comentaremos más adelante, es el romance endecasílabo «A los felices años de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria» (*Ibid.*, I, 118-19).

<sup>280</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, I, 137-39.

<sup>281</sup> *Ibid.*, 138.



Aunque los dos poemas presentan rasgos muy similares a los que podría haber tenido la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México...*, podemos estar seguros de que su finalidad no era la misma: en otoño de 1665, hacía once meses ya que Salazar había estrenado *Elegir al enemigo* ante los reyes, con lo cual estos poemas encomiásticos debieron servir más para fortalecer que para iniciar una relación de tipo clientelar. A pesar de todo, no podemos descartar que Salazar hubiera compuesto, antes de noviembre de 1664, algún encomio que le abriera las puertas del teatro de palacio, y que el poema sencillamente no se hubiera conservado hasta nuestros días.

Por otro lado, cabe la posibilidad de que Agustín de Salazar no se hubiera allanado solo el camino hacia la familia real, y que hubiera recurrido a la intermediación de alguno de sus protectores o conocidos. Por razones cronológicas y de funcionamiento interno de la corte, creemos más probable que se tratara de un contacto artístico, y no político. En efecto, el duque de Albuquerque no pasó mucho tiempo en la corte antes de julio de 1664, fecha en que consta que seguía estacionado en Cádiz, ejerciendo su recién estrenado cargo de Teniente General de la Mar.<sup>282</sup> Eso dejaría poco margen de maniobra –apenas unos meses– para efectuar las necesarias presentaciones en sociedad del joven dramaturgo antes de la primera representación de *Elegir al enemigo*. Se ha escrito que Fernández de la Cueva no tenía una relación precisamente fluida con Mariana de Austria,<sup>283</sup> lo cual hubiera dificultado el proceso de conseguir, para su protegido, un estreno en el aniversario del príncipe. En cuanto a Juana Díez de Aux, la duquesa, lo más probable es que tampoco tuviera una vía directa de comunicación con la reina: había sido dama de su predecesora, Isabel de Borbón, y más tarde fue camarera mayor de sus dos sucesoras, María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo, pero nunca estuvo al servicio de la segunda esposa de Felipe IV.<sup>284</sup>

En el caso de los artistas de la corte, la intermediación hubiera resultado sin duda más sencilla. En la primavera de 1663, Pedro Calderón de la Barca acababa de ser nombrado capellán de honor del rey, y disfrutaba de una relación más cercana que nunca con la familia real. En cuanto a Moreto, hemos visto que seguía estrenando comedias en la corte en verano de 1663, y todavía alcanzó a representar el baile de *La Zalamandra hermana* en 1664 antes de retirarse definitivamente de los escenarios.<sup>285</sup> No es imposible que, viendo llegar el final de

---

<sup>282</sup> «1664, julio, 14. Cádiz. Título de regidor del linaje de Concejales [...] otorgado por el duque de Albuquerque», AHDA, 155, n.º 59.

<sup>283</sup> Oliván Santaliestra, «Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII», 190-91.

<sup>284</sup> Rubio Mañé, *El Virreinato*, I, 274-75.

<sup>285</sup> Lobato, «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», 133.

su carrera, el primer protegido del duque de Albuquerque hubiera cedido el testigo a su sucesor natural, recomendándose a los reyes.

Otro artista intermediario entre Salazar y los monarcas podría haber sido Juan de Zabaleta, dramaturgo, poeta y prosista muy bien instalado en la corte que ejercía nada menos que de cronista de Felipe IV.<sup>286</sup> Zabaleta fue autor de *El hechizo imaginado*, una comedia palaciega que se representó exactamente un año antes que *Elegir al enemigo*, el 6 de noviembre de 1663, durante el segundo aniversario del príncipe Carlos. Sabemos que Salazar conocía bien esta obra porque la usó de inspiración para componer, años más tarde, *También se ama en el abismo*, *El mérito es la corona* y *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, tres piezas teatrales donde también explora las relaciones entre la pasión y la magia.<sup>287</sup> El homenaje que Salazar rinde a Zabaleta, la coincidencia temporal de las obras y la posición de este último en la corte nos hacen suponer que Zabaleta hubiera podido intervenir en la elección del dramaturgo que, después de él, se encargaría de los festejos teatrales dedicados al príncipe.

Desafortunadamente, no hay manera de comprobarlo, como tampoco podemos demostrar la intervención de Moreto o Calderón. Hiciera lo que hiciera para conseguir su primer espectáculo, lo que sí es seguro es que Salazar no se olvidó en él de los maestros que lo habían precedido y posiblemente ayudado. Esto se nota en las dos primeras obras dramáticas que el autor compuso para los reyes, las cuales acusan la huella de Calderón y los calderonianos mucho más que otros trabajos salazarianos. La comedia que estudiaremos en el apartado siguiente y su loa, de la que hablaremos a continuación, constituyen unas obras de juventud en las que Salazar balancea el homenaje a los grandes con algunos toques de singularidad dramática, y también de unas piezas de transición que sin cesar nos recuerdan los orígenes genéricos y geográficos de su autor: la poesía y el nuevo mundo.

La *Loa* para *Elegir al enemigo* fija de manera nítida casi todas las coordenadas —tiempo, recepción e intención— de la fiesta teatral conformada, entre otras obras que desconocemos, por esta pieza breve y la comedia que la seguía. En cuanto al tiempo, el texto dramático nos confirma sin lugar a duda que el estreno de ambas obras ocurrió el 6 de noviembre de 1664, durante las celebraciones por el tercer aniversario del príncipe Carlos.<sup>288</sup> «Hoy, pues, a su

---

<sup>286</sup> Javier Huerta Calvo, «Juan de Zabaleta», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 2, consultado el 9 de diciembre de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/24067/juan-de-zabaleta>.

<sup>287</sup> Ermanno Caldera, «La magia negada: *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres», *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 2, n.º 8 (1989): 311-22, 311.

<sup>288</sup> La fecha ha considerada como definitiva por Thomas O'Connor en «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 74 y 80. Pero mientras que el crítico americano basó su afirmación en un

edad cándida, / el planeta solícito / por la campaña diáfana / tercero torno ha dado en el zodiaco»,<sup>289</sup> afirma el personaje de la Alegría, para más tarde recordar que

Ya que la docta armonía  
de aquesta fábrica inmensa  
del orbe a celebrar vino  
la tercera primavera  
del felicísimo Carlos,  
cuyo esplendor reverencia,  
no esté ociosa su armonía.<sup>290</sup>

En lo referente a la recepción, la *Loa* para *Elegir al enemigo* revela la identidad de su público: la familia real al completo, entre otros asistentes. Así, encontramos varias menciones del rey Felipe IV, denominado «Felipe el Magnánimo», «León», y «nuestro grande Monarca»,<sup>291</sup> Mariana de Austria, designada como «Águila», «Aurora alemana» y «Girasol de Felipe»,<sup>292</sup> el príncipe Carlos —«Fénix», «Júpiter de España», «Clavel» y «Sob»<sup>293</sup> e incluso la infanta Margarita Teresa, «Estrella, al fin, del Sol hermana bella, / de quien el Sol pretende ser estrella».<sup>294</sup> Es una particularidad de *Elegir al enemigo* que hubiera sido representada ante estos cuatro miembros de realeza española a la vez, porque todas las demás fiestas palaciegas de Salazar se estrenaron solo en presencia de Carlos II y de su madre, Mariana de Austria. Felipe IV no alcanzó a ver más que una obra salazariana antes de morir en 1665, y Margarita Teresa perdió de vista al dramaturgo cuando se instaló en Alemania con su esposo el emperador Leopoldo I en 1666.

En *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, Farré Vidal sostiene la tesis de que las loas palaciegas de Agustín de Salazar desarrollan una «tópica panegírica» que se basa en la atribución reiterada de símbolos encomiásticos a una misma persona.<sup>295</sup> Pues bien, la *Loa* para *Elegir al enemigo* parece sentar las bases de esa tópica y ya contiene prácticamente todos

---

subtítulo que figura en la *Cítara de Apolo* —«Escribiola don Agustín al cumplimiento de los tres años de nuestro católico monarca Carlos Segundo»—, nosotros creemos necesario citar el propio texto de la loa como prueba decisiva. En efecto, las indicaciones proporcionadas por Vera Tassis han demostrado no siempre ser fiables, y su edición contiene una serie de errores que han venido señalándose desde poco después de su publicación en 1681. Al respecto de los errores de la *Cítara de Apolo*, véase nuestro *Apéndice*.

<sup>289</sup> Agustín de Salazar y Torres, «Loa para la comedia *Elegir al enemigo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 434.

<sup>290</sup> *Ibid.*, 441.

<sup>291</sup> *Ibid.*, 432, 433, 442.

<sup>292</sup> *Ibid.*, 432, 447.

<sup>293</sup> *Ibid.*, 443, 447, 448.

<sup>294</sup> *Ibid.*, 448.

<sup>295</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 260-61: «Así, pues, la dramaturgia del elogio consiste en una tópica panegírica cuya eficacia significante e ideológica reside en los valores típicos que ostenta. El ideal arquetípico del modelo de monarca concuerda con una serie de tópicos y metáforas recurrentes que inciden en unos atributos básicos asociados a la figura del poder. De este modo la metáfora se establece como mecanismo retórico que redundará en la visualidad de los valores del elogio».

los símbolos que perdurarían en las composiciones salazarianas posteriores. En el caso de la reina Mariana, la metáfora del «Águila» –una alusión al emblema de la casa de Habsburgo– está presente también en la *Loa para El mérito es la corona* (1674)<sup>296</sup> y la comedia *La mejor flor de Sicilia* (1670),<sup>297</sup> mientras que la de la «Aurora» es básicamente omnipresente en la obra de Salazar, ya que se encuentra en el teatro mayor –*La mejor flor de Sicilia* (1670)–,<sup>298</sup> el teatro menor –las loas para *También se ama en el abismo* (1670), *Tetis y Peleo* (1671), *Los juegos olímpicos* (1673) y *El encanto es la hermosura* (1675)–<sup>299</sup>, y la poesía –el romance endecasílabo «A los felices años de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria»–.<sup>300</sup>

Los símbolos que designan a Carlos en la *Loa para Elegir al enemigo* también tienen continuidad en la obra de Salazar. Como bien sintetiza Farré Vidal,

En el apartado sobre las metáforas panegíricas dedicadas a Carlos II destacan los referentes simbólicos que desempeñan la función emblemática de poder y dominio, tales como Marte, Júpiter y el Sol. [...] La contraposición entre un referente del pasado glorioso y las esperanzas depositadas en su nuevo reinado es evocada mediante la metáfora del fénix, aspecto que sugiere el renacer de la Corona española en el nuevo monarca. Otro de los símbolos que distinguen el panegírico del príncipe heredero recurre a la metáfora floral que le identifica con el clavel.<sup>301</sup>

El uso de tal cantidad de recursos encomiásticos demuestra que, en otoño de 1664, Agustín de Salazar mantenía la misma intencionalidad artística que ya había manifestado en su *Loa para Dar tiempo al tiempo*. En una de sus dimensiones al menos, el teatro de Salazar es un teatro abiertamente cortesano, en donde la alabanza a personajes poderosos tiene como objetivo el ascenso social del dramaturgo o la conservación de su estatus. Existe, eso sí, una sutil diferencia entre la *Loa para Elegir al enemigo* y aquella dedicada a los duques de Alburquerque: en la segunda listada aquí el autor está prácticamente ausente del texto dramático, mientras que en la primera encontramos discretas pistas autobiográficas. Esto puede deberse a que Salazar no necesitaba dar sus credenciales ante unos protectores que ya tenía ganados, pero sí necesitaba hacerlo con los reyes, a quienes con toda probabilidad apenas conocía.

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, 274.

<sup>297</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa, «Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres», *Studia Iberica et Americana*, n.º 5 (2018): 221-63, 230.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 267-71.

<sup>300</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, I, 118-19.

<sup>301</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 274-75. A continuación, la investigadora proporciona ejemplos procedentes de las loas para *También se ama en el abismo* (1670), *Tetis y Peleo* (1671), *El mérito es la corona* (1674) y *El encanto es la hermosura* (1675).

Con el pretexto de alabar la extensión territorial de la Monarquía Hispánica, Salazar hace aparecer en su loa a cuatro personajes que representan las cuatro partes del mundo dominadas por Felipe IV: África, Asia, Europa y América. Aunque este podría ser un simple recurso retórico que completa las otras cuádrimembraciones calderonianas de la loa –los cuatro momentos del día, las cuatro estaciones del año, los cuatro elementos de la naturaleza–,<sup>302</sup> creemos que la presencia en el texto del continente americano no es anodina, y que puede interpretarse en clave autobiográfica.

Cuando la Noche invoca a América, se refiere a ella como «la América adusta».<sup>303</sup> El adjetivo «adusto» es un latinismo, y se define como «lo que es o está requemado y tostado a fuerza del calor del sol» (*Autoridades*). Pues bien, de haber conocido Salazar el extremo norte de la Nueva España, con inviernos rigurosos y a veces nevados, quizás no habría pensado en tal epíteto para definir el clima del continente. La expresión «América adusta» solo puede aludir a la climatología del sur de la Nueva España, y posiblemente al Yucatán de la infancia del autor. Este matiz nos hace pensar que Salazar no pone demasiada distancia entre el personaje de América y su propia identidad, y que emplea la alegoría para describir ante su público algunos de sus rasgos personales.

Si aceptamos la identificación personaje-dramaturgo, llegamos a la conclusión de que Salazar se presenta a sí mismo como un americano que, pese a su exótica singularidad, está plenamente imbuido de los valores políticos y religiosos necesarios para triunfar en la península. Como América, el autor «respet[...]/ el venturoso dominio» de la Corona,<sup>304</sup> y también es un ferviente católico que «en religión propagad[o], / troc[ó] a reverentes cultos / adoraciones profanas»,<sup>305</sup> como lo demostrarían sus composiciones sacras dedicadas a los reyes (*cf. supra*).

Detrás de estos versos que aluden a la evangelización del continente americano sería tentador ver una reivindicación de tipo estético. El término «profan[o]» es habitual en el léxico del arte barroco, y el hecho de que aquí se emplee en lugar de *pagano* –un concepto más adecuado a la realidad religiosa americana– nos hace pensar que la dilogía es voluntaria.

---

<sup>302</sup> Respecto al uso de este recurso, típico de Calderón de la Barca, en la loa para *Elegir al enemigo*, véase la tesis doctoral de Esther Murillo-Caballero, «Un barroco olvidado. Agustín de Salazar y Torres: las primeras obras» (State University of New York at Albany, 1995), 141 y 155-57.

<sup>303</sup> Salazar y Torres, «Loa para *Elegir al enemigo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 439.

<sup>304</sup> *Ibid.*, 435.

<sup>305</sup> *Ibid.*, 445.

Sin embargo, no podemos interpretar las palabras de Salazar como una defensa del arte sacro en detrimento de la profanidad temática. Por mucho que hubiera escrito sobre religión –la comedia hagiográfica *La mejor flor de Sicilia*, el auto *Olvidar por querer bien* y la extensa sección de «Poesías sacras» de la *Cítara de Apolo*–, el autor también hizo incursiones frecuentes en temáticas mitológicas, como lo demuestran las comedias *Tetis y Peleo*, *También se ama en el abismo* y *Los juegos olímpicos*, además de innumerables piezas líricas.

Más adelante tendremos la ocasión de estudiar el sentido de la mitología en el teatro y la poesía de Salazar. Por ahora solo diremos que, como la mayoría de los artistas de su época, Salazar siempre procuró balancear la exigencia de lo sagrado, fruto de las políticas tridentinas y de su posible fervor personal, con la incesante tentación de lo profano, heredada de Garcilaso por la vía del gongorismo y del calderonismo. En este sentido, su defensa de lo religioso en la *Loa para Elegir al enemigo* debe interpretarse con matices y sin olvidar, además, que en el teatro panegírico el discurso siempre se moldea a las expectativas del público. Años más tarde, con la comedia hagiográfica *La mejor flor de Sicilia*, Salazar llegó a utilizar la temática sacra a su favor para ganarse el patrocinio del personaje político más devoto de su tiempo: la reina Mariana de Austria.

En el momento de componer la *Loa para Elegir al enemigo*, aquella búsqueda de protección todavía estaba en sus inicios. Salazar no podía desaprovechar la oportunidad de causar un impacto en los reyes y así asegurar su continuidad en las programaciones teatrales de palacio, tanto más cuanto que, en el año de 1664, Felipe IV y su familia parecían buscar continuas fuentes de entretenimiento.<sup>306</sup> Si bien era necesario para Salazar presentarse a sí mismo bajo una luz favorable, el hecho de ser un americano *peninsularizado* –valga la expresión– no bastaba para convencer a la familia real de su capacidad como dramaturgo. Este, creemos, es el motivo profundo de la extrema originalidad del final de la loa, la cual ha sido entusiastamente comentada por la crítica.<sup>307</sup>

Hacia el final de la *Loa para Elegir al enemigo*, el Día y la Edad desprecian a los personajes de la Noche y el Invierno, dándoles a entender que no tienen cabida en la

---

<sup>306</sup> En efecto, debido a la enfermedad del rey y a las tensiones de la corte, la familia real vivió un mes entero en Aranjuez, y casi un mes en el Retiro, donde es probable que presenciaran numerosos espectáculos. (José Rufino Novo Zaballos, «Las casas reales en tiempos de Carlos II: la casa de la reina Mariana de Austria» (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015), 411.).

<sup>307</sup> Véase Murillo-Caballero, «Un barroco olvidado. Agustín de Salazar y Torres: las primeras obras», 157-62; Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 426-27 y Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre bereederas del trono y la política matrimonial dinástica*, ed. Thomas O'Connor (Kassel: Reichenberger, 2012), 26-27.

celebración regia, seguramente por sus connotaciones alegóricas negativas. Los personajes atacados, a su vez, se defienden afirmando que «lo esencial que en este festejo falta consiste en [ellos]». <sup>308</sup> La réplica no es entendida por el Día y la Edad, y la confusión se vuelve aún mayor cuando, de repente, se escucha la voz de un personaje ajeno a la diégesis, e irrumpe en escena otro que no había aparecido en ningún momento de la loa. Afortunadamente, la explicación llega enseguida. Los dos personajes pertenecen no a la loa, sino a la comedia *Elegir al enemigo*, cuyo inicio en un entorno sombrío y borrascoso justifica las reivindicaciones de protagonismo de la Noche y el Invierno:

ARISTEO (*Dentro*) Sombras vanas,  
¿por qué perseguís a un triste?

ESCAPARATE ¿Aristeo?

NOCHE ¿Qué os espanta?  
Esto es empezar la fiesta  
de una comedia ordenada  
a tanto debido aplauso;  
y porque empiece, las alas  
de mis negras plumas tiendo  
por la diáfana campaña  
del aire, pues en la noche  
empieza.

INVIERNO Y yo las borrascas  
del inquieto mar altero,  
que también es circunstancia  
para el argumento.

NOCHE Ahora ved si quedo desairada.

INVIERNO Ved si quedo.

ARISTEO (*Dentro*) Por acá,  
que allí una luz nos señala  
breve norte entre las sombras.<sup>309</sup>

La hibridación que hace Salazar de los espacios diegéticos de la loa y la comedia es tan singular que no parece tener precedentes en el teatro español del siglo XVII. Es cierto que la loa barroca tiene una marcada función prologal, heredada del teatro latino e italiano por el intermediario de Bartolomé de Torres Naharro, cuya intención reformista lo empujó

<sup>308</sup> Salazar y Torres, «Loa para *Elegir al enemigo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 449.

<sup>309</sup> *Ibid.*, 449-50. Al no existir ninguna otra edición antigua de la Loa para *Elegir al enemigo*, además de la contenida en la *Cítara de Apolo*, no sabemos si fue un descuido de Vera Tassis el no incluir la acotación «*Dentro*» en la intervención de Escaparate. La decisión editorial, que fue mantenida por Judith Farré, es importante: según se incluya o no la acotación, el personaje de Escaparate está o no en escena con los personajes de la loa. Su presencia física es evidentemente más disruptiva que el mero sonido de su voz desde fuera del escenario.

a convertirse en maestro de los *introitos*,<sup>310</sup> pero esta suele ceñirse al anuncio de algunas características de la comedia representada a continuación –título, autor, tema, personajes, etc.– sin nunca llegar a absorber la comedia dentro de sí.<sup>311</sup> Tenemos un claro ejemplo de la función prologal habitual en la *Loa* para *Dar tiempo al tiempo*, y también en las loas de Pedro Calderón de la Barca, que en su mayoría «se ajustan plenamente a la tipología genérica de la loa cortesana».<sup>312</sup>

Refiriéndose al curioso final de la *Loa* para *Elegir al enemigo*, Farré Vidal escribe que «el recurso es efectivamente espectacular por la ruptura respecto a la línea dramática que se ha seguido hasta el momento».<sup>313</sup> No podríamos estar más de acuerdo, porque a nuestro parecer el efectismo del final de la loa se debe al fuerte contraste que se crea entre el estatismo de la pieza breve y el dinamismo de la comedia. En la loa, todo es tipificado. La trama se reduce a un simple «debate de méritos»<sup>314</sup> cuyo objetivo único e inmutable a lo largo de la loa es el encomio a la familia real y en particular al príncipe Carlos. Los personajes, multiplicados solo en virtud de una creciente complejidad conceptual, carecen de motivos de acción propios y de profundidad psicológica; al ser alegorías, son arquetípicos en el sentido más rotundo del término. La dinámica escénica, por fin, está perfectamente calculada: los personajes solo se mueven cuando bailan, siguiendo además pautas coreográficas tan precisas como «*Cantan y danzan, quedando divididos en el último lazo en cuatro partes, de forma que queden juntos la Tierra, Aurora, Primavera y Europa; el Cenit, Estío, Fuego y África; la Tarde, Otoño, Aire, y Asia; la Noche, Invierno, Agua y América*».<sup>315</sup>

Por el contrario, los personajes de la comedia parecen estar dotados de profundidad de motivo, libertad de acción y dinamismo. Aristeo está huyendo de un pasado que lo persigue, y su temperamento melancólico se impone sobre el ambiente festivo artificialmente propiciado por la Alegría. Escaparate, también en movimiento, busca a Aristeo y parece

---

<sup>310</sup> Miguel García-Bermejo Giner, «Introducciones e introducciones: el contexto europeo del prólogo de Torres Naharro», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 15 (2017): 68-86, 72-73.

<sup>311</sup> A este propósito, afirma Murillo-Caballero que «Salazar y Torres hace algo sumamente singular; crea una loa verdaderamente híbrida que desempeña el papel laudatorio de la loa y a la vez funciona como *introito*; sin embargo, lejos de su precursor latino, el *prologus*, la loa de *Elegir al enemigo* no se limita simplemente a mencionar el título y a anunciar el argumento de la obra sino que establece, más que un vínculo estrecho, una transición perfecta para la comedia, y nos mete de lleno en la acción de la jornada primera» («Un barroco olvidado. Agustín de Salazar y Torres: las primeras obras», 160).

<sup>312</sup> Judith Farré Vidal, «La mecánica imprecisa de las loas palaciegas de Calderón», *Anuario calderoniano* 1 (2013): 149.

<sup>313</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 426.

<sup>314</sup> La expresión es de Farré Vidal, y no solo es válida para describir la trama de la *Loa* para *Elegir al enemigo*, sino también la estructura básica de todas las loas palaciegas de Agustín de Salazar. (*Ibid.*, 226-49).

<sup>315</sup> Salazar y Torres, «*Loa* para *Elegir al enemigo*» en *Ibid.*, 441.



perdido. Aunque no dice más que una palabra, su mera presencia en el escenario y entre personajes que no son de su mundo ya dice mucho acerca de su personalidad: torpe, posiblemente la de un gracioso.

Tres intervenciones bastan para que el público obtenga información sobre la comedia que está a punto de presenciar. El nombre de «Aristeo» da a entender que la voz que escuchamos es de un personaje principal, sin duda un galán, mientras que la actitud de dependencia de Escaparate sugiere que hay entre ambos una relación de amo-criado. La mención de las «sombras vanas» corresponde perfectamente con la descripción ambiental realizada por la Noche y el Invierno, y nos adentra en una atmósfera nocturna, marítima y agitada, que no puede sino recordarnos algunos de los grandes inicios de la literatura barroca: el de las *Soledades* de Luis de Góngora (1613) y *La tempestad* (1611) de William Shakespeare.

Por brusco que resulte el cambio de ambientación, el público de la *Loa para Elegir al enemigo* entra con Aristeo y Escaparate en un universo relativamente familiar, que más que sorpresa provoca curiosidad. Dos cosas se dibujan en su horizonte de expectativas: primero, descubrir el origen de aquella tristeza de Aristeo que tanto armoniza con la oscuridad; segundo, llegar a identificar esa «luz» que, en la última intervención de Aristeo, se vuelve guía de los dos personajes perdidos. La imagen es potente: como si de un faro costero se tratara, la luz saca a los personajes y a los espectadores del espacio ya agotado de la loa para llevarlos al espacio de lo posible en la comedia.

El final de la *Loa para Elegir al enemigo* no debió de dejar indiferente a la familia real, como tampoco dejó indiferentes a los espectadores y lectores contemporáneos de Salazar. De hecho, el novedoso recurso del dramaturgo tuvo tanto éxito que llegó a hacer mella en una de las mayores escritoras del siglo XVII. Hablando de esta «ingeniosa bisagra entre el mundo alegórico de la loa y el mundo “real” de la pieza», Antonio Alatorre escribió que «Sor Juana imitó esta forma de metateatralidad: al final de su segunda loa a los años de Carlos II se escuchan ya las voces de Focas y Cintia, personajes de la comedia de Calderón (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*) que iba a representarse a continuación de la loa».<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> Antonio Alatorre, «Reseña de Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo*, ed. de Thomas O'Connor», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 52, n.º 1 (2004): 207-13, 208.

### 1. 2. 3. La primera comedia: *Elegir al enemigo* (1664)

Plato fuerte de las celebraciones por el tercer cumpleaños del príncipe Carlos, la comedia *Elegir al enemigo* consta de tres jornadas y de un total de 3039 versos, según el recuento que hace Thomas O'Connor en su edición crítica de 2012.<sup>317</sup> La métrica predominante en la obra es el romance, pero también hay redondillas (vv. 307-430, vv. 573-624, vv. 2554-2621), décimas (vv. 1264-1303), un soneto (vv. 1762-1775) y una silva pareada (vv. 1942-2171), además de cinco letras cantadas de versificación heterogénea.<sup>318</sup> Por la naturaleza de su tiempo, espacios, personajes y argumento, *Elegir al enemigo* puede categorizarse como una comedia palatina.<sup>319</sup> En efecto, «persigue un doble distanciamiento de la acción, tanto en el plano temporal como espacial», «sus protagonistas pertenecen, de un lado, a la realeza o a la más alta nobleza», y su trama se construye en torno a los temas de la política y el amor, con un «enredo de notable extensión».<sup>320</sup>

En la primera jornada de *Elegir al enemigo*, Aristeo y su criado Escaparate llegan a la costa de Creta después de un naufragio en el cual se separan de su armada y también de Nise, prima y antigua enamorada del galán. Poco después, el joven Ricardo y su segundo, Lidoro, provocan un incendio en una torre de la isla, con la intención de raptar a la princesa Rosimunda en medio del caos. Aristeo rescata a Rosimunda y se enamora de ella, pero es confundido con su raptor y hecho prisionero. Nise, cuyo barco naufraga también, es rescatada por el joven Astolfo y acogida por el rey de Creta, a quien explica su desgracia. Se descubre que Aristeo es príncipe de Chipre, nación en guerra con Creta, y que él y Nise viajaban hacia Rodas para que esta se casara con el príncipe de la isla. Liberado por Lidoro, Aristeo se reencuentra con su prima, a cuyo amor ya no puede corresponder.

En la segunda jornada, Rosimunda le confiesa a Nise su amor por Aristeo, de quien tiene un retrato, pero todavía no reconoce como su salvador del incendio. Celosa, Nise niega que sea Aristeo el hombre retratado, y afirma que es Fisberto, pariente del rey de Chipre.

---

<sup>317</sup> Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 233. Citamos por esta edición.

<sup>318</sup> En las letras cantadas hay coplas de arte menor (octosílabos y pentasílabos), romance, romancillo, y redondillas, a veces en combinación. (Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «*Elegir al enemigo*», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Lola Josa, consultado el 16 de noviembre de 2020, <http://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=462>.)

<sup>319</sup> Así lo hace Thomas O'Connor en su artículo «El teatro de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)», 182.

<sup>320</sup> Miguel Zugasti, *Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015), consultado el 8 de septiembre de 2021, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7n8>, 164 y 167.

Aristeo sorprende a Rosimunda mientras ella duerme en su jardín. En la tercera jornada, Ricardo y Astolfo piden al rey de Creta la mano de Rosimunda, y este a su vez presiona a su hija para elegir a uno de los dos. Cuando está a punto de tomar una decisión, llega a Creta la armada chipriota para rescatar a Aristeo. Alentado por esto, y siendo revelada su identidad por el verdadero Fisberto, el príncipe Aristeo exige entrar en la disputa por Rosimunda. La princesa elige casarse con él, su enemigo y así poner fin la guerra entre Creta y Chipre. En señal de amistad, Aristeo entrega la mano de Nise a Ricardo.

Cuando examinamos de cerca el argumento de *Elegir al enemigo*, vemos que hay en ella un gran número de rasgos propios de un género –nosotros hablaríamos, más bien, de subgénero– que recientemente la crítica ha dado en llamar *comedia bizantina*.<sup>321</sup> Daniel Fernández Rodríguez define como «bizantinas» aquellas comedias cuya

estructura, temas y motivos se insertan en una tradición literaria cuyos orígenes remotos cabe situar en las novelas griegas de amor y aventuras, encabezadas por la *Etiópicas*, de Heliodoro, y *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio. [...] Estas obras recrean las peripecias que viven unos jóvenes enamorados, las cuales incluyen raptos, cautiverios, separaciones forzadas, naufragios, viajes a tierra de moros, reencuentros y anagnórisis, etc. Por un lado, basan su argumento en un esquema literario antiguo, presente ya en la novela griega y actualizado, entre otras muchas tradiciones, por la novela española del siglo XVI y las *novelle* italianas. Por otro lado, exploran un tema de máxima actualidad en la España del Siglo de Oro, y de sumo interés para los asistentes a los corrales: la amenaza de los corsarios turcos y el cautiverio en Berbería.<sup>322</sup>

La trama de la primera comedia salazariana se construye en torno a la separación de Aristeo y Nise durante un naufragio en altamar. Aunque no son enamorados en el sentido estricto, porque el barco en el que navegan va camino de Rodas para el casamiento de Nise con el príncipe de aquella isla, Aristeo y su prima sí son antiguos amantes,<sup>323</sup> y su reencuentro se produce al final de la primera jornada, en escena donde es patente que la dama sigue enamorada del galán (vv. 751-900).<sup>324</sup>

---

<sup>321</sup> El género bizantino fue propuesto hace poco años por Daniel Fernández Rodríguez, en la tesis doctoral «Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia» (Universitat Autònoma de Barcelona, 2016). El autor señala en varias ocasiones el parentesco entre los géneros palatino y bizantino (105, 135, 175) pero no ahonda demasiado en sus diferencias. Por nuestra parte, partimos en el presente trabajo de la hipótesis que las comedias bizantinas son un subgrupo «dentro del macrogénero que es la comedia palatina», de la misma manera que lo son las comedias de «secretario» o «privanza», según la terminología de Zugasti («Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», 168).

<sup>322</sup> Fernández Rodríguez, «Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano», *Anuario Lope de Vega*, n.º 23 (2017): 229-52, 231-32.

<sup>323</sup> «ESCAPARATE. En Chipre nos embarcamos / contra Creta, aunque primero / estaba determinado / ir a Rodas, donde estaba / el casamiento tratado / de tu prima, de quien tú / estabas enamorado; / [...] / Cesaron estos amores / por grandes y extraños casos, / que, por ser largos y cuentos, / no me meto en cuentos largos.» (I, vv. 676-90).

<sup>324</sup> *Ibid.*, 154-160.

Asociada a esta trama de separación y reencuentro viene la técnica compositiva de la «doble focalización», una «noción que en los estudios sobre la novela bizantina designa “la alternancia de dos líneas narrativas dominadas por los dos héroes separados”»<sup>325</sup>, y que se observa claramente en *Elegir al enemigo*. Cada uno por su cuenta, Aristeo y Nise viven en Creta las mismas experiencias: una llegada accidentada a tierra firme y un encuentro con el rey (Jornada I), una escena de confesiones íntimas con Rosimunda (Jornada II) y un compromiso matrimonial inesperado (Jornada III). La doble focalización le permite a Salazar recurrir reiteradamente a un mismo tipo de escenas, pero cambiando radicalmente su significación.

Cuando Aristeo, tras rescatar a Rosimunda, es interpelado por el rey de Creta, es porque Ricardo lo ha acusado de traición ante este último.<sup>326</sup> Dirigiéndose apenas a él y sin dejarlo explicar por qué tiene a Rosimunda en sus brazos, el rey manda apresar a Aristeo al instante. En la escena en la que Nise llega a la corte en brazos de Astolfo, quien la acaba de rescatar del mar, el rey y su hija tratan a la dama con deferencia y la invitan a explicar su infortunio. Copiamos fragmentos de ambas escenas a continuación:

<p>REY Mal un engaño socorre a un delito manifiesto. Ricardo, llevadle presto.</p> <p>RICARDO ¿Dónde, señor?</p> <p>REY A la torre que está en el jardín.</p> <p>ARISTEO Advierte...</p> <p>REY Llevadle.</p> <p>ARISTEO ...que esta impiedad es injusta.</p> <p>REY Tu maldad pagarás hoy con tu muerte. Ven, Rosimunda, a mis brazos. (vv. 315-23)</p>	<p>ROSIMUNDA Alza del suelo, y cree que tu adversidad halle en mí alivio constante, pues es motivo bastante la desgracia a la piedad.</p> <p>NISE Hoy en mi vivir incierto, obligada debo estar a las tormentas del mar por las fortunas del puerto.</p> <p>REY ¿Qué infelicidad ha sido la vuestra, que así arrojada del mar, a la furia airada, a esta playa os ha traído? (vv. 414-26)</p>
--	---

Es evidente que estas dos escenas en redondillas están compuestas en paralelo, y que guardan entre ellas una relación de simetría inversa que es patente en el esquema actancial, la construcción dialógica, y el trabajo lingüístico. Respecto al primer punto, observamos que

<sup>325</sup> Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro* (Madrid: Gredos, 1996), 88, *apud* Fernández Rodríguez, «Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia», 180.

<sup>326</sup> «RICARDO. Permite / que con su sangre la tierra / traidoramente salpique.» (vv. 304-6).

ambas escenas presentan un salvador, un salvado, y un juez. Mientras que en la primera escena el salvador es externo a Creta y la salvada interna, en la segunda se invierte la relación. El único que conserva su rol y sirve, por así decirlo, de eje de simetría, es la figura del rey-juez. En cuanto al diálogo, se puede observar que es inexistente en la primera escena, porque se ve sucesivamente imposibilitado, primero, por la mediación de un tercer personaje –el rey no le anuncia el aprisionamiento a Aristeo, sino a Ricardo–, luego por una interrupción, y finalmente por una sentencia inapelable. En cambio, el diálogo entre Rosimunda, Nise y el rey es fluido, rico en metáforas y conforme con el código cortesano.<sup>327</sup> Por fin, a nivel léxico, observamos que varios términos de la primera escena tienen su pareja antonímica en la segunda, como «delito»/«desgracia», «impiedad»/«piedad», «tu muerte»/«mi vivir» y «maldad»/«infelicidad». En estos antónimos parece radicar la significación opuesta de las dos escenas: al conocer al rey de Creta, Aristeo es silenciado, apresado y condenado, mientras que Nise es acogida, compadecida y escuchada.

Este trabajo lingüístico de detalle es, quizás, la prueba más sólida de que el autor de *Elegir al enemigo* se sirve de la técnica de la doble focalización para crear ingeniosos efectos de contraste entre escenas paralelas. Sin pretender ser exhaustivos, porque la técnica se emplea en numerosas ocasiones a lo largo de la comedia, proporcionamos aquí un último ejemplo de ello. Describiendo los naufragios de Aristeo y Nise, Escaparate afirma que su amo no sacó «más que [s]u persona libre / en una tabla» (vv. 42-43), mientras que Astolfo se jacta de que, para salvar a la dama, «al mar en tan ardua empresa / delfín racional [s]e arroj[ó]» (vv. 405-6). La referencia común a estas dos descripciones es el célebre «breve table, delfín no fue pequeño» de la primera *Soledad* de Luis de Góngora, que a su vez alude al mito del músico Arión, arrojado al mar por los pilotos de su nave y salvado por un delfín al que había atraído con su canto.

La ambientación marítima es el segundo gran rasgo bizantino de *Elegir al enemigo*. La acción dramática de la comedia se desarrolla en la isla griega de Creta, en un contexto bélico vagamente reminiscente de la llamada «guerra cretense», que entre 205 y 200 a.C. opuso a Filipo V de Macedonia y sus aliados a Rodas.<sup>328</sup> Un pasaje de la relación que hace Nise de su

---

<sup>327</sup> Desde luego, todo esto está condicionado por la construcción formal de las escenas: el diálogo es imposible donde las redondillas se rompen, y fluye donde quedan enteras.

<sup>328</sup> Para conquistar la isla y consolidar así su dominio sobre el mundo helenístico, Filipo V de Macedonia se alió con Antíoco III el Grande, rey del imperio seléucida, con quien pactó la toma de varios territorios egipcios, entre ellos Chipre. Véase, al respecto, Peter Green, *Alexander to Actium: the Hellenistic Age* (Londres: Thames and Hudson, 1990), 286-311. La fuente antigua que narra estos hechos, y que Salazar hubiera podido conocer, es Polibio (*Historias*, XVI, 2).

vida ante la corte de Creta sintetiza bien las circunstancias bélicas que enmarcan la intriga de la comedia:

La quietud dulce gozaba  
de la paz, cuando disforme  
áspid feroz, hija aleve  
de la ambición y ocio torpes,  
en Creta despertó aquellas  
antiguas alteraciones [...]  
A la defensa Aristeo  
de su reino se dispone,  
y con una gruesa armada  
le oprimió al monstruo salobre  
la verde espalda. [...]  
Embarqueme al mismo tiempo  
con él para Rodas, donde  
su Príncipe me esperaba  
para su esposa [...]. (vv. 471-92)

Es durante el viaje de la armada chipriota hacia Rodas cuando ocurre el naufragio que Escaparate refiere al principio de la primera jornada (vv. 29-48), y que explica su presencia y la de Ariosto en Creta. «[D]os días» (v. 31) después, ocurre un segundo accidente: el bajel de Nise se hunde frente a la costa cretense durante una «terrible / borrasca» (v. 65).

Las tormentas marítimas y los naufragios son, para Fernández Rodríguez, un «motivo prototípico del género bizantino»,<sup>329</sup> heredado de una larga tradición que empieza con la *Odisea* y se consolida con «un pasaje de la *Eneida* (I, 81-156), fuente principal del desarrollo del tópico en la épica latina y de muchas de sus manifestaciones en España ya desde la Edad Media».<sup>330</sup> Refiriéndose a las comedias bizantinas de Lope de Vega, y especialmente a *Vinda, casada y doncella*, el investigador determina los rasgos principales que caracterizan el motivo:

En las comedias que nos interesan es posible distinguir los dos tipos de naufragios y tormentas que Lope cultivó en sus obras: aquellos que suceden en tiempo real y se representan sobre el escenario, y aquellos otros que son referidos por algún personaje una vez ya han concluido. En *Vinda, casada y doncella*, escrita en octubre de 1597, Lope se vale de todos los ingredientes que aparecerán, en parte o en su totalidad, en sus obras posteriores [...]: acumulación de léxico naval, gran confusión y maniobras contradictorias por parte de los marineros, invocaciones a la Virgen y a los santos, descripción de los efectos de la tormenta, la necesidad de alijar la nave, la salvación por medio de una tabla y la llegada a la costa.<sup>331</sup>

Los naufragios de *Elegir al enemigo* reúnen todas las características enumeradas, salvo las «invocaciones a la Virgen y a los santos», que en esta comedia de trasfondo precristiano

---

<sup>329</sup> Aunque no es un motivo exclusivo del género, como precisa el autor en «Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia», 157.

<sup>330</sup> *Ibid.*, 148.

<sup>331</sup> *Ibid.*, 150.

son transformadas en súplicas a los «cielos» (v. 110). El naufragio de Aristeo y Escapate pertenece a la categoría de los «referidos por algún personaje una vez ya han concluido», mientras que el de Nise tiene lugar dentro del tiempo dramático, y por ello resulta más interesante desde un punto de vista escenográfico.

A pesar de que las puestas en escena palaciegas eran las que contaban con más presupuesto en la segunda mitad del s. XVII, la representación de una tormenta marítima en un escenario teatral revestía cierta dificultad. Uno de los trucos a los que recurrían los dramaturgos de la época era representarla tras los bastidores, con la ayuda de efectos sonoros.<sup>332</sup> Así lo hace Salazar en la escena de naufragio de Nise (vv. 66-188), donde sucesivamente se oyen, desde «dentro»,<sup>333</sup> música cantada e instrumental, quejas de marineros, un duelo de espadas y voces femeninas.

*Al lado contrario de la Música dicen dentro.*

1. Aferra, aferra de gavia,  
porque, a la furia insufrible  
del viento, árboles y velas  
inútilmente resisten.
2. ¡Cielos, piedad!
3. ¡Favor, cielos!
1. Ya el árbol mayor se rinde.
4. Corta la jarcia,<sup>334</sup> que toca la nave en el arrecife.

*Ruido de espadas a otro lado.*

---

<sup>332</sup> A propósito de la puesta en escena de tormentas en el teatro de Calderón, Santiago Fernández Mosquera sostiene que «lo espectacular de la tormenta está fundamentalmente en el ruido», tras apuntar lo siguiente: «Con ser el motivo de la tormenta –sea en sus variantes de tempestad, terremoto, borrasca, etc.– un elemento esencial en el teatro de Calderón, llama la atención el poco detenimiento que el poeta guarda en la composición de la tramoya [...]. Pero tampoco se han encontrado, entre la rica documentación de las representaciones palaciegas, indicios que pudieran alertarnos sobre la tramoya de la tormenta. Ni siquiera cuando un espectador ocupado en relatar el discurrir de la representación, como en el caso de *Hado y divisa*, ni –lo más sorprendente– por parte del propio responsable de la escenotecnia, el mismo tramoyista, que no lo señala de ninguna forma, como se ha comprobado en el memorial de Cosme Lotti para *El mayor encanto, amor*. Esto sólo se puede explicar si la tramoya de la tormenta estaba tan asumida, era tan sencilla, resultaba tan obvia, que no había ni que explicarla y si los responsables de ejecutarla, los tramoyista, se habían apropiado de su preparación. Y esto podría ser así si la generación de la tormenta se hiciese con métodos simples como los que se han señalado –y que alcanzan incluso nuestro siglo–, todo ruidos y pintura de marinas. Ruido de truenos, relámpagos, terremotos, viento, naves..., producidos por pesos y pólvora; pinturas de bastidores y lienzos que enmarcaban sencilla, pero ricamente el espacio escénico.» Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico* (Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 2006), 156-57.

<sup>333</sup> La indicación «dentro» aparece diecisiete veces a lo largo de esta escena de 122 versos.

<sup>334</sup> Nótese en este pasaje el despliegue de vocabulario náutico. A «gavia» y «jarcia» se añade, en el verso 127, el término «esquife». La «gavia» es «una como garita redonda, que rodea toda la extremidad del mástil del navío» (*Autoridades*). En cuanto a las «jarcias», que no aparecen en el *Diccionario de Autoridades*, pero sí en el *Tesoro de Covarrubias*, son «aderezos de la nave o galera [...] y por ser muchas cosas y muy menudas llamamos jarcias los argadizos, cachivachos, instrumentos para pescar y otras cosas».

ESCAPARATE Aqueste es otro cantar.

ARISTEO ¡No hay ya asombro que me admire!

[...]

*En otra parte voces.*

ARISTEO ¿Voces de mujer no oíste?

ESCAPARATE Como hay tantos contrabajos  
no distingo bien los tiples. (vv. 106-35)

El alud de sonidos comienza inmediatamente después de que Aristeo pronuncie las palabras «terrible / borrasca» (vv. 64-65). A todas luces, este tiene como objetivo imitar la cacofonía natural de una tormenta y produce en el espectador la misma confusión que manifiestan Aristeo y Escaparate. Pero la acumulación de efectos escenográficos, que como veremos en otras comedias es característica de la dramaturgia salazariana, se explica también por la voluntad del autor de duplicar la intriga y representar dos escenas en paralelo.

En efecto, de forma simultánea a la tormenta marítima ocurre un incendio en el palacio de Creta. Cuando oye las «voces de mujer», que son las de Nise y Rosimunda pidiendo auxilio desde el mar y desde la torre, Aristeo no sabe adónde acudir (vv. 139-54). Como lo expuso Thomas O'Connor, la letra cantada que inaugura la escena refleja el dilema del personaje, y acentúa «las cualidades líricas de la situación» haciendo uso de dos metáforas contrastantes que representan, respectivamente, a Nise y Rosimunda<sup>335</sup>:

MÚSICA *Para encontrarse contigo,  
Amor, ¿dónde irá el deseo?*

1. *Al agua.*

2. *Al fuego.*

1. *No, sino al agua.*

2. *No, sino al fuego.*

1. *Pues hielas lo que abrasas,*

<sup>335</sup> O'Connor, «Dramatic Use of a *Letra cantada irregular* in *Elegir al enemigo*: a Structural Approach», 119-32, 128: «When Aristeo arrives on Crete, confused and befuddled by this harrowing experience of having been shipwrecked, he is suddenly thrust into another chaotic situation which is epitomized by the use of the *letra*. The *letra* precedes the presentation of the two situations after which he must choose to assist one needy damsel over another. The *letra cantada*, therefore, exemplifies and heightens the lyrical qualities of the situation –but precisely at this point one must ask how this is done without the link to the characters yet to be presented to the audience. As will later be discovered, *fuego* specifies (using Dámaso Alonso's terms) Rosimunda, and *agua*, Nise». [La traducción del cuerpo del texto es nuestra].



*no, sino al agua.*

2. *Pues enciendes el hielo,  
no, sino al fuego.*
1. *Al agua.*
2. *Al fuego.*
1. *Siendo nieto de las ondas,  
buscadme en la espuma cana.*
2. *Venid, buscadme en el fuego,  
que es hijo Amor de las llamas. (vv. 75-88)*

La letra cantada no se acaba aquí, sino que continúa y se entremezcla con el diálogo de los personajes, hasta el punto de que la Música parece responder a las preguntas de Aristeo.<sup>336</sup> Lo cierto es que basta leer el inicio para darse cuenta de que esta canción a dos voces, cuya partitura musical tenemos la fortuna de conservar,<sup>337</sup> tiene cierta cualidad sinestésica. La reiteración de las metáforas «agua» y «fuego» –hasta diecisiete veces a lo largo de la escena– permite a quien las oye visualizar aquella tormenta y aquel incendio que Salazar renuncia a representar con la ayuda de aparatos mecánicos, y posiblemente sentir la misma zozobra en la que están hundidos los personajes. A través de sonoridades sucesivas y a veces superpuestas, entre las cuales destaca una música que apela tanto al oído como a la imaginación visual, Salazar logra extraer del tema marítimo un escena altamente efectista<sup>338</sup> que recuerda al mejor teatro cortesano de Pedro Calderón de la Barca.

Cuando escribió *Elegir al enemigo* en 1664, Agustín de Salazar y Torres aún no tenía demasiada experiencia en el género dramático. Solo había escrito un auto en colaboración – la *Destrucción de Troya* (1653)– y una *Loa* (1663) para una representación privada de *Dar tiempo al tiempo*, de Calderón. Siendo un dramaturgo principiante e inseguro en el oficio, es natural

---

<sup>336</sup> «ARISTEO. ¿Qué haré? / Decidme, cielos, decidme. / ¿Adónde iré? – [MÚSICA] 1. Al fuego. – [MÚSICA] 2. Al agua.» (vv. 153-55).

<sup>337</sup> «Para encontrarse contigo amor/ ¿dónde irá el deseo?» se conserva, entre otros manuscritos, en el Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (*Manuscrito Novena*), 33. En nuestro *Apéndice*, reproducimos la lista que Louise K. Stein elaboró de las partituras de canciones teatrales salazarianas y sus localizaciones.

<sup>338</sup> Aunque no nos detendremos en él aquí, hay un tercer pasaje de ambientación marítima hacia el final de *Elegir al enemigo*. No se trata de una tormenta ni de un naufragio, sino de la llegada a la costa cretense de la armada perdida de Aristeo, pero su relato resulta igualmente espectacular, y en él Salazar utiliza los mismos recursos sinestésicos que observamos en las escenas anteriores: «[LIDORO.] Todo el puerto está ocupado / con una nadante selva, / que de leños puebla el mar, / que de lino el viento puebla. / En las lanchas y en los botes / con increíble presteza, / desde las húmedas ondas / pisaron la seca arena, /y tremolando de Chipre / las vitoriosas banderas, espigado el puerto de astas, / hasta tu palacio llegan / diciendo entre el ronco estruendo / de las cajas y trompetas... – [OTROS.] Danos nuestro Rey, tirano. / ¡Viva Aristeo!». (vv. 2750-65).

que sus primeras obras estuvieran fuertemente marcadas por la influencia de los grandes maestros del teatro cortesano del momento, y en primer lugar por Calderón. Aquel que en 1664 ya era Capellán del Rey y un personaje de primer rango en la corte madrileña dejó una huella innegable en *Elegir al enemigo*, que se manifiesta tanto en el vanguardismo estético de la obra como en su posible sentido filosófico-político de trasfondo.

Para empezar, cabe apuntar que la adscripción de la comedia a la llamada «materia bizantina», aquella larga tradición que va desde Heliodoro y Aquiles Tacio hasta la Comedia Nueva, está claramente mediada por el calderonismo. En 1664, se publica dentro de la *Tercera parte de comedias* la titulada *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*, en la cual Calderón retoma la historia de las *Etiópicas* de Heliodoro «incid[iendo] en la interpretación moralista», y adaptando la novela a los gustos de palacio.<sup>339</sup> En efecto, la «técnica teatral [de *Los hijos de la fortuna*] destaca por su espectacularidad, lograda mediante una suntuosa escenografía, la presencia de escenas corales y el empleo de la música. No en vano se trata de una pieza de palacio, compuesta para entretener a la familia real.»<sup>340</sup>

Salazar debió de leer *Tercera parte de comedias* en los mismos meses en los que escribió *Elegir al enemigo*, y por ello el bizantinismo de su obra bebe más del modelo calderoniano que del lopesco. Para Fernández Rodríguez, Calderón y Rojas Zorrilla –autor de una versión teatral de *Persiles y Sigismunda* (1633)– se apartan en sus comedias bizantinas de

la iniciativa de Lope, que entroncaba con la actualización llevada a cabo entre otros por los precursores de la Comedia Nueva y los *novellieri*, en cuyas obras los temas del universo griego se asociaban a los peligros del Mediterráneo y al cautiverio en Berbería, pero también a damas y galanes de medio pelo, y cuya puesta en escena era la propia de un teatro pobre, por más que se buscara atraer al espectador con ropajes llamativos y multitud de disfraces. Por el contrario, las obras descritas rezuman un exotismo mayor, la sobriedad y elegancia propias de sus fuentes, un estilo alto y alambicado y, en el caso de *Persiles y Sigismunda* y *Los hijos de la Fortuna*, una lujosa puesta en escena, de nuevo en consonancia con sus modelos y con el público selecto al que iban dirigidas.<sup>341</sup>

*Elegir al enemigo* tiene poco de la trama novelesca y la escenografía precaria de obras como *El Argel fingido* (1599) y *Los esclavos libres* (1602), y mucho del anacronismo temático y el preciosismo estético de la escuela calderoniana. Incluso en las escenas cuya ambientación no es específicamente bizantina, Salazar demuestra estar en sintonía con la búsqueda calderoniana de un «estilo alto y alambicado» en todos los niveles compositivos.

---

<sup>339</sup> Fernández Rodríguez, *Las comedias bizantinas de Lope de Vega : caracterización genérica, tradición y trascendencia*, 481.

<sup>340</sup> *Ibid.*, 481.

<sup>341</sup> *Ibid.*, 482.

Refiriéndose a las creaciones de Calderón de los años 1657-1662, Evangelina Rodríguez Cuadros afirma que el dramaturgo «ya por entonces había inventado el teatro total, polifónico, plenamente operístico, suma y síntesis de todas las artes».<sup>342</sup> Creemos necesario precisar aquí el término «inventor», porque Calderón no fue el primero en experimentar con este tipo de dramaturgia que tanto triunfó en la corte española de la segunda mitad del s. XVII, y sobre la que Bances Candamo escribió, a finales de siglo, que

ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas, y el pincel sabe dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la *scena*, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo.<sup>343</sup>

Años antes de la experimentación calderoniana, el «teatro total» de origen europeo ya había sido introducido en la escena española por autores como el conde de Villamediana y Lope de Vega. En *La gloria de Niquea* (1622) de Villamediana, «la importancia de la danza y la primacía de la música, escenografía y vestuario sobre el texto hacen que [la] invención esté muy lejos de la cualquier precedente hispano», y más cerca de los *ballet de cour* franceses, los *trionfi* italianos y los *masques* ingleses.<sup>344</sup> En cuanto *La selva sin amor* (1627), de Lope de Vega, fue la primera ópera que se representó en la corte española,<sup>345</sup> y su rica escenografía de estilo manierista estuvo a cargo del ingeniero florentino Cosimo Lotti.<sup>346</sup>

Calderón quizás no fue original cuando empezó a experimentar con música y escenografía en su teatro, pero sí «invent[ó] el teatro total» en el sentido en que perfeccionó y sistematizó este tipo de dramaturgia transdisciplinar. Aquellos espectáculos que podían parecer «extrañ[os]»<sup>347</sup> en la época de Villamediana acabaron convirtiéndose, gracias a Calderón, en un género teatral bien asentado, que ha sido llamado «fiesta real» por María

---

<sup>342</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, «Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo», Portal Calderón de la Barca, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, párr. 9, consultado el 9 de diciembre de 2020, [http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon\\_de\\_la\\_barca/autor\\_calderon/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/autor_calderon/). Rodríguez Cuadros también define esta faceta del teatro calderoniano en su libro *Calderón* (Madrid: Editorial Síntesis, 2002), 109: «Calderón escribía sobre el espacio: llegó a dominar, en su sentido más pleno, el teatro total, y las acotaciones de estas obras muestran, en el más radical sentido contemporáneo del término, a un director de escena, constructor no de un simple guion dramático, sino de un texto-espectáculo que integra pintura, escenografía, máquina voladoras y autómatas junto a la consistente y nunca olvidada partitura de la poesía.»

<sup>343</sup> Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir (Londres: Tamesis Books, 1970), 29.

<sup>344</sup> Torrente, «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo», 340.

<sup>345</sup> Lope de Vega, *La selva sin amor*, ed. María Grazia Profeti (Florencia: Alinea Editrice, 1999), 10.

<sup>346</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989), 61-90.

<sup>347</sup> El cronista Antonio Hurtado de Mendoza, presente en el estreno de *La gloria de Niquea*, consideró que la obra pertenecía a «un género que extrañará al pueblo y se llama en palacio invención.» (Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, 231).

Asunción Flórez Asensio.<sup>348</sup> A su vez, según el grado de importancia que tiene en ellas el elemento musical, se pueden dividir en «fiestas cantadas», «zarzuelas» y «óperas».<sup>349</sup>

Concordamos con Flórez Asensio cuando defiende que Pedro Calderón de la Barca es «quien da forma definitiva al género de las [fiestas reales]», principalmente porque «manteniendo una trama argumental sólida, consigue en sus obras una perfecta unión de poesía, música y escenografía sin que la fiesta pierda nada de su profundo contenido filosófico-político».<sup>350</sup> Cuando escribe que en *La Gloria de Niquea* «la vista se lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye»,<sup>351</sup> Antonio Hurtado de Mendoza parece reprocharle dos cosas a Villamediana: el desequilibrio que hay entre música y escenografía, por un lado, y el poco interés poético y argumental de la obra, por el otro. Ambos defectos están ausentes en las fiestas reales de Calderón, ya que el dramaturgo integra perfectamente las dimensiones auditiva y visual, y realiza un trabajo minucioso del lenguaje y de la fábula con tal de satisfacer el refinado gusto del público cortesano.

La primera comedia de Salazar es una fiesta cantada<sup>352</sup> de modelo calderoniano porque procura responder a las exigencias que el maestro fijó para el género. De entrada, en su uso de los recursos musicales y pictórico-escenográficos, el joven autor desarrolla lo que, tanto en su caso como en el de Calderón, podríamos llamar una *poética de la sinestesia*. Florence d'Artois y Héctor Ruiz Soto defienden que, contrariamente a la «tesis aceptada [de] que el paso a la modernidad fue un paso a una edad casi exclusivamente visual», «[e]n España, el giro visual de la modernidad se inscribe en un régimen de espectacularidad más perenne que queda marcado por una sollicitación conjunta del oído y la vista».<sup>353</sup> Según los autores, «[si] el teatro, entendido como actuación o “performance”, es en todo momento visual y sonoro,

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, 226: «La fiesta real constituía un espectáculo muy complejo en el que poesía, música y pintura convergían formando lo que podríamos considerar un espectáculo total. A la riqueza plástica de una puesta en escena muy lujosa, en la que destacaban los numerosos cambios escénicos (mutaciones), se unía la belleza y sonoridad de los textos, resaltados por el abundante uso de la música.»

<sup>349</sup> *Ibid.*, 229. Volveremos a hablar esta distinción cuando hablemos de las dos zarzuelas de Salazar: *También se ama en el abismo* (1667) y *Los juegos olímpicos* (1673).

<sup>350</sup> Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, 235.

<sup>351</sup> *Ibid.*, 231.

<sup>352</sup> La pertenencia de *Elegir al enemigo* a la categoría de las fiestas cantadas no es incompatible con su adscripción al género palatino-bizantino. En efecto, la primera etiqueta, más amplia, hace referencia a la forma híbrida (poético-pictórico-musical) de la obra, mientras que la segunda es una etiqueta primordialmente argumental y temática. En el teatro de Salazar hay fiestas cantadas de género palatino (*Elegir al enemigo* y *El mérito es la corona*) y mitológico (*El amor más desgraciado*, *Tetis y Peleo*, *Más triunfa el amor rendido*).

<sup>353</sup> Florence d'Artois y Héctor Ruiz Soto, «Oír o ver / Oír y ver. Hacia una espectacularidad comprensiva», *Criticón*, n.º 140 (2020), párrs. 12-15, consultado el 8 de septiembre de 2021, <https://doi.org/10.4000/criticon.17101>.

sensible y eventualmente sinestésico, hay momentos en toda actuación que destacan por sus efectos sensoriales específicos». <sup>354</sup> La escena de la tormenta y el incendio en *Elegir al enemigo* es un ejemplo perfecto de confluencia entre la vista y el oído, y parte, además, de «una concepción fisiológica que aúna la imaginación con la percepción». <sup>355</sup> Los efectos sinestésicos son habituales en las fiestas cantadas calderonianas del mismo período, sobre todo en las escenas musicales. Pero hay una obra de Calderón en la que la técnica de la sinestesia cobra un relieve particular por la fuerte asociación que establece con la trama. Se trata de la fiesta real de tema mitológico *Ni Amor se libra de amor*, a cuyo estreno Salazar pudo haber asistido en el salón de palacio del Buen Retiro, el 19 de enero de 1662.

El argumento desarrollado en *Ni Amor se libra de amor* es el de Psiquis y Cupido, narrado en *Las metamorfosis* (IV-VI) de Apuleyo. Como recordará el lector, en la fábula latina, Psiquis era una hermosa doncella que, por culpa de la enemistad de Venus, vivía en soledad mientras que sus dos hermanas mayores ya estaban felizmente casadas. El oráculo de Apolo instó al padre de la doncella a sacrificarla en la cumbre de una montaña. Estando allí se enamoró de ella Cupido, que dormida la llevó a vivir a su palacio y la tomó como esposa. Dentro de la morada de Cupido, Psiquis pasaba los días oyendo voces que la invitaban a disfrutar de las riquezas que la rodeaban, y músicos que tocaban y cantaban para deleitar sus oídos. Pero no podía mirar el rostro de su esposo ni conocer su identidad, bajo pena de nunca más volverlo a ver.

En su versión del mito Calderón introduce algunas modificaciones, <sup>356</sup> pero respeta el principio dramático de base: «la oposición de ver y no ver, la cual está relacionada con la de saber y no saber». <sup>357</sup> Explica Gerhard Poppenberg que

Cupido, el amante de Siquis, la ha enclaustrado en un palacio subterráneo, ajena de todo el mundo, de dioses y de hombres; además, él también permanece ocultado ante ella. Las condiciones que marcan el amor de Cupido son el no ver y el no saber: «nunca me has de ver [...] quién soy no

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, párr. 20.

<sup>355</sup> *Ibid.*, párr. 21.

<sup>356</sup> María de Gracia Santos, «Evolución e interpretación del mito clásico en la comedia *Ni amor se libra de amor* y en el auto sacramental *Psiquis y Cupido*» (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003), consultado el 19 de septiembre de 2021, [https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon\\_europa/santos.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/santos.htm), párr. 19: «Calderón recoge, por tanto, este mito en *Ni amor se libra de amor* pero le imprime su sello más personal, eliminando elementos (el despeñadero, el viento Céfito), situaciones (el engaño de Psique hacia sus hermanas, las pruebas que debe realizar para Venus, el embarazo de la joven) y personajes (la reina, Ceres y Juno), y añadiendo otros tantos (los personajes de Anteo, enamorado de la joven, Friso gracioso y Flora criada, el viaje se realiza por mar en medio de una fuerte tormenta, la isla desierta, etc.), consiguiendo crear un nuevo mito sobre el ya existente.»

<sup>357</sup> Gerhard Poppenberg, «Ya es Siquis nuestra diosa: sobre *Ni amor se libra de amor* de Calderón», en *Diferentes y escogidas: homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera (Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 2014), 411-24, 413.

preguntas» [...]. Esto conlleva una inversión de la relación entre ver y oír. [...] Uno necesita ver y saber para poder amar. Mientras que Cupido exige de Siquis que lo ame sin verlo y que confíe en el oído más que en la vista: «do que los ojos no ven / te han de suplir los oídos. / Y pues vencer el pavor / del no ver con oír pretendo, / lo que yo fuere diciendo / cierren cláusulas de amor» [...].<sup>358</sup>

Si el dios resiste a ser visto por su enamorada, es porque Júpiter ha puesto como condición, para dejarlo vivir con Psiquis, que ambos vivan en la oscuridad.<sup>359</sup> La tensión dura hasta la última escena de la comedia, cuando, aprovechándose del sueño de Cupido, Psiquis se acerca con «luz y puñal» —«si acaso monstruo fuere»— a mirar a su amante. Así descubre atónita que en realidad «es monstruo de amor, / con soberana belleza» (584).<sup>360</sup>

Durante la escena, la conjunción entre oído y vista se construye gradualmente, sin necesidad de grandes efectos iniciales. Cuando Psiquis sale de su cuarto al encuentro de Cupido, una acotación indica que está «*como a oscuras*» (582), es decir, en una situación de penumbra que abre la posibilidad de lo visual. Psiquis intenta atraer a Cupido hacia el cuarto iluminado mediante la palabra hablada, pero este se niega.<sup>361</sup> Entonces, la dama se sirve de un medio sonoro más sofisticado que la palabra para alcanzar su propósito. Psiquis le pide al «rumor» ambiente que «cant[e] un tono a este sueño», y entonces suena una nana adormecedora cuya letra empieza a incorporar el oído y vista mediante dos metáforas visuales: «[...] siendo del cielo flores, / también sois del campo estrellas» (583). La metafórica luz celeste de la nana da paso, enseguida, a la revelación del rostro de Cupido, cuya belleza Psiquis compara nada menos que con la «pintura» y la «escultura» (583).

Lo que parece sugerir Calderón en *Ni amor se libra de amor* es que solo las formas elevadas, artísticas, de sonoridad y visualidad consiguen establecer un puente entre ambos sentidos. Induciendo a Cupido al sueño, la música consigue desvelar aquella belleza que la palabra sola es incapaz de descubrir. A su vez, las referencias a las artes visuales convierten la descripción que hace Psiquis en una verdadera écfrasis<sup>362</sup> cuyo lirismo roza la musicalidad:

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, 419-20.

<sup>359</sup> «[C]on que a Júpiter pedí, / que se doliese de mí; / y entre mí y mi madre, él / mandó en su decreto fiel / que te trajesen aquí. / Para que pudiese yo / (tanto me debiste, tanto) / tenerte en aqueste encanto / donde Venus le ignoró. / Ya con esa luz lo vio, / porque el prestado favor / término en su resplandor / quiso Júpiter que hallase, / con que no es posible pase / adelante nuestro amor.» (585).

<sup>360</sup> Citamos por Pedro Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor* en *Tercera parte de comedias*, ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel (Madrid: Viuda de Blas de Villanueva, 1726).

<sup>361</sup> «CUPIDO. Supuesto / que andando hoy en él más gente, / puede ser inconveniente / haber luz, en este puesto / en quien abril ha puesto / el primor de sus primores, / nos sentemos.» (582).

<sup>362</sup> Recordemos que esta figura se ha definido como «the poetic description of a pictorial or sculptural work of art» (Leo Spitzer, «The “Ode on a Grecian Urn” or Content vs. Metagrammar», *Comparative Literature* 7, n.º 3, 1955: 203-225, 207 *apud* Adolfo R. Posada, «Écfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro», *e-Spania*, 2020, párr. 28, consultado el 12 de septiembre de 2021,

Cada paso que el deseo  
 da, se retira otro paso  
 el temor, tiemblo y me abraso.  
 ¿Qué mucho? Si dudo y creo.  
 Más, cielos, ¿qué es lo que veo?  
 ¿Quién vio más bella pintura?  
 ¿Quién más perfecta escultura?  
 El que dijo que este es  
 un monstruo, dijo bien, pues  
 es un monstruo de hermosura.  
 ¡Qué joven tan generoso,  
 en quien, desde el pie al cabello,  
 está brioso lo bello,  
 está valiente lo hermoso! (583)<sup>363</sup>

El pasaje citado tiene una innegable impronta gongorina, no solo por la imagen icónica formada por los cuerpos de los personajes, reminiscente del encuentro de Galatea con Acis dormido,<sup>364</sup> sino también por el uso de la écfrasis, una técnica pictoricista que, aunque no es exclusiva de Góngora, fue ampliamente empleada por él en las *Soledades* y el *Polifemo*.<sup>365</sup> A propósito de la relación de Calderón con la poesía gongorina, Evangelina Rodríguez Cuadros defiende que

La *vanguardia* que Calderón supone en el dominio de la técnica teatral (después de la primera vanguardia, razonablemente rupturista con la norma aristotélica de Lope de Vega) no radica sólo en la estupenda maestría el ritmo endiablado de entradas y salidas, en la resolución de increíbles tramas, en el constante efecto de maravilla de los decorados y mutaciones sino en el saber incorporar a esa carcasa de tiempo y espacio el prodigio de la palabra poética, de la retórica que excava subjetividad y debate apasionado entre yo y el mundo: toda la invención del nuevo lenguaje de Góngora es transportado e incorporado al teatro por Calderón.<sup>366</sup>

<http://journals.openedition.org/e-spania/36222>), o, más recientemente, como «verbal representation of visual representation» (James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 3 *apud* Adolfo R. Posada, *ibid.*

<sup>363</sup> La gradación sinestésica de la escena desemboca en un fin de fiesta espectacular. Indignado por la traición de su amada, «[v]ase Cupido, suena grande ruido de tempestad y, oscureciéndose el teatro, se muda en el de los peñascos y marina con que empezó la Jornada Segunda» (584).

<sup>364</sup> Enrica Cancelliere, «Amor y Psique. Hermenéutica de una fábula de las artes figurativas al teatro de Calderón», *Anuario calderoniano*, vol. extra, n.º 1 (2013): 21-48, 36: «El puñal en una mano y en la otra el hacha, Siquis se queda suspendida pendiendo sobre el bello joven durmiente. Pero cuando la luz deja ver al amado en toda su belleza, Siquis turbada exclama: “¿Quién vio más bella pintura? / ¿Quién más perfecta escultura? / El que dijo que éste es / un monstruo, dijo bien, pues / es un monstruo de hermosura.» (p. 1979). [...] La estructura en quiasmo refuerza la especularidad de la imagen que ahora se fija en un icono, que ya fue gongorino: “El bulto vio, y haciéndolo dormido, / librada en un pie toda sobre él pende (vv. 227-228)». Sobre este icono de las octavas 33-35 de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, ver Enrica Cancelliere, *Góngora. Itinerarios de la visión* (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006), 130-34.

<sup>365</sup> Para una discusión acerca de la aplicación de los términos *écfrasis* e *hipotiposis* a la técnica literaria del Siglo de Oro en general, y a la poesía gongorina en particular, véase Posada, «¿Écfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro». Sendos estudios de la écfrasis en las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea* pueden encontrarse en Mercedes Blanco, «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa, vol. 1 (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998), 263-74 y Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del «Polifemo». Eros y elipsis* (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010).

<sup>366</sup> Rodríguez Cuadros, «Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo», párr. 9.

El teatro de Calderón está profundamente impregnado por el gongorismo, sobre todo en aquellas fiestas reales que por su temática, muchas veces mitológica o palatina, se prestan especialmente al lenguaje innovador de Góngora. Estas consideraciones nos devuelven al corazón de la escritura salazariana, primero porque, como ya hemos visto, la influencia de Góngora determinó el estilo de Salazar desde sus inicios novohispanos, y segundo porque, si por algo es calderoniana la comedia *Elegir al enemigo*, es por el gongorismo teatralizado de su lenguaje.

En un trabajo anterior afirmamos que en *Elegir al enemigo* hay un gongorismo pasado por el tamiz de Calderón, pero también un gongorismo *puro*, es decir, directamente heredado del maestro cordobés.<sup>367</sup> En efecto, en sus años novohispanos, Salazar parece haber percibido ciertos rasgos de teatralidad y musicalidad en la poesía gongorina, lo cual explica que haya querido *representar* a Góngora en al menos dos ocasiones –la famosa declamación de su niñez<sup>368</sup> y el «certamen de la Purísima Concepción de Nuestra Señora» para el que compuso un centón «con solos versos mayores de don Luis de Góngora».<sup>369</sup> En el caso de esta última representación, hemos mostrado ya cómo el uso eficaz de los mecanismos de la rima y la aliteración sibilante potencian el lirismo del conjunto, volviéndolo así más atractivo para los oyentes (*cf. supra*).

Es posible que, una vez llegado a la península, Salazar partiera de estas intuiciones tempranas para introducir el gongorismo en su teatro sin necesidad de mediación calderoniana. En *Elegir al enemigo* encontramos motivos, metáforas y estilemas que parecen heredados directamente de la poesía gongorina. El íncipit en el que «dos náufragos llegan de noche a la costa escarpada de Creta, donde “montes las sombras ofrecen, / y sombras las peñas fingen”» (vv. 13-14),<sup>370</sup> así como los ya mentados «tabla» y «delfín» del rescate de Nise (v. 43 y 406) son un claro homenaje a los versos 1-51 de la *Primera Soledad*. Por su parte, el hipérbato «antes, de mi vida sean, / a incendios de mis suspiros, / urna mis cenizas mismas» (vv. 2635-37), pronunciado por Aristeo al no conseguir separarse de Rosimunda en la tercera

---

<sup>367</sup> Adriana Beltrán del Río, «Agustín de Salazar y Torres entre gongorismo y calderonismo».

<sup>368</sup> Salazar, *Cítara de Apolo*, 1681, I, ix-x.

<sup>369</sup> El centón se titula *Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsis, con solos versos mayores de don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus Soledades* (*Ibid.*, I, 259-62.). Para un análisis y comparación de esta composición con sus fuentes gongorinas, véase el estudio de Jesús Ponce Cárdenas, «El oro del otoño : glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres», y, más recientemente, el de Martha Lilia Tenorio en «"A Góngora hacer pedazos, dejándolo tan entero." Centones gongorinos en Nueva España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º 1 (2021): 143-98. Para un estudio de la dimensión teatral y musical de este centón y de otras composiciones gongorinas de Salazar, véase Adriana Beltrán del Río, «Agustín de Salazar y Torres entre gongorismo y calderonismo».

<sup>370</sup> *Ibid.*



jornada de la comedia, es reminiscente del soneto «Urnas plebeyas, túmulos reales», compuesto por Góngora en 1612.<sup>371</sup>

Se podría pensar que, por su complejidad léxica y sintáctica, la lengua poética de Luis de Góngora resulta poco compatible con la agilidad de las tablas, donde es indispensable mantener la fluidez de los diálogos y, sobre todo, garantizar la inmediata comprensión del público. Pero *Elegir al enemigo* es la prueba fehaciente de que el lenguaje gongorino no necesariamente está peleado con la eficacia dramática, sobre todo cuando este se emplea de manera calculada y en los momentos de la acción dramática que lo permiten o incluso solicitan. En la primera comedia salazariana, el incipit *in medias res* tomado de las *Soledades* se adapta perfectamente a la *prótesis*<sup>372</sup> del drama, y la aparición de un hipérbato —un tanto hiperbólico, por cierto— no sorprende para nada en una escena de amor donde los parlamentos de los personajes ya tienen algo de artificial y estereotípico.

Si bien es cierto que Salazar hereda buena parte de su lenguaje dramático directamente de Góngora, quien había sido su gran modelo lírico durante sus años de aprendizaje en la Nueva España, no cabe duda de que el uso estratégico de esta lengua en su teatro le viene de Pedro Calderón de la Barca, y no del cordobés, quien no supo —o más bien, no pretendió— dosificar y distribuir sus innovaciones lingüísticas de tal manera que el argumento de sus obras teatrales fuera inteligible y agradable para el público. A propósito de *Las firmezas de Isabela*, primera obra dramática de Góngora, María Cristina Quintero concluye que

If we were to accept the modern notion that drama is made up of a dynamic interplay between the written and the spoken, between literary excellence and performative viability, then we would be inclined to dismiss the play as a dramatic failure. The linguistic contrivance and the labyrinthine plot make *Las firmezas* a play in which unreadability and unrepresentability seem conditions deliberately built into the text.<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup> Además del motivo de la urna, encontramos en este soneto una referencia a «cenizas frías» (v. 6) y varios términos comparables con los «incendios de [...] suspiros» de Salazar: «abismo» (v. 9), «llanto» (v. 11) e «infierno» (v. 14). Giulia Poggi hace un análisis de este soneto y de su fuente renacentista en Giulia Poggi, «Un soneto de Góngora y su fuente italiana (“Urnas plebeyas, túmulos reales”)», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, vol. II (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), 787-93.

<sup>372</sup> Sobre este término atribuido a Elio Donato, gramático latino del s. IV, y ampliamente utilizado por teóricos españoles del XVI y XVII como López Pinciano, Carvallo y González de Salas, véase Javier Rubiera, «Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas: de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 4 (2010): 213-28.

<sup>373</sup> Quintero, *Poetry as play: Gongorismo and the Comedia*, 128. Laura Dolfi, al contrario, defiende que el teatro de Góngora estaba hecho precisamente para ser descifrado: «Para entender el diálogo en toda su polisemia, el oyente/lector deberá entonces hacer un trayecto inverso con respecto al que siguió el autor, o sea deberá

Calderón, al contrario, consiguió la «conjunción perfecta de lenguaje gongorino y convención dramática»<sup>374</sup> restringiendo el uso del estilo culto a escenas pausadas en las que los espectadores, sin tener que estar pendientes de nuevas peripecias, podían recrearse en la belleza del discurso. En escenas de mayor acción dramática, el gongorismo tampoco estaba ausente, pero aparecía bajo formas menos entorpecedoras de la comprensión, como la metatextualidad o el antipetrarquismo. Se pueden encontrar ejemplos de esto en cualquier obra cortesana de Calderón, pero en vista de lo que nos atañe, que es el gongorismo teatralizado de Salazar, nos interesa particularmente el caso de *El hijo del sol, Faetón*, un fiesta cantada cuyo estreno pudo haber presenciado el joven autor en el Buen Retiro durante las fiestas de Carnaval de 1662.

*El hijo del sol, Faetón* se abre con un pasaje musical cantado por tres coros de ninfas.<sup>375</sup> La letra de la canción proviene del romance «Cuatro o seis desnudos hombros», de Luis de Góngora, del cual Calderón retoma un total de cinco cuartetos y cuatro versos sueltos con tal de adaptar la trama original del poema a un argumento dramático distinto. Como bien resume Isabel Hernando Morata

la trama del romance «Cuatro o seis desnudos hombros» coincid[e] solo en unos pocos aspectos con la escena de *El Faetonte* en que se incorpora: el poema de Góngora trata de un amante desdeñado y naufrago en el mar que encuentra una isla en cuya cima hay un laurel; allí vive en el interior de un tronco durante algún tiempo, dedicándose a cultivar las flores de un jardín que le recuerdan la belleza de su amada; finalmente llega a la isla una paloma mensajera con la noticia del perdón de su dama. En cambio, lo que sucede en *El Faetonte* [...] es la llegada de Tetis a Tesalia en una carroza marina acompañada por Doris y un coro de ninfas; en tierra la reciben elogiosamente Épafo y su supuesto hermano Faetón –en este momento todavía conocido como Eridano–, enemistados entre sí; a Épafo está unida Amaltea, directora del coro de las dríades, ninfas de flores y frutos, y a Faetón Galatea, que guía al coro de las náyades, ninfas de fuentes y ríos.<sup>376</sup>

Pedro Calderón de la Barca toma prestado de Góngora solo aquello que, «le permite poner de relieve el elemento más destacado de la trama, el peñasco de Tetis, así como subrayar el enfrentamiento entre los dos hermanos».<sup>377</sup> En efecto, los versos de Góngora

---

descubrir, detrás de la acepción común, la referencia oculta intencionadamente aludida. Y desde un punto de vista dramático [...] lo que importa, más allá de la disemia y de su mayor o menor posibilidad de ser interpretada, es sobre todo la renovada sollicitación que Góngora dirige a su público para que, al reconocer nombres y personajes, intente interpretar y resolver esos, aunque fáciles, enigmas.» (*Luis de Góngora. Cómo escribir teatro* (Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011), 149).

<sup>374</sup> Quintero, *Poetry as play: Gongorismo and the Comedia*, 117. [La traducción es nuestra.]

<sup>375</sup> Laura Juan y Mariano Lambea, «*El hijo del sol, Faetón*», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Lola Josa, consultado el 14 de septiembre de 2021, <https://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=172>.

<sup>376</sup> Isabel Hernando Morata, «El romance de Góngora en *El Faetonte*, de Calderón», en *Actas del I Congreso Iberoasiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, ed. Vibha Maurya y Mariela Insúa (Pamplona: Universidad de Navarra, 2011), 307-14, 308.

<sup>377</sup> *Ibid.*, 313.

cumplen en la escena un propósito doble: por un lado, con sus referencias al paisaje marítimo y a la «cumbre» de una isla, describen la mutación mediante la cual Tetis aparece sobre el escenario;<sup>378</sup> por otro lado, entremezclados con un diálogo de influjo igualmente gongorino, complementan perfectamente las lisonjas dedicadas por los príncipes a la ninfa:

- ÉPAFO Ya que a mi ruego, divina  
Tetis, viendo amanecer  
hoy al sol del mar, y que hoy  
en ti nace el día al revés,  
ya que a mi ruego, divina  
Tetis, repito otra vez,  
con sus ninfas, Amaltea  
ufana llega a ofrecer  
sus triunfos, por ella y no  
por mí los admite, en fe  
de que, corridas las flores,  
apenas se atreven, pues,  
como huyendo de tus labios  
al sagrado de tus pies,  
CORO 2 *confusas entre los [lilios]  
las rosas se dejan ver.*
- [...]
- FAETÓN No que al revés sale el día,  
yo, bella Tetis, diré,  
que donde amaneces tú  
es solo el amanecer.  
Más diré que, al ruego mío,  
agradecida también  
Galatea, sus cristales  
te rinde en tributo, bien  
como alma de sus países,  
en quien cada arroyo es  
CORO 1 *sierpe de cristal vestida,  
escamas de rosicler.*<sup>379</sup>

El ingenioso tono que inaugura *El hijo del sol*, Faetón sin duda inspiró a Agustín de Salazar y Torres para incluir, en su propia fiesta real, una canción cuya letra también proviene de un romance atribuido a Góngora y que empieza con los versos «*Conocidos mis deseos / admitidos por constantes*».<sup>380</sup> La letra cantada de Salazar se encuentra en la tercera jornada de *Elegir al enemigo*, poco antes de la resolución del drama, en una escena de triángulo amoroso en la que participan Aristeo, Rosimunda y Nise (vv. 2276-463). Salazar retoma ocho de las

<sup>378</sup> Calderón detalla esta transformación escenográfica en la acotación «*Ábrese el escollo, y se ve Tetis sentada en una concha, y Doris sobre un pescado, y entre las ondas algunas ninfas y sirenas que forman el Coro tercero.*» (Juan y Lambea, «*El hijo del sol*, Faetón»).

<sup>379</sup> *Ibid.*.

<sup>380</sup> El poema está publicado en Luis de Góngora, *Todas las obras de don Luis de Góngora, en varios poemas recogidos por Gonzalo de Hoces y Córdoba* (Madrid: Imprenta Real, 1654), 126-27.

trece cuartetos que tiene el original gongorino, y las distribuye entre una voz principal —la de una Música sin presencia escénica— y tres secundarias —las de Aristeo, Rosimunda y Nise— que se unen a la Música en momentos concretos.<sup>381</sup> Tal como ocurría en el ejemplo calderoniano antes analizado, observamos aquí importantes diferencias temáticas entre el romance original y la escena teatral en la que se inserta la letra. En su composición, Góngora trata el tema del amor no correspondido, equiparándolo con un préstamo insatisfactorio. La escena de *Elegir al enemigo*, en cambio, nos presenta dos amantes que intentan confesarse un amor recíproco, aunque su confesión es dificultada por una serie de miedos, malentendidos e interrupciones.

Los primeros versos cantados anuncian los inminentes reproches de Aristeo hacia Rosimunda: «*Conocidos mis deseos, / admitidos por constantes, / merezcan, por ofendidos, / licencia para quejarse*» (vv. 2276-79). El galán arguye que la dama, en deuda con él desde que la salvó del incendio, no están correspondiendo a sus «*obligaciones*» (v. 2298). Ante la irónica conclusión de Aristeo, «*Viva libre quien no admite, / quien no se obliga, no pague*» (vv. 2318-19), Rosimunda le hace ver «*cómo intent[a] que bastantes / satisfacciones a deudas, / si no prefieran, iguales*» (vv. 2338-39), y le garantiza que «*en los pechos constantes / es la ingratitud un toque / de noble o villana sangre*» (vv. 2340-41). El galán, entonces, se arma de valor para confesarse, pues «*en los crisoles de amantes, / humildes tocan bajezas, / nobles descubren quilates*» (vv. 2348-49).

La adaptación salazariana de los versos gongorinos, aquí en cursiva, tiene el mérito de respetar el orden original del romance, sin que aquello afecte la naturalidad del diálogo. Si nos fijamos en los parlamentos hablados, vemos que son crípticos o contradictorios, mientras que los versos cantados proporcionan casi toda la información intercambiada por los personajes.<sup>382</sup> Aristeo y Rosimunda cantan aquello que no se atreven a decir —los temores del galán de que la dama no lo ame, las garantías de la dama de que sí lo hace—, mientras la escena se encamina hacia una confesión final, frustrantemente interrumpida por la llegada de Nise (vv. 2380-82).

Salazar otorga profundidad a un lenguaje que en el poema de Góngora ya era metafórico. El léxico del préstamo, que en el romance representa el favor amoroso y su impago, tiene en esta escena varios niveles simbólicos. En efecto, cuando Rosimunda dice

---

<sup>381</sup> Beltrán del Río Sousa y Lambea, «*Elegir al enemigo*».

<sup>382</sup> Sirva de ejemplo este cómico pasaje con tintes metateatrales, en el que la princesa se desresponsabiliza de una de sus declaraciones cantadas de amor: «ROSIMUNDA. [Q]ue suelen originarse / de conseguir beneficios, / estrechas cautividades. / ARISTEO. ¿Luego vos estáis...? ROSIMUNDA. Yo, libre. / ARISTEO. Pues, señora, ¿no acabasteis / de decir...? ROSIMUNDA. Yo nada he dicho, / que el acaso fue del aire / que respondió.» (vv. 2309-16).

haber recibido un «*beneficio*» de Aristeo (v. 2310), se refiere, primero, a la galantería de este, y segundo, a que le salvó la vida durante un incendio. La princesa considera que ha contraído «*obligaciones*» y «*deudas*» siguiendo una lógica amorosa, pero también según el código del honor. En un tercer nivel simbólico, el léxico del préstamo parece ser representativo de las circunstancias militares que rodean el enamoramiento de la pareja. Al ser Rosimunda princesa de una nación en peligro de ser vencida, y Aristeo el príncipe de otra nación potencialmente vencedora, hay entre los dos un desequilibrio de carácter político que podría desembocar en otro tipo de «*cautividades*» (v. 2311).

Cuando hace un uso simbólico de la lírica con tal de poner de relieve los nudos de la trama teatral —el amor, el honor, el poder—, Salazar se inscribe en una tradición gongorina-calderoniana. En *Las firmezas de Isabela* «Góngora consigue subrayar bastante bien los temas centrales de la obra a través de un lenguaje figurativo complejo. [...] Desarrolla extensamente los motivos del amor, del honor y de la constancia (el núcleo temático de la obra) a través de un sistema sofisticado de imágenes y metáforas.»<sup>383</sup> A su vez, Calderón retoma la lección del maestro, pero va un paso más allá: saca la lírica simbólica de los confines temáticos del drama, y se apoya en ella para elevar las problemáticas particulares del argumento a la universalidad del debate político y/o filosófico.

Se ha escrito acerca de *El hijo del sol, Faetón* que es «un drama mitológico que va mucho más allá de la superficialidad habitual del género [...] en la elaboración de una dramática reflexión sobre la naturaleza del hombre y la tragedia de su destino sobre la tierra»,<sup>384</sup> y, desde otra perspectiva, que «constituye no sólo un bello espectáculo musical de aleccionamiento filosófico sino también un comentario de Calderón para su rey sobre el pasado y porvenir del país».<sup>385</sup> Explica Susana Hernández-Araico que

A principios de la década de los sesenta, resulta ineludible la asociación del mito de Faetón con el famoso hijo bastardo de Felipe IV. [...] A mediados de 1661, [este] se halla al frente del ejército español en la reconquista de Portugal. Su pretensión de obtener el título de infante, definitivamente rechazada por el rey en 1663, habrá figurado ya en las maniobras políticas de las fechas en que Calderón escribía *El hijo del sol, Faetón*. Y aprovecha el dramaturgo este espectáculo lírico de alcance filosófico senequista para señalarle al rey las consecuencias trágicas que podría acarrear el creciente poder de Don Juan José de Austria. Simbólicamente, la obra podría trazar la rivalidad por Portugal

---

<sup>383</sup> Quintero, *Poetry as play: Gongorismo and the Comedia*, 114-15. [La traducción es nuestra.]

<sup>384</sup> Pedro Ruiz Pérez, «*El hijo del sol, Faetón*: codificación de elementos míticos clásicos y judeo-cristianos en el drama calderoniano», *Anuario de estudios filológicos* 14 (1991): 427-48, 446-47.

<sup>385</sup> Susana Hernández-Araico, «Mitos, simbolismo y estructura en *Apolo y Climene* y *El hijo del sol, Faetón*», *Bulletin of Hispanic Studies* 64, n.º 1 (1987): 77-85, 79.

entre este personaje y Carlos Estuardo, que se casa con Catalina de Braganza poco después de ser restaurado al poder en Inglaterra.<sup>386</sup>

La interpretación historicista de *El hijo del Sol, Faetón* nos permite, entre otras cosas, descubrir en la canción inaugural de la obra una rica simbología en la que «[e]l poder marítimo lusitano se representa en la deidad marina Tetis».<sup>387</sup> Siguiendo esta misma lógica, podríamos conjeturar que la letra cantada «*Conocidos mis deseos, / admitidos por constantes*» de *Elegir al enemigo* también alude, tras sus diferentes capas simbólicas, a una tensión política y diplomática existente en el año de estreno de la comedia.

En su edición crítica, Thomas O'Connor establece un paralelismo entre *Elegir al enemigo* y *La púrpura de la rosa* de Calderón, «una tragedia estrenada en 1660 para celebrar las bodas de la infanta María Teresa y Louis XIV y las paces entre España y Francia», con el fin de justificar una lectura histórica y antropológica de la primera. «Hay que recordar», dice O'Connor,

que había otra infanta española, Margarita Teresa (1651-73), cuyo deber político corría parejas con el de su hermana, y sobre cuyo destino, sospecho, Salazar quisiera comentar en su primer drama presentado a la corte de Madrid [...]. La realidad política y, a veces, impersonal de la obligación de todo noble de casar según los intereses y necesidades del Estado recibe en el discurso poético de *Elegir al enemigo* una dramatización realista y afectiva, a pesar del hecho que el final intente suavizar la ordinaria deshumanización histórica de la pareja real o noble. Los temas resaltados por *Elegir* producirían una resonancia afectiva y un reconocimiento personal, quizás desengañado, por parte del público que se presentó el 6 de noviembre de 1664 en el Retiro para celebrar el tercer natalicio de don Carlos II.<sup>388</sup>

No compartimos la hipótesis del investigador americano porque, como ya hemos mencionado, la infanta Margarita Teresa de Austria estaba comprometida desde 1663 con su primo Leopoldo, y este, como Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, era aliado y no enemigo de la Monarquía Hispánica. Por esa razón, no podía ser equiparado con el personaje de Aristeo. Dicho esto, y partiendo del mismo vínculo establecido por O'Connor entre *Elegir al enemigo* y *La púrpura de la rosa*, no nos parecería descabellado que la obra de Salazar constituyera un comentario tardío al matrimonio de María Teresa de Austria con Luis XIV, una verdadera unión entre enemigos que, en el momento del estreno de la comedia, ya había dado sus frutos. El joven delfín de Francia, Luis, había nacido en 1661, y la reina estaba embarazada a la sazón de la pequeña María Ana, quien nacería el 16 de noviembre de 1664.

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, 79-80.

<sup>387</sup> *Ibid.*, 80.

<sup>388</sup> Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 25-26.

Cuando el rey de Creta pide a su hija Rosimunda que elija entre sus pretendientes Ricardo y Astolfo, para evitar que «[...] con armas iguales, / [...] haga luego la violencia / lo que ahora el ruego hace» (vv. 2511-13), esta se muestra dispuesta a acatar su voluntad no por «gusto», sino por «obediencia» (v. 2534). La princesa todavía ignora que tendrá que elegir no entre dos, sino entre tres contrincantes. Hacia el final de la tercera jornada, cuando ya es conocida en Creta la inminente llegada de la flota chipriota, Aristeo se presenta ante el rey haciéndose pasar por el embajador Fisberto, y declara la intención de su príncipe —o sea, él mismo— de competir por la mano de Rosimunda:

Sabiendo que tú, señor,  
ofreciste a la princesa  
Rosimunda al que glorioso  
la vitoria consiguiera  
de sus armas, él, amante  
de su divina belleza,  
hoy que las ve vitoriosas,  
las pone a las plantas vuestras.  
Pero no quiere, señor,  
valerse de la violencia  
de vencedor. Pues, sabiendo  
que Astolfo y Ricardo en esta  
pretensión se han reducido  
a que el venturoso sea  
aquél a quien eligiere  
Rosimunda, entrar intenta  
también en esta elección. (vv. 2808-24)

El hecho de que Aristeo se presente aquí como «vencedor» da peso a la lectura en clave política del final de *Elegir al enemigo*. En efecto, igual que el príncipe chipriota, Luis XIV salió victorioso de la guerra franco-española de los años 1635-1659, y pudo imponer sus condiciones en el tratado de paz que se firmó en 1659 en la fronteriza Isla de los Faisanes. Entre otras cosas, la Paz de los Pirineos estipulaba que el rey de Francia se casaría con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, y que esta, a su vez, renunciaría a cualquier pretensión presente o futura al trono de España a cambio de una dote de 500.000 escudos de oro.<sup>389</sup>

El enlace entre Luis XIV y la infanta María Teresa no era beneficioso para la monarquía española porque reforzaba la posición de Francia en el tablero político europeo. Por una parte, dificultaba la cuestión sucesoria española al dejar como único heredero al jovencísimo Felipe Próspero, que nació en 1657 y moriría en 1661. Por otra parte, abría la

---

<sup>389</sup> Pilar García Louapre, «María Teresa de Austria y Borbón», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 6, consultado el 19 de septiembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/11503/maria-teresa-de-austria-y-borbon>.

posibilidad de una herencia francesa de la corona de España en el caso de que Felipe IV no pagara la dote debida, como de hecho sucedió.<sup>390</sup> Por estas razones, en los años anteriores a la derrota de las Dunas (1658), que marcaría el fin de la guerra franco-española, el llamado Rey Planeta intentó negociar el matrimonio de María Teresa con un monarca europeo menos peligroso para España: Leopoldo I de Habsburgo, el mismo que finalmente se convertiría en el esposo de su hija menor, Margarita.<sup>391</sup>

Posiblemente, tras la figura de Astolfo, heroico salvador de Nise y pretendiente ideal para Rosimunda, se escondiera nada menos que Leopoldo I. En tal caso, podríamos conjeturar que Salazar presentó el matrimonio de la princesa como una «elección» (v. 2929), y no como una «violencia / de vencedor» (vv. 2817-18), porque pretendía mostrar a la monarquía hispánica bajo una luz más favorable de la que le correspondía históricamente, es decir, como una potencia que eligió libre y estratégicamente su unión con Francia, y no como una nación vencida y obligada a malcasar a su heredera. Solo así se explicaría la retorcida argumentación con que Rosimunda justifica que elija a Aristeo en lugar de a uno de los dos candidatos más lógicos.

Antes de anunciar su decisión, la princesa aclara que no la mueve ninguna «inclinación» (v. 2948) de tipo amoroso, sino solo la «conveniencia» política (v. 2945). Precisamente porque le importa que nadie crea «que pudo acaso mover / [...] / el norte de [sus] cariños, / el imán de [la] fineza» (vv. 2980-83), Rosimunda elige rechazar a quienes le prodigaron «halagos» (v. 2981) y casarse con quien, según ella, nunca le demostró afecto.<sup>392</sup>

Y, pues, sólo en Aristeo  
no pudo haber nunca muestras  
más que de aborrecimiento,  
a que le elija me fuerza,  
porque de mi voluntad  
sólo triunfe mi soberbia.  
Aristeo ha sido siempre  
mi enemigo, y hoy intenta  
*elegir al enemigo*  
mi albedrío, por que tenga  
su despreciada pasión

<sup>390</sup> El impago de la dote de María Teresa fue uno de los motivos alegados por Francia para considerar nula la renuncia de la infanta, y justificar la pretensión de su nieto, el futuro Felipe V, al trono de España. Sobre esta cuestión de alcance legal, véase Álvaro de Silva, «María Teresa de Austria: ¿un reino por una dote?», *Anuario de historia del derecho español*, n.º 88-89 (2019): 325-50.

<sup>391</sup> Véase, a propósito de esto, Rocío Martínez López, «“La infanta se ha de casar con quien facilite la paz o disponga los medios para la guerra”. Las negociaciones para la realización del matrimonio entre la infanta Margarita Teresa y Leopoldo I (1654-1675)», *Revista de Historia Moderna*, n.º 33 (2015): 79-99.

<sup>392</sup> Recordemos que la confesión de Aristeo a Rosimunda fue interrumpida por Nise. Desde la perspectiva de la princesa, el príncipe extranjero estaba pidiendo su mano solo como botín de guerra, y no por amor.



Si la argumentación de la dama es, de por sí, compleja, los últimos versos de este parlamento resultan particularmente difíciles de entender. Creemos, por nuestra parte, que el complemento de nombre de «despreciada pasión» no es «Aristeo», sino «albedrío», por lo que podríamos interpretar lo siguiente: Rosimunda elige a Aristeo porque, aunque este «despreci[ó]» la «pasión» que ella secretamente sentía, ella, al menos, podrá satisfacer su propia «soberbia» con la «dicha» de haber elegido esposo sin dejarse guiar por la «pasión». La conclusión de *Elegir al enemigo* es paradójica por cuanto la princesa afirma casarse sin «inclinación» al mismo tiempo que confiesa, entre líneas, su amor por el príncipe elegido. La paradoja se explica, sin duda, por la necesidad que tenía Salazar de conciliar la trama amorosa de la comedia, cuyo final natural es la confesión y posterior unión de los amantes, con un significado político de trasfondo cuya tesis principal es la idoneidad del matrimonio por «conveniencia» para alcanzar la paz entre naciones.

La primera fiesta real de Salazar se cierra con un «eco / [de] acordes consonancias» y «festivas aclamaciones» (v. 3027-309) que parece constituir, por un lado, un homenaje tardío a los tratados hispanofranceses de 1659-1660, y por el otro, un vaticinio de futuros acuerdos favorables para la Monarquía Hispánica, en particular en lo referente a matrimonios reales. Aunque esté dedicada a María Teresa de Austria, la última letra cantada de la obra, «*De Rosimunda vivan las primaveras*», podría aludir también a aquel cuyas «*primaveras*» eran precisamente el pretexto del espectáculo: el joven Carlos, destinado desde su nacimiento a casarse con alguna princesa europea.<sup>393</sup> Desde su frágil posición de dramaturgo desconocido,<sup>394</sup> Salazar quiso dedicar el final de su comedia a dorar la triste situación de una dinastía que estaba condenada a ver morir a sus herederos, o bien a malcasarlos para evitar más derrotas militares.

---

<sup>393</sup> De hecho, Carlos II acabaría contrayendo matrimonio en unas circunstancias muy parecidas a las de María Teresa de Austria. En 1679, se casó con la francesa María Luisa de Orleans para sellar la Paz de Nimega recientemente firmada entre ambos reinos. Curiosamente, durante las celebraciones de esta boda se repuso *La púrpura de la rosa* de Calderón. (John E. Varey y Norman D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis Books, 1975), 177.)

<sup>394</sup> Salazar no podía permitirse sugerencias críticas en su primer contacto con la corte real, como sí podían —e incluso debían hacerlo— dramaturgos más cercanos a los reyes, como Calderón. Para Margaret Rich Greer, «“loyal criticism”, if not “loyal opposition,” remained possible in the court of Philip IV; in fact, particularly as the consciousness of crisis deepened with the advancing century, some subjects considered it an obligation, however delicate, of true friends of the royalty.» (Margaret Rich Greer, «Art and Power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca», *PMLA* 104, n.º 3 (1989): 329-39, 329-30).

En *Elegir al enemigo*, Agustín de Salazar y Torres supo hacer suyo un elogioso discurso oficial que se alejaba de la realidad política y diplomática de su tiempo, y así empezó a ganarse la confianza de los monarcas que asistieron a su espectáculo. A nivel artístico, el autor demostró con esta primera fiesta real su gran dominio de la técnica teatral gongorino-calderoniana, caracterizada por un uso ingenioso de los recursos poéticos, musicales y escenográficos. A finales de 1664 culminaba para Salazar un largo proceso de aprendizaje que, desde la Ciudad de México hasta Madrid, y desde la poesía hasta las tablas, le había hecho descubrir una fórmula idónea para triunfar como dramaturgo al mismo tiempo que se consolidaba como perfecto cortesano.

## 2. 1665-1670. EL PERIPLO ITALIANO

### 2. 1. El viaje nupcial (1666-1667)

#### 2. 1. 1. De Madrid a Trento

Para la fortuna de los que estudiamos a Agustín de Salazar y Torres, se conserva un testimonio de la repercusión que tuvo *Elegir al enemigo* en los meses que siguieron a su estreno. Se trata de un poema elogioso, posiblemente de finales de 1664 o principios de 1665, en el que un autor anónimo da a Salazar «la enhorabuena de haber tenido aplauso una comedia que escribió a los años del rey nuestro señor Carlos II, siendo príncipe».<sup>395</sup> En la primera parte de la composición, el poeta felicita al dramaturgo por el éxito de su «gran comedia con notable / torbellino de conceptos» (vv. 11-12), sugiriendo que provocó un gran revuelo en la capital y le dio a su autor una fama repentina.

Todos quién sois me preguntan  
con el debido respeto,  
y yo a fuer de buen soldado  
les doy el nombre al momento.

Con admiraciones solo  
alaban lances y versos,  
porque no llegan las voces  
a lo que el conocimiento. (vv. 13-20)

Aunque tiene el sesgo habitual del género epidíctico, este testimonio confirma lo que a propósito del primer teatro salazariano escribía Juan de Vera Tassis en 1681: «a pocos días, lograron sus comedias en esta corte muchos merecidos aplausos».<sup>396</sup> El romance apunta que la buena recepción de *Elegir al enemigo* se debió a «lances y versos», es decir, a lo intrincado del enredo y a lo preciso del trabajo poético. La impresión, además, parece haber sido generalizada: el pronombre «todos» engloba el sintagma «corte y pueblo» (v. 4), dando a entender que Salazar tenía admiradores tanto en palacio como en círculos más populares.

---

<sup>395</sup> «A don Agustín de Salazar, dándole la enhorabuena de haber tenido aplauso una comedia que escribió a los años del rey nuestro señor Carlos II, siendo príncipe» en Agustín de Salazar y Torres, *Diversas obras en verso de don Agustín de Salazar y Torres, recogidas por un aficionado suyo en Palermo a 16 de abril de 1669*, BRAE, Ms. 299, fols. 167r-168v. A propósito de este interesante manuscrito, véase Adriana Beltrán del Río Sousa, «El manuscrito 299 de la Biblioteca de la Real Academia Española: una revolución en los estudios sobre Agustín de Salazar y Torres» [En prensa].

<sup>396</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, x.

Resulta curioso que la comedia de Salazar trascendiera el espacio cortesano donde se representó para ser conocida entre aficionados teatrales que, por su rango social, no pudieron presenciarla. Sin embargo, esto es precisamente lo que sugieren los versos 19-20 de la composición: la fama de *Elegir al enemigo* corrió de voz en voz entre aquellos que no tuvieron el privilegio del «conocimiento». En la segunda parte del romance, a partir del verso 24, el poeta invita a Salazar a repetir su hazaña ante un público popular, reemplazando los rasgos cortesanos por recursos y actores propios del teatro de corral, con el fin de demostrar su maestría de ambos estilos teatrales:

Omitid, digo, lo heroico,  
dadle treguas a lo regio,  
y vaya lo que llamamos  
su pedacito de enredo.

Haya manto, y haya puerta,  
corran sin disfraz los celos,  
con Beatriz por Rosimunda  
y don Juan por Aristeo.<sup>397</sup>

Porque conozcan que sois  
en entrambas sillas diestro  
y aun mudando de arpas  
admiren igual el plectro. (vv. 37-48)

Dado que conoce los nombres de los personajes principales de *Elegir al enemigo*, «Rosimunda» y «Aristeo», es probable que el autor del romance estuviera presente en el estreno de la comedia. Pero el hecho de que se alinee con el «pueblo» y no con la «corte» hace pensar que no formaba parte de los círculos más exclusivos de palacio. Podría tratarse de un compañero de profesión de Salazar, es decir, de un poeta o dramaturgo que, por aquello mismo, se presentara como «soldado» y partidario de Salazar —«De tanto debido aplauso / participamos los vuestros» (vv. 21-22)— en un mundo literario hostil a los nuevos talentos: «Porque aunque os es muy impropio / el temer comunes riesgos, / observáis que a lo entendido / da quilates el recelo.» (vv. 5-8).<sup>398</sup>

En todo caso, hubo que esperar hasta 1672 para que Salazar, «correspond[iendo] generoso / a [los] discretos anhelos» (vv. 29-30) de su admirador, representara ante un

---

<sup>397</sup> «Beatriz» y «don Juan» fueron, sin duda, dos actores reconocidos del momento, pero al faltar su apellido, no hemos podido identificar su identidad, ni siquiera consultando el *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español (DICAT)*.

<sup>398</sup> La mención de cierto «recolo» hacia Salazar podría ser mera retórica, o bien el reflejo de aquella envidia que, según Juan de Vera Tassis, tanto sufrió el autor hasta el día de su muerte: «da torpe envidia está ya tan golosa y sedienta que, por morder, se ceba en todo, y por beber, se arroja hidrópica, tanto al amargo veneno de la ignorancia, cuanto al dulce licor de la suficiencia» (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xv.).

público popular su comedia de santos *La mejor flor de Sicilia*, empleando actores de la famosa compañía de Félix Pascual,<sup>399</sup> y hasta 1675 para que escribiera su primera y única comedia de capa y espada, *El encanto es la hermosura*. La relativa tardanza de su reacción tuvo que ver, en parte, con circunstancias políticas que escapaban al control del dramaturgo. En efecto,

Al morir Felipe IV el 17 de septiembre de 1665 y quedar su viuda Mariana de Austria como gobernadora por la menor edad de su hijo Carlos II, el confesor de la reina, el padre jesuita Juan Everardo Nithard, convertido en primer ministro o «valido», inspiró la promulgación el 22 del mismo septiembre de dos reales decretos que prohibían las representaciones teatrales: el uno, «por pedirlo así la gravedad del caso y circunstancias de su presente estado, siendo (como dice el Espíritu Santo) inoportuna la música en tiempo de llanto», y , el otro que la reina precisa «que cesen enteramente las comedias hasta que el rey mi hijo tenga edad para gustar de ellas o yo no mandare otra cosa».<sup>400</sup>

Para Salazar como para muchos otros dramaturgos afectados por estos reales decretos, el Madrid de 1665 no era precisamente una tierra de oportunidades. Así que, pese a su creciente fama en la corte, el joven autor no dejó pasar la ocasión de salir de aquella villa en duelo para conocer ciudades culturalmente más abiertas. En la primavera de 1666 decidió abandonar Madrid para acompañar a los duques de Alburquerque en un largo periplo que lo alejaría de la península durante más de cuatro años, pero lo acercaría al corazón de la vanguardia artística europea: Italia.

A mediados de abril de 1666, Francisco Fernández de la Cueva recibió el encargo de acompañar a la emperatriz Margarita Teresa de Austria en el viaje nupcial que estaba previsto desde antes de la muerte de su padre, pero había sido pospuesto por razones económicas y políticas (*cf. supra*). En calidad de mayordomo mayor, el duque debía conducir a Margarita hasta Trento, en la frontera del Sacro Imperio Romano Germánico, y allí entregarla a los embajadores de Leopoldo I, quienes a su vez la escoltarían hasta Viena, escenario de las solemnes bodas. Contrariamente a otros grandes de España a quienes se había propuesto sin éxito el puesto de mayordomo mayor,<sup>401</sup> Alburquerque parece haber demostrado una buena disposición en el asunto, y no le importaron los gastos ni las fatigas del viaje:

---

<sup>399</sup> Beltrán del Río Sousa, «Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, 222-23.

<sup>400</sup> Antonio Astrain, *Historia de la compañía de Jesús en la asistencia de España* (Madrid, Rivadeneyra, 1920), IV, 104 *apud* Sáenz-Rico Urbina, «Las controversias sobre el teatro en la España del siglo XVII: I La polémica acerca de la licitud de las comedias, especialmente en Barcelona y en Mallorca durante el último cuarto del siglo XVII», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n.º 2 (1982): 69-100, 77.

<sup>401</sup> Félix Labrador Arroyo, «La organización de la casa de Margarita Teresa de Austria para su jornada del Imperio (1666)», en *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, ed. José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço, vol. 2 (Madrid: Polifemo, 2009), 1221-66, 1255-56: «La organización de la Casa y del séquito que acompañaría a la joven infanta [...] manifestó los problemas que la Corona tenía para nombrar una persona de calidad y con recursos suficientes para dirigir la jornada; no

Hallándose [...] en la Corte sirviendo en la Cámara de S. M. y ofreciéndose la jornada de la Emperatriz D.<sup>a</sup> Margarita, aceptó el ir sirviéndola hasta las entregas, cuando otros de su alta posición social se excusaron con diferentes pretextos, por las grandes molestias y enormes gastos que debía ocasionar el viaje; siendo tanto más de agradecer este servicio en el Duque, cuanto que lo aceptó sin vacilación hallándose enfermo, de suerte que desde la cama salió para asistir a la jornada, sin reparar en el inminente riesgo de su vida, habiéndole durado su achaque, acaso por esta temeridad, más de un año después que salió de la Corte; y sin que por esto faltase en el curso de todo el viaje a la continua asistencia y servicio de S. M. Cesárea, y a las múltiples atenciones y cuidados que exigía el numeroso séquito que la acompañaba.<sup>402</sup>

Las jornadas reales, como se llamaban en la época, eran ceremonias móviles extremadamente fastuosas en las que participaban no solo miembros de familia real y nobles, sino también artistas y servidores de diversa índole. La emperatriz tuvo un «numeroso séquito», pero tampoco se quedó atrás el propio duque de Alburquerque, que viajó a Trento acompañado de su esposa, su hija, sus hermanos y toda una corte particular que, según la *Memoria de la familia que el excelentísimo señor duque de Alburquerque, mi señor, sacó de Madrid para la jornada que hizo con la señora emperatriz de Alemania*, constó de más de un centenar de personas entre criados, pajes, ayudas de cámara, oficios, caballeriza, y esclavos. En la categoría de los «criados» aparece en la *Memoria*... el nombre de «Agustín de Salazar, gentilhombre».<sup>403</sup>

Cuando «pasó a Alemania con la señora Emperatriz»,<sup>404</sup> Salazar tenía treinta años recién cumplidos –recordemos que nació el 24 de abril de 1636–, y acababa de contraer matrimonio con una mujer llamada Mariana Fernández de los Cobos. Esta «amable unión»<sup>405</sup> de Salazar, única de la que tenemos constancia, es hasta hoy una región oscura de la biografía del autor. Y es que no hemos podido averiguar al respecto más que lo que cuenta Vera Tassis en su «Discurso de la vida y escritos»:

Aquí [en la corte], tomó dichoso estado casando con Doña Mariana Fernández de los Cobos, natural de Córdoba, hija de don Francisco Fernández González, y de doña Francisca de los Cobos y Cea, cuyo padre procede de aquella gloriosa ilustre sangre de Aragón, unida a la de los Ponces de León, donde antiguamente fueron señores de Aguilar de Campoo, y de allí pasaron a las ciudades de Úbeda, Écija, Córdoba. Y por su madre es tan notorio el noble y antiguo apellido de los Cobos, como lo

---

podemos olvidar que antes del duque de Alburquerque se tanteó al duque de Alba y al duque de Cardona, y el escaso interés que entre los oficiales que fueron apuntados para la jornada y para servir en Viena tenía la misma, solicitando algunos de ellos importantes mercedes o contraprestaciones por este servicio.»

<sup>402</sup> Antonio Rodríguez Villa, «Dos viajes regios (1679-1666). Conclusión», *Boletín de la Real Academia Española*, n.º 42 (1903): 369-91, 378.

<sup>403</sup> *Apud ibid.*, 379. En la *Memoria*..., los nombres de los acompañantes del duque de Alburquerque parecen estar listados por orden de importancia, y esto puede proporcionarnos una idea más clara del estatus de Agustín de Salazar en la corte ducal. El nombre del poeta aparece después de los de tres capellanes, tres secretarios, un mayordomo, dos gentileshombres del hábito de San Juan y un maestresala, y antes de aquellos de otro maestresala, un contador y un tesorero.

<sup>404</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xi.

<sup>405</sup> *Ibid.*, I, xi.

reconocen las mayores casas de Castilla, que se esmaltan con su ilustre y generosa sangre, no siendo inferior la de Cea, tantas veces acreditada en Córdoba.<sup>406</sup>

El 28 de abril de 1666, solo o en compañía de su misteriosa esposa, Agustín de Salazar y Torres salió de Madrid en la gran comitiva nupcial de la emperatriz Margarita Teresa.<sup>407</sup> Como había hecho en la Nueva España cinco años antes, el poeta decidió seguir a sus señores Alburquerque allí donde sus obligaciones los llevarán, y durante casi cinco meses recorrió con ellos tierras hispanas e italianas, conociendo ciudades de primer nivel político y cultural como Barcelona, Milán o Venecia. El recorrido de la comitiva fue trazado con precisión por Antonio Rodríguez Villa. Las primeras paradas se hicieron en Hinojosas de Calatrava, Bonete y Gandía. En Denia, «después de reposar unos días» por causa de una enfermedad de la emperatriz, la comitiva «se embarcó en la Real Armada de España [...] el 16 de julio», rumbo a Barcelona.<sup>408</sup>

La *Descripción breve, copia de carta y verdadera relación de las fiestas y recibimiento que en Barcelona se hizo a la Majestad Cesárea de la Serenísima señora Doña Margarita de Austria, Emperatriz de Alemania* (Madrid, Herederos de Pablo de Val, 1666) da cuenta del lujo con el que viajaba la emperatriz, así como de la espectacular entrada de la comitiva a la ciudad condal, el 18 de julio de 1666:

Domingo a 18 de julio llegó la señora emperatriz a la falda de Monguí, que está media legua distante de Barcelona, y el virrey, asistido de los consejeros, y de muchos nobles y caballeros, fue en una saetia a darle la bienvenida, y besarle la mano, y después la ciudad, el reino, el obispo y cabildo, todos con numeroso y lucido acompañamiento, cuya función duró desde las seis de la mañana, hasta mediodía, en cuyo tiempo estuvo dentro del mar, en medio de 27 galeras, la Real de España, que desde las murallas se veían dentro del mar, siendo dicha Real de España la galera en donde venía la señora emperatriz, que era mucho mayor que las demás, la cual estaba toda dorada hasta los remos, y la proa y popa, toda rodeada de vidrieras de cristal, en donde se veía estaba la cama de la señora emperatriz, tan rica y aseada como pueden imaginarla el deseo y el buen gusto. [...] Llegó su majestad cesárea con todas las galeras a Barcelona al medio día, y toda la artillería de la ciudad le hizo salva real, disparando tres veces con bala, a que correspondieron con su artillería todas las galeras, siendo cosa grandiosa el ver tanto orgullo y fiesta. Con esto llegaron al muelle, donde se hizo un suntuoso puente de madera, que entraba de trecho en el mar algunas doscientas varas, con valagostes torneados y colorados, colgados de damascos carmesíes, y cubierto el suelo de bayetas coloradas.<sup>409</sup>

Una característica sorprendente de esta *Relación de fiestas y recibimiento* es el protagonismo que en ella tiene la familia Alburquerque, al mismo nivel o por encima incluso

---

<sup>406</sup> *Ibid.*, I, x-xi.

<sup>407</sup> Rodríguez Villa, «Dos viajes regios (1679-1666). Conclusión», 377.

<sup>408</sup> *Ibid.*, 380.

<sup>409</sup> *Descripción breve, copia de carta y verdadera relación de las fiestas, y recibimiento que en Barcelona se hizo a la Majestad Cesárea de la Serenísima señora Doña Margarita de Austria, Emperatriz de Alemania* (Madrid: Herederos de Pablo de Val, 1666), 1.

de la propia Margarita Teresa, a quien se describe como una niña «tierna» y «risueña» que debía ser «corteja[da]»<sup>410</sup> y protegida:

Apeóse la señora emperatriz desde la Real, en la puente, dándole el brazo el duque de Alburquerque, y luego se seguían inmediatamente la duquesa y las damas, el cardenal Colonna, dos obispos y los dos hermanos del duque. Estos iban cubiertos, pero el virrey y toda la nobleza llevaban los sombreros en las manos. Al salir de la puente había dos hermosísimas sillas de mano, en donde se pusieron la señora emperatriz y la duquesa, y los demás fueron a pie hasta el muelle, que fue donde se apearon de las sillas, y se entraron en una prodigiosa carroza, y entonces se disparó cuarta vez la artillería, dándole repetidos vítores y alabanzas (que hasta el metal habla en semejantes ocasiones), y se creyó verdaderamente que zozobraba el mar y la ciudad. Fueron cortejándola a los estribos de la carroza el cardenal y el duque, hasta dejarla en palacio.<sup>411</sup>

En la entrada de Margarita Teresa de Austria estuvieron presentes, pues, Francisco Fernández de la Cueva, su esposa Juana Díez de Aux, dos de sus hermanos –Melchor y Baltasar Fernández de la Cueva–, y su hija y esposa de Melchor, Ana Rosolea.<sup>412</sup> Casi todas las personas que escoltaron a la emperatriz a su llegada a Barcelona pertenecían a la familia Alburquerque, sin exceptuar ni siquiera al cardenal Colonna, que era primo segundo del duque por parte de padre.<sup>413</sup> Cabe apuntar, además, que estos familiares no eran meros acompañantes del duque, sino que tenían cargos de alta responsabilidad en la jornada nupcial. La duquesa de Alburquerque, para empezar, fungía de camarera de mayor de Margarita Teresa en sustitución de la condesa de Benavente, fallecida en Denia al principio del viaje, y a la espera del nombramiento de quien sería la camarera definitiva, la condesa de Eril.<sup>414</sup> En cuanto a Baltasar Fernández de la Cueva, debido a su reciente nombramiento como embajador en el Sacro Imperio Romano Germánico, viajaba en la comitiva de la emperatriz con todos los gastos pagados por la corona.<sup>415</sup>

---

<sup>410</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>411</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>412</sup> Galeazzo Gualdo Priorato, *Relatione della città e stato di Milano sotto il governo dell'eccellentissimo Sig. Don Luigi de Guzman Ponzè di Leone* (Milán: Lodovico Monza, 1666), 219.

<sup>413</sup> En efecto, Girolamo Colonna (1604-1666) tenía un bisabuelo en común con Francisco Fernández de la Cueva: Marco Antonio Colonna (1535-1584), vencedor de la batalla de Lepanto y padre de la abuela materna de Alburquerque, Vittoria Colonna (1558-1637). (Paolo Monello, «Tra feudalismo e dinamismo sociale: la fondazione di Vittoria», en *La contea di Modica (secoli XIV-XVII)*, ed. Giuseppe Barone, vol. II (Roma: Bonanno Editore, 2008), 163-94, 163-64.)

<sup>414</sup> «Los sucesos más notables de Europa desde el 15 de abril de 1660» *apud* Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, 453. La relación entre Margarita Teresa y Juana Díez de Aux parece haber sido cercana. Rodríguez Villa reproduce en «Dos viajes regioes (1679 y 1666). Conclusión» dos cartas intercambiadas entre la duquesa y Mariana de Austria a propósito de las indisposiciones de la infanta (380-81) y otra afectuosa misiva escrita a la duquesa por Margarita, ya emperatriz, en agosto de 1667 (391). Explica Rodríguez Villa que «[quedó tan prendada la emperatriz infanta de su camarera mayor la duquesa de Alburquerque, que conservó con ella toda su vida cariñosa e íntima correspondencia» (391).

<sup>415</sup> José de Villarroel, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz, desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía* (Milán: Marcantonio Pandolfo, 1667), 64.



Los honores recibidos por los Alburquerque a su llegada a Barcelona fueron mayores que los que tuvieron en otras ciudades del recorrido nupcial, y esto seguramente se explica por la buena reputación de la que gozaban los duques entre las autoridades barcelonesas. En efecto, el padre de Francisco Fernández de la Cueva había sido virrey de Cataluña entre 1616 y 1619,<sup>416</sup> y el propio duque, además de ser oriundo de Barcelona,<sup>417</sup> había ejercido de capitán general de la caballería catalana durante las campañas de 1648 y 1649, obteniendo tras las victorias militares de Vilafranca del Penedés y Montblanc el título de capitán general de las galeras de España.<sup>418</sup> En vista de estas circunstancias, no sería desatinado interpretar los festejos que Barcelona dedicó a la emperatriz como un homenaje sutil a la trayectoria de Fernández de la Cueva, sobre todo teniendo en cuenta el carácter marcadamente marítimo y militar de estas últimas:

Seis días antes que se fuera la señora emperatriz llegaron siete galeras de Malta con grande lucimiento de caballeros del hábito de San Juan, siendo con estas siete 34 todas. Y habiendo llegado dichas siete galeras a boca de noche, salió la señora emperatriz a la galería de palacio, que sale sobre la muralla que ahora se ha hecho hacia el mar, a ver la dicha entrada por la grandiosidad de ella [...]. Y hicieron salva siete veces dichas galeras, y a un mismo tiempo dispararon juntas cada una más de cien mosquetes y 40 piezas de pedreros, echando al mar bombas, y cada una cinco piezas de artillería, que como era en medio del mar fue maravillosa vista, y esto lo hicieron siete veces, respondiendo a cada tiro la artillería de los baluartes.<sup>419</sup>

Agustín de Salazar y Torres presenció casi en primera fila las fastuosas celebraciones barcelonesas de julio y agosto de 1666. Curiosamente, sin embargo, la capital catalana no dejó huella en su obra. Al contrario de otras ciudades como Palermo o Sevilla, donde se sitúa la acción de *La mejor flor de Sicilia* y *El encanto es la hermosura*, Barcelona no es el escenario de ninguna de las comedias salazarianas, y en estas tampoco hay personajes catalanes, ni versos escritos en la lengua local, como ocurría con el gallego en la *Loa para Dar tiempo al tiempo* (cf. *supra*). Y es que, más que por la ciudad en sí, Salazar parece haber quedado marcado por la magnificencia militar de los festejos, y por el protagonismo que en ellos tuvieron sus mecenas. Como veremos más adelante, sus impresiones quedaron plasmadas en una pieza breve que escribió unos seis meses después de estos acontecimientos: la *Loa* para la comedia

---

<sup>416</sup> Mariela Fargas Peñarrocha, «Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 2, consultado el 21 de septiembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/21029/francisco-fernandez-de-la-cueva-y-de-la-cueva>.

<sup>417</sup> Ascensión Baeza Martín, «Francisco Fernández de la Cueva y Enríquez», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 1, consultado el 21 de septiembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/9400/francisco-fernandez-de-la-cueva-y-enriquez>.

<sup>418</sup> «Título de capitán general de las galeras de España expedido al duque de Alburquerque» *apud* Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, 389.

<sup>419</sup> *Descripción breve, copia de carta y verdadera relación de las fiestas, y recibimiento que en Barcelona se hizo a la Majestad Cesárea de la Serenísima señora Doña Margarita de Austria, Emperatriz de Alemania*, 3.

*Antes que todo es mi dama*, de Calderón, representada ante los Alburquerque en el carnaval de 1667.

La comitiva nupcial de Margarita Teresa de Austria salió de Barcelona con más de dos semanas de retraso. Tanto la emperatriz como Francisco Fernández de la Cueva cayeron enfermos de fiebre y, no pudiendo embarcarse el 24 de julio como estaba previsto, tuvieron que esperar hasta el 10 de agosto para zarpar hacia el puerto de Finale, en la aliada República de Génova.<sup>420</sup> La navegación duró diez días, y no estuvo falta de anécdotas: «alguna borrasca de agua» y «vientos contrarios» obligaron a la real armada a detenerse en el puerto de Cadaqués durante cinco días, y luego un día más en Vilafranca,<sup>421</sup> antes de tomar su curso definitivo por la costa saboyana y genovesa, entre los vítores y los cañonazos de las ciudades portuarias:

Giontosi à vista di Nizza fù salutata sua maestà dalla città e castello con una salva terribile di tutto il cannone, lo stesso fece Villafranca. Entrata la reale nel porto fù pur sua maestà salutata, rispose solo con due tiri conforme haveva fatto al forte di santa Margarita, et à quello d'Antibò, nel mezzo de quali passando l'Armata fù da essi pontualmente salutata. Passando la reale a vista di Monaco fù salutata da tutta l'artiglieria di quella fortezza, la reale rispose con un solo tiro. Tutti li castelli e fortesse della riviera di ponente del Genovesato salutarono con lo sparro del cannone sua maestà, e tutti quei popoli corsi alla marina dimostravano grandissima allegrezza di questa venuta.<sup>422</sup>

La comitiva de Margarita Teresa de Austria fue recibida en la costa genovesa por el gobernador del Estado de Milán, Luis Guzmán Ponce de León, quien la acompañaría desde entonces hasta el 10 de octubre de 1666, fecha en que salió de tierras milanesas para adentrarse en la vecina República de Venecia.<sup>423</sup> Durante los casi dos meses que permanecieron en el Milanesado, la emperatriz y su corte conocieron las ciudades de Finale (20 de agosto – 1 de septiembre), Alessandria (5 – 7 de septiembre), Pavía (8 – 11 de septiembre) y finalmente Milán (11 de septiembre – 10 de octubre).<sup>424</sup>

Su estancia en tierras milanesas debió de impresionar profundamente a Agustín de Salazar y Torres, acostumbrado como estaba a una vida cortesana menos ostentosa que la que encontró en Italia. Nada más llegar al puerto de Finale, la comitiva nupcial se encontró

---

<sup>420</sup> Villarroel, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía*, 23.

<sup>421</sup> Gualdo Priorato, *Relatione della città e stato di Milano sotto il governo dell'ecceletissimo Sig. Don Luigi de Guzman Ponze di Leone*, 220-21. [La traducción es nuestra.]

<sup>422</sup> *Ibid.*, 221.

<sup>423</sup> Villarroel, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía*, 68-71.

<sup>424</sup> *Ibid.*, 26-71.

con un magnífico puente, dos enormes arcos triunfales<sup>425</sup> –uno de los cuales se conserva en la actualidad– y dos carreteras nuevas que atravesaban la ciudad y la conectaban con la localidad de Acqui,<sup>426</sup> todos construidos especialmente para la llegada de Margarita Teresa. Este agasajo arquitectónico se repitió en Alessandria y Pavía, y sirvió de preludio a las festividades que, durante un mes entero, llenaron Milán de «grande júbilo y regocijo».<sup>427</sup>

*La Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía*, de José de Villarroel, da cuenta de la naturaleza variopinta de los festejos con los que el gobernador Ponce de León y otras autoridades locales buscaron deleitar a la comitiva nupcial durante su estancia en Milán: además de una fastuosa entrada triunfal el 25 de septiembre, tuvieron lugar entre los días 13 de septiembre y 10 de octubre toda una serie de banquetes y festines, demostraciones militares y pirotécnicas, y espectáculos teatrales y/o musicales de diversa índole.<sup>428</sup>

La entrada triunfal de Margarita Teresa en Milán el 25 de septiembre de 1666 «fue de las más ostentosas y graves que se han ejecutado en Italia en honor de Príncipe Católico»,<sup>429</sup> y debió de constituir, para Salazar, una repetición magnificada –y mucho más costosa –de aquel del triunfo virreinal Salazar había presenciado en la Nueva España en 1653. Igual que había ocurrido en la Ciudad de México, el diseño de la «entrada pública» fue encargada por el gobernador a un escritor, en este caso el jesuita Pietro Giuseppe Ederi, el cual concibió «todos los ornamentos con los que se embellecieron e ilustraron los arcos triunfales, los teatros, las puertas y todas las demás cosas que se hicieron en Milán para dicha solemne entrada».<sup>430</sup> Gracias al mismo Ederi, la ceremonia quedó plasmada en una relación que, aunque no tenemos la fortuna de conservarla, suponemos que tuvo un carácter híbrido poético-descriptivo muy similar al del *Marte católico* y el *Ulises verdadero* novohispanos.<sup>431</sup>

---

<sup>425</sup> *Ibid.*, 15: «Los vecinos de la marina del Final, viendo que los del burgo habían fabricado un arco triunfal por donde saliese la señora emperatriz el día que hubiese de partir de aquel pueblo, adornado de empresas, motes y epitalamios, trataron ellos de levantar otro no menos suntuoso, pues era fabricado de piedra para eterna memoria, y eligieron el sitio en el fin de la plaza por la parte que mira al mar enfrente del puente que estaba hecho para el desembarco de la señora emperatriz.».

<sup>426</sup> Estos caminos fueron ejecutados por el «teniente de maestre de campo general ingeniero mayor Gaspar Beretta» (*Ibid.*, 3-4), y actualmente, el que atraviesa Finale sigue llamándose «strada Beretta».

<sup>427</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>428</sup> *Ibid.*, 52-63.

<sup>429</sup> Rodríguez Villa, «Dos viajes regios (1679-1666). Conclusión», 384.

<sup>430</sup> *Ibid.*, 233.

<sup>431</sup> Escribe Gualdo Priorato que «de la dicha composición del mismo padre quedará completamente satisfecha la curiosidad del lector» (*Ibid.*, 233), sugiriendo que la descripción de Ederi, posiblemente titulada *Entrata solenne di sua maestà in Milano*, detalla tanto los monumentos arquitectónicos como los textos poéticos creados para la ocasión. Aunque la *Entrata solenne* está perdida, es probable que su estructura fuera idéntica a la de otra obra

Ciertamente, Agustín de Salazar y Torres no tuvo en el triunfo de Margarita Teresa de Austria más que un papel de espectador, pero no sabemos con certeza hasta qué punto intervino en las representaciones teatrales y musicales que lo engalanaron. Por dar un ejemplo muy anecdótico, en la noche del 26 de septiembre se celebró un festín en el que «danza[ron] airosamente damas y caballeros poco más de dos horas», y «entre otros muchos caballeros, aquellos cuya airosa habilidad les hace tener no poca parte en semejantes fiestas». <sup>432</sup> Resulta divertido imaginarse a Salazar bailando una gallarda por el salón de festines del palacio de Milán, aunque nada puede asegurarnos que aquello sucedió.

Aunque no sepamos si el poeta y dramaturgo participó en alguno de aquellos bailes de salón, de lo que sí estamos seguros es de que Agustín de Salazar y Torres escribió, a lo largo de su vida, un total de quince bailes dramáticos, de los cuales cinco se publicaron en el primer tomo de la *Cítara de Apolo*, <sup>433</sup> y los diez restantes <sup>434</sup> se conservan en los manuscritos 14513, 14856 y 15765 de la Biblioteca Nacional de España. <sup>435</sup> El baile dramático, un género distinto de la danzas populares y de corte por su marcada dimensión teatral, se ha definido como

cualquier intermedio teatral que tenga como motor y fin, como núcleo giratorio, el caminar hacia las mudanzas, bien sea introduciendo “bailes” o “danzas” (aristocráticas o populares) –con sus tonos y músicas correspondientes– formando todo ello un argumento desarrollado por unos personajes, o bien introduciendo otros tonos y músicas creados expresamente, dando así vida juntamente con la letra argumental a una acción consistente, autónoma y dramática. <sup>436</sup>

Los bailes de Salazar coinciden perfectamente con la anterior definición, porque en ellos los elementos coreográficos y la música son indisociables de la trama dramática. El tema del amor está presente en todos ellos, pero se trata desde perspectivas heterogéneas: los bailes *Amor y desdén* y *Amor y celos* tienen un trasfondo pastoril, *El juego del hombre*, *Las ferias de Madrid*, *Los muchachos de la escuela* y *Las cuatro faltas* un trasfondo popular, *Los elementos*, *Hermosura* y

---

poético-descriptiva compuesta por el jesuita algunos meses antes: *Il monumento della grandezza reale alzato alla gloriosa memoria del re cattolico don Filippo IV il Grande* (Milán, Marcantonio Pandolfo, 1666).

<sup>432</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>433</sup> El primer tomo de la *Cítara* (1681) incluye los bailes de *Los elementos* (243-46), *Amor y desdén* (247-50), *Amor y celos* (250-52), *Hermosura y discreción* (253-55) y *El juego del hombre* (256-58).

<sup>434</sup> Se trata de los bailes de *El amor perdido*, *El carretero*, *La casa del amor*, *Las cuatro faltas*, *Las ferias de Madrid*, *El herbolario*, *La lavandera*, *El molinero*, *Los muchachos de la escuela* y *Las pinturas*, todos mencionados por Antonio de Paz y Meliá en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 705. Opinamos, con Gaspar Merino Quijano («Los bailes dramáticos del siglo XVII») (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981), 662) que el baile de *Las pinturas* es de autoría dudosa. Es el único baile que no está incluido en el manuscrito de *Bailes y entremeses salazarianos* (Ms. 15765 de la BNE), y solo aparece, atribuido a Salazar, en un manuscrito misceláneo (Ms. 14856).

<sup>435</sup> O'Connor, «Don Agustín de Salazar y Torres : A Bibliography of Primary Sources», «Bailes».

<sup>436</sup> Gaspar Merino Quijano, «Los bailes dramáticos del siglo XVII», 156.

*discreción*, *El amor perdido* y *La casa del amor* son alegóricos, y *La lavandera*, *El molinero*, *El carretero* y *El herbolario*, híbridos de las dos últimas categorías, construyen una alegoría amorosa a partir de la descripción de oficios. Otro rasgo común de los bailes de Salazar es su tono burlesco, empleado en menor o mayor medida según el carácter más cortesano o popular de la composición.

Sabemos que los bailes dramáticos se representaban durante las fiestas teatrales tanto populares como cortesanas, y servían de acompañamiento para la comedia al mismo título que la loa y el entremés. Aunque este orden no siempre se respetaba, «pues se podía suprimir la loa o el baile o fin de fiesta, o incluir la jácara que no tenía lugar fijo» la fiesta «comenzaba por un tono (cantado por los músicos con sus instrumentos: guitarra, vihuela y arpa), a continuación la loa, [el] primer acto de la comedia, el entremés, el segundo acto de la comedia, el baile, [el] tercer acto de la comedia, y el fin de fiesta o la mojiganga».<sup>437</sup> Igual que ocurría con las otras piezas breves de la fiesta teatrales, los bailes rara vez estaban escritos por el autor de la comedia principal. En el caso de los de Salazar, lo más probable que es que se representaran junto con las obras de otros autores.

Durante su estancia en Milán, Salazar no representó ninguna comedia propia, pero sí es posible que estrenara alguno de sus bailes en los intermedios de las «comedia[s] española[s]» que presenció Margarita Teresa de Austria los días 19, 20 y 24 de septiembre, así como el 3, 4 y 10 de octubre de 1666.<sup>438</sup> Todas estas representaciones, de las cuales lamentablemente desconocemos los títulos, fueron encargadas por el gobernador Ponce de León a una «famosa compañía de comediantes españoles»<sup>439</sup> que recientemente ha sido identificada como la itinerante de Fulgencio López.<sup>440</sup> La compañía no pudo actuar sino a finales de septiembre «por haber orden de la reina nuestra señora [Mariana] para que no se hiciesen fiestas públicas [...] antes de cumplir un año de los lutos»,<sup>441</sup> pero cuando lo hizo, el resultado fue memorable.

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, 62.

<sup>438</sup> Villarroel, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz, desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía.*, 52-53, 55, 66, 69-70.

<sup>439</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>440</sup> Nicolás J. Casas-Calvo, «Fiestas, músicos y una compañía de comediantes españoles en Italia durante la jornada de la emperatriz Margarita a Viena (1666)», *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies* 20, n.º 4 (2020): 334-50.

<sup>441</sup> Villarroel, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz, desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía*, 52.

Los dos espacios en donde se representaron las comedias españolas de Milán fueron «el teatro que está dentro de palacio» y «el salón de los festines», el segundo de los cuales tenía una decoración extremadamente lujosa y una gran capacidad de asistentes.<sup>442</sup> Si acaso representó allí sus bailes de *Hermosura y discreción* o de *El amor perdido*, ambos escritos para un público palaciego,<sup>443</sup> Salazar debió de disfrutar de una amplísima repercusión que le permitió ser conocido por la alta sociedad de Milán, y también por los aristócratas españoles que hasta entonces no habían presenciado un espectáculo suyo. Cuenta José de Villarroel que

Por la noche [del 20 de septiembre] se representó una comedia española en el salón de los festines, a que la señora emperatriz asistió sentada sobre almohadas de terciopelo carmesí con franjas de oro. A poco espacio del circo que formaban dos hileras de bancos cubiertas de ricas alfombras, se sentaron las damas de su cesárea majestad. A la mano derecha de un biombo había, algo más retirada, una celosía muy clara dentro de la cual estaban las señoras de honor, y algo más atrás las de tocas, cámara y retrete. A la otra mano de la señora emperatriz asistían sentadas sobre almohadas carmesíes las excelentísimas señoras doña Mencía Pimentel, duquesa de Tallagozi, marquesa de los Balbases y duquesa de Guisa. Por lo alto de todo el circuito de esta espaciosa sala corre un volado balcón de color verde y oro, en que estaban repartidas las demás criadas de palacio. De la parte de afuera del circo asistían todos los señores y caballeros.<sup>444</sup>

A esta noche u otra cercana debe de referirse un romance salazariano que en la *Cítara de Apolo* se titula «Habiendo sacado las espadas en un lance de comedia, lloró del susto la señora doña Melchora Zapata, dama de la señora emperatriz»,<sup>445</sup> y del cual reproducimos un fragmento a continuación:

¿Qué es esto, Cintia? Suspende  
de los dos hermosos astros  
las centellas de cristal,  
ascuas en forma de llanto.

¿Tú te recelas de Marte  
al acero fulminado?  
¿Puede temer los aceros  
quien sabe esgrimir los rayos?

No a sangrientas lides, Cintia,  
brilla ese metal templado.  
Burlas son, de que aun herido  
el aire, se queja en vano.

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>443</sup> El baile de *Hermosura y discreción* se concluye con la repetición de los versos «Eso está escogido / para palacio» (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 255), y el baile de *El amor perdido* contiene una interesante copla sobre cómo «[a]mor y chocolate / siempre se aúnan, / en que entrambos son hijos / de las espumas» (Agustín de Salazar y Torres, *Bailes y entremeses*, BNE, Ms. 15765, fol. 14r). Villarroel comenta que en la noche del 27 de septiembre de 1666, se sirvieron a «la señora emperatriz, a las señoras, damas y caballeros [y] cuantos criados concurrieron esa noche [...] gran cantidad de aguas, sorbetes, chocolates, garapiñas y leche helada» (Villarroel, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz, desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía*, 62).

<sup>444</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>445</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 127.

¿Por qué lloras? Mas, ¿si fuese  
querer tu pecho mostrarnos  
que oculta, entre lo divino,  
algunas señas de humano? (vv. 1-16)

Tal como lo indica el título de la composición, la «Cintia» a quien se dirige Salazar se llamaba en realidad Melchora Zapata. Esta dama, que más tarde se convertiría en la VI condesa de Barajas, formó parte de la jornada imperial en calidad de menina» de Margarita Teresa.<sup>446</sup> Hija primogénita de Pedro y María Zapata de Mendoza, Melchora nació en 1654 en Cartagena de Indias,<sup>447</sup> donde su padre era gobernador, y no se trasladó a la península sino en 1663.<sup>448</sup> En el viaje nupcial de 1666, Melchora era una niña americana poco acostumbrada a la vida cortesana y esto, sumado a su juventud –tenía apenas doce años– explica su «llanto» ante unas «lides» teatrales que Salazar le asegura ser «burlas».

Más allá de la anécdota, el duelo de espadas al que alude el poeta podría reflejar una de las particularidades del teatro español respecto a las obras italianas que también se representaron en la estancia milanesa de la comitiva nupcial. Comenta Villarroel en su crónica que la comedia española de la noche del 20 de septiembre de 1666 estuvo precedida por «una ingeniosa loa que a la feliz venida de su cesárea majestad escribió una española militar bien cortada pluma».<sup>449</sup> Aunque no sabemos quién fue el autor de esta loa, resulta interesante la compaginación que hace el cronista entre los epítetos «española» y «militar», y que sugiere o bien que el dramaturgo era soldado de oficio, o bien que los milaneses asociaban el arte dramático español con una cierta marcialidad que no era tan marcada en el teatro local.

Fue en Milán donde Agustín de Salazar y Torres tuvo su primer contacto con la dramaturgia italiana. Los días 19 y 21 de septiembre, y también el 4 de octubre de 1666, se representaron ante la emperatriz tres «comedia[s] italiana[s]», de las cuales la primera y la última fueron «comedia[s] de música».<sup>450</sup> La representación del 19 de septiembre fue un «drama escénico» llamado *La pellegrina ingrandita*, y sabemos que fue encargado al dramaturgo Carlo Torre por la «religiosa juventud» de las monjas del convento de Santa Marta.<sup>451</sup> En

---

<sup>446</sup> Diego Crespi de Valldaura Cardenal, «Nobleza y corte en la regencia de Mariana de Austria (1665-1675)» (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013), 86.

<sup>447</sup> «Partidas de bautismo de Melchora Zapata», AHNOB, FERNÁN NÚÑEZ, C.54, D.72.

<sup>448</sup> Júlía Herráez Sánchez de Escariche, «Don Pedro Zapata de Mendoza, gobernador de Cartagena de Indias», *Anuario de Estudios Americanos* 377-515 (1946), 96.

<sup>449</sup> Villarroel, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz, desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía*, 53.

<sup>450</sup> *Ibid.*, 52, 53-54 y 66.

<sup>451</sup> Casas-Calvo, «Fiestas, músicos y una compañía de comediantes españoles en Italia durante la jornada de la emperatriz Margarita a Viena (1666)», 342.

cuanto a la del 4 de octubre, fue una reposición de *Annibale in Capua*,<sup>452</sup> un «melodrama» con libreto del conde Nicolò Beregani y música de Pietro Ziani, originalmente estrenado en el teatro Grimano de Venecia en 1661.



Fig. 7. Portada de la edición príncipe de *La pellegrina ingrandita*. Biblioteca Nazionale Centrale (Roma).

Por fortuna, se conservan los textos impresos de ambas obras dramáticas. El de *La pellegrina ingrandita*, impreso en Milán en el mismo año de 1666, está dedicado a Margarita Teresa de Austria.<sup>453</sup> En el caso de *Annibale in Capua*, hay casi una decena de ediciones disponibles, lo cual sugiere el gran éxito que tuvo la ópera en su momento: además de la que siguió al estreno de 1661 (Venecia, Giacomo Batti), se conservan aquellas de las reposiciones de 1665 en Boloña, 1666 en Milán, 1667 en Boloña y Bérgamo, 1668 en Parma y 1671 en Viterbo. La edición de 1666, impresa tras la reposición ante la emperatriz, está dedicada a Francisco Fernández de la Cueva y se encuentra actualmente en la Biblioteca del Conservatorio de Milán, pero al no haberla podido consultar hemos tenido que basar las siguientes líneas en la edición príncipe de 1661.<sup>454</sup>

#### *La pellegrina ingrandita* y *Annibale in Capua*

son dos obras que distan en varios aspectos del modelo teatral hispano al que Salazar estaba acostumbrado antes de su salida de Madrid. De acuerdo con la tradición italiana, están precedidas por un breve *prólogo* que, aunque no tiene la finalidad encomiástica y de *captatio benevolentiae* de la loa española, sí comparte con ella el carácter alegórico. En cuanto a las obras propiamente dichas, su característica principal es que son enteramente cantadas, con lo que merecen el título de óperas, aunque sus editores se refieran a ellas como «drama escénico» o

<sup>452</sup> Carlo Francesco Gorani, *Memorie delle cose... sotto il governo dell'excellentissimo signore Luigi de Guzman Ponce de Leon, governatore di Milano*, II, BNE, Ms. 2091, 69v-70r, *apud ibid.*, 342n.

<sup>453</sup> Carlo Torre, *La pellegrina ingrandita ovvero la regina Ester, drama scenico* (Milán: Lodovico Monza, 1666).

<sup>454</sup> Nicolò Beregani, *L'Annibale in Capua, melodrama* (Venecia: Giacomo Batti, 1661).



«melodrama», respectivamente, lo cual podría explicarse por la relativa inmadurez de un género que, en la década de 1660, todavía no se había constituido como tal.

Cuando Salazar emprendió su viaje a Italia, existían muy pocas obras de teatro musical enteramente cantado en el panorama español, pero dos de ellas eran muy recientes: *La púrpura de la rosa* (5 de diciembre de 1660) y *Celos aun del aire matan* (6 de junio de 1661), ambas estrenadas en el marco de los festejos por la boda de María Teresa de Austria y Luis XIV, y ambas de Pedro Calderón de la Barca. Como Salazar llegó a la corte a finales de 1661, y por lo tanto no tuvo la ocasión de ver ninguna de estas dos óperas, seguramente fueron las italianas representadas en Milán las primerísimas que presencié.

La polémica sobre el rechazo de los españoles hacia el teatro enteramente cantado, surgida a raíz un comentario de Calderón en la loa de *La púrpura de la rosa*,<sup>455</sup> es ya antigua. Sin embargo, incluso aquellos críticos que matizan el fenómeno reconocen que «lo cierto es que la ópera no fue un espectáculo atractivo para el público español, que parece haberlo sentido como algo ajeno a sus gustos y cultura».<sup>456</sup> Salazar pudo haber tenido un *choque cultural* semejante cuando vio *La pellegrina ingrandita* y *Annibale in Capua*, porque nunca se animó a adoptar la fórmula del teatro enteramente cantado. A nivel temático, es clarísimo que los libretos de Carlo Torre y Nicolò Beregani, que tratan respectivamente del relato bíblico de Ester y de la conquista cartaginesa de la península itálica, no fueron particularmente inspiradores para Salazar, ya que tampoco eligió tramas bíblicas ni históricas en su teatro posterior.

Volveremos a hablar de la influencia del teatro italiano sobre Salazar al final de nuestro capítulo, pero por ahora conviene retomar la narración de la jornada imperial, en la que participarían Salazar y los Alburquerque hasta mediados de octubre de 1666. Cuenta Villarreal que el 11 de octubre, atravesando un puente construido para la ocasión sobre el río Adda, la comitiva de Margarita Teresa de Austria pasó de tierras milanesas a tierras venecianas, donde la esperaba el «procurador Valiero, embajador de la serenísima República de Venecia».<sup>457</sup> Desde allí, pasando por Brescia, llegó el domingo 17 de octubre a Rovereto, «donde los representantes de Leopoldo I –Fernando de Dietrichstein y el cardenal Ernesto

---

<sup>455</sup> «¿No mira cuánto se arriesga / en que cólera española / sufra toda una comedia / cantada? [...]» (Pedro Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009), 7, consultada el 31 de enero de 2022, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnz8p5>).

<sup>456</sup> Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, 292.

<sup>457</sup> Villarreal, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz, desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía*, 71.

Adalberto de Harrach— la esperaban ya con impaciencia». <sup>458</sup> Al día siguiente, el 18 de octubre de 1666, tuvo lugar en la ciudad fronteriza de Trento la ceremonia de entrega de Margarita Teresa a los embajadores germanos.

Antonio Rodríguez Villa reproduce en «Dos viajes regiois...» una *Relación de la entrada de su majestad cesárea la señora emperatriz en el lugar de Roveredo, y de su entrega hecha por el duque de Alburquerque, por plenipotencia del rey y reina nuestros señores, al cardenal de Harrach y príncipe de Dietrichstein, que la traían del emperador*, conservada en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (*Papeles de Jesuitas*, t. 173). <sup>459</sup> La relación nos interesa especialmente, porque menciona el nombre nada menos que de «Agustín de Salazar» en el marco de una detallada descripción de la comitiva española, en la cual, a su vez, había numerosos miembros del séquito particular de los Alburquerque:

Lunes por la mañana salió su majestad a misa a la iglesia de san Marcos con saya entera de velo de peso, blanco, bordada de torzal de oro y mayates. El vestido de la duquesa de Alburquerque de chamelote de color de ala de cuervo, guarnecido de encajes de plata y negro. [...] El duque de Alburquerque vestido de raso pardo, bordado de bichos de oro y flores de todo géneros de cartulina de plata y enrejado de filigrana. Su librea de chamelote verde bordada con torzales de oro y lentejuelas de oro. Componíase de cien vestidos; treinta pajes; diez ayudas de cámara; treinta lacayos; seis cocheros; cuatro trompetas; cuatro moros; dos reposteros de estrado; dos mozos de retrete; seis litereros; reposteros de plata y de ropa blanca; seis mozos y los cocineros. [...] Don Pedro de Villarroel y de la Cueva, sobrino del duque de Alburquerque, de paño amusco bordado al canto de plata y oro; la de sus criados, de paño amusco y cabos de lama blanca y botonadura de plata. D. Gabriel de Madrigal, de la orden de Santiago, secretario de su majestad y del duque de Alburquerque, de raso amusco bordado al canto de plata pasada. Don Antonio de Ubilla, caballero de la orden de Santiago, secretario de cámara del duque de Alburquerque y oficial de Estado, de paño amusco guarnecido de encajes de plata. Don Juan Vázquez, caballero de la orden de Santiago, caballero del duque de Alburquerque, de paño amusco guarnecido de dos franjas de oro al canto y plumas blancas. Don Pedro Berrocal, un vestido de paño plateado guarnecido de encajes de Venecia, grandes, de plata y oro. **Don Agustín de Salazar, gentilhomme de cámara del duque de Alburquerque, de paño amusco con cabos de plata y oro bordados.** Don Gonzalo de la Cueva, caballero de la orden de San Juan, de paño amusco con cabos bordados de plata y oro. Don Francisco de la Cueva, caballero de la orden de San Juan, de paño amusco con cabos bordados de plata y oro. Todos estos llevaban cadenas de oro y plata y plumas blancas y encarnadas. <sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> Rostislav Smisek, «“Quod genus hoc hominum”: Margarita Teresa de Austria y su corte española en los ojos de los observadores contemporáneos», en *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva, vol. II (Madrid: Polifemo, 2011), 909-51, 919.

<sup>459</sup> Rodríguez Villa, «Dos viajes regiois (1679-1666). Conclusión», 386-89.

<sup>460</sup> *Ibid.*, 387-89. [El resaltado es nuestro.]

Resulta curioso cómo este pasaje de la *Relación* se concentra en la indumentaria de la corte Alburquerque y, más específicamente aún, en los tejidos que componían estas indumentaria. Pero estas descripciones, superficiales solo en apariencia, revelan información



Fig. 8. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Retrato de doña Margarita de Austria*, 1665-1666. © Museo Nacional del Prado.

importante acerca de los propósitos, calidad y jerarquía de los personajes mencionados. Hemos mencionado antes que la comitiva española de la emperatriz estuvo de luto estricto hasta el 17 de septiembre de 1666, cuando se cumplió un año del fallecimiento de Felipe IV. Esto implicaba, por un lado, que no se podían realizar espectáculos teatrales y, por el otro, que la corte entera tenía que adoptar una sobria vestimenta negra, como la llevada por Margarita Teresa en este retrato de Martínez del Mazo probablemente pintado entre el 8 de noviembre de 1665 –fecha en que Carlos II recibió el toisón de oro con el que aparece en el fondo del cuadro– y septiembre de 1666.

En las entregas de octubre de 1666, «según el testimonio de Fernando de Dietrichstein, Ernesto Adalberto de Harrach y otros, los españoles se quitaron la ropa de luto de color negro» y se transformaron en una «multicolor comitiva»<sup>461</sup> que cumplió perfectamente con su objetivo de impresionar a los embajadores germanos, proyectando una «imagen de grandiosidad»<sup>462</sup> que buscaba disimular la pérdida del poder político hispano en el tablero europeo. De entre todos los trajes revestidos por la comitiva de la emperatriz destacan sin duda los de Juana Díez de Aux y Francisco Fernández de la Cueva. El primero, sobre todo, por su color «ala de cuervo», ya que sugiere que la duquesa de Alburquerque no había dejado el luto en las entregas, fruto sin duda de una religiosidad más estricta que la de

<sup>461</sup> Smisek, «“Quod genus hoc hominum”: Margarita Teresa de Austria y su corte española en los ojos de los observadores contemporáneos», 932.

<sup>462</sup> *Ibid.*, 950.

otros cortesanos, y también de un mayor apego a la tradición hispana de sobriedad,<sup>463</sup> respetada también por su esposo el duque, vestido de color «pardo».

Cabe subrayar que, en la mentalidad de estos nobles españoles y sus criados, sobriedad no era sinónimo de austeridad. Los tintes de color «ala de cuervo», «pardo» o «amusco», que el *Diccionario de Autoridades* define como «especie de color pardo como el de almizcle», se empleaban sobre telas de primerísima calidad, como el «raso» del duque,<sup>464</sup> o los «paños» de los acompañantes.<sup>465</sup> Además, iban decorados con pasamanería de metales preciosos cuya cantidad y calidad era acorde con el nivel jerárquico de cada personaje, sobre todo si consideramos los atuendos masculinos. Después del «bordado de bichos de oro y flores de todos géneros de cartulina de plata y enrejado de filigrana» del traje de Francisco Fernández de la Cueva, seguían, en orden de jerarquía, los atuendos bordados o guarnecidos «al canto» de su sobrino Pedro Fernández Villarroel, su secretario Gabriel de Madrigal y su caballerizo Juan Vázquez. En cuanto a los cortesanos de la categoría inferior, a la que pertenecía Salazar pero también dos familiares lejanos de Albuquerque, Gonzalo y Francisco de la Cueva, solo llevaban adornados los «cabos», es decir, «todo lo que no es la tela principal de que se hace: y así se entiende el forro, entretelas, guarnición, etc.» (*Autoridades*). Por fin, las «cadenas y de oro y plata y plumas blancas y encarnadas» que llevaban todos los miembros de la comitiva, sin importar su rango, parecían obedecer a una estrategia de ostentación cuidadosamente planificada por Francisco Fernández de la Cueva. Así, explica Rostislav Smisek que

Un papel importante en la autorepresentación de los personajes de origen hispano fue desempeñado por los metales y piedras preciosas. [...] No fue por casualidad que el duque de Albuquerque, un poco antes de la entrega de la infanta en Rovereto el 18 de octubre de 1666, hiciera exponer en la antesala de la ciudadela la plata familiar, que según Fernando de Dietrichstein trajeron 18 caballos.

---

<sup>463</sup> «La preocupación por un buen tono negro en la vestimenta desde la segunda mitad del siglo XVI se debe al hecho de que la monarquía española comenzó a experimentar diversos cambios en favor de una imagen más sobria y moderada. A medida que los teóricos del Concilio de Trento comenzaron a reflejar en sus tratados ciertas consideraciones sobre la manera de vestir con humildad y decoro, el negro en la vestimenta masculina y femenina va ganando cada vez más protagonismo, al ser considerado símbolo de rigor y seriedad.» (Stefanos Kroustallis, «Tintes y colorantes naturales en las técnicas textiles (s. XV-XVII)», en *La moda española en el Siglo de Oro*, ed. Rafael García Serrano (Toledo: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2015), 177-83, 183.) Volveremos a hablar de la sobriedad con tintes patrióticos de Juana Díez de Aux, porque años más tarde esta le acarrearía problemas con Mariana de Austria.

<sup>464</sup> El raso, un término que hoy designa una tela brillante hecha de seda, algodón u otros materiales sintéticos, era entonces, exclusivamente, una «tela de seda lustrosa, de más cuerpo que el tafetán, y menos que el terciopelo» (*Autoridades*).

<sup>465</sup> «De los paños había modalidades sin cuento. Los que se usaron en la corte, en las prendas de vestir de hombre, y en los rodapiés o faldellines y sobretodos de las mujeres, eran de lana cardada con pelo corto, fino, sentado y lustroso, que exigía muchas labores hasta su acabado: batanar, perchar, tundir y cepillar. Podían ser de diversos colores, y su calidad y finura se determinaban por el número de urdimbres, que se contaban en la anchura de la tela.» (María Dolores Vila Tejero, «Tejidos para la monarquía, tejidos para el culto», en *El Quijote en sus trajes*, ed. Sofía Rodríguez Bernis y Rosa Pereda (Salamanca: Ministerio de Cultura, 2005), 113-28, 116.)

También durante las entradas festivas a Rovereto o Viena la ropa de los miembros del séquito español fue decorada con joyas preciosas y collares que atrajeron la atención de los espectadores. [...] La belleza de la elaboración y el uso de las piedras preciosas debían enseñar a los espectadores que la corona española poseía suficiente solvencia económica para una autorepresentación vistosa.<sup>466</sup>

La *Relación de la entrada de su majestad cesárea la señora emperatriz en el lugar de Roveredo* especifica los oficios de casi todos los personajes cuya vestimenta describe, y entre ellos, el de Agustín de Salazar, designado aquí como «gentilhombre de cámara del duque de Alburquerque». Un gentilhombre de cámara –denominación que se empleaba, sobre todo, para referirse a cortesanos de la casa real, y no de casas ducales– es un criado que «sirve de vestir y desnudar al rey, de acompañarle cuando sale en coche, y el que es de guarda aquel día va en el estribo del mismo coche del rey. Sírvenle también ordinariamente dos a la mesa, haciendo los oficios de trinchante, y copero» (*Autoridades*). La etiqueta revela mucho sobre el día a día del dramaturgo en la casa de sus mecenas, ya que Salazar no parece haber sido solamente un artista de la corte ducal, sino uno de los criados más íntimos de Francisco Fernández de la Cueva, a quien ayudaba a vestirse y a comer. Gracias a la *Relación*, sabemos que en 1666 el dramaturgo era un cortesano en toda regla, y que disfrutaba de gran cercanía con el duque.

---

<sup>466</sup> Smisek, «“Quod genus hoc hominum”: Margarita Teresa de Austria y su corte española en los ojos de los observadores contemporáneos», 930-31.

## 2. 1. 2. La corte ducal en Génova: la *Loa para Antes que todo es mi dama*

Al concluirse la ceremonia de entrega de Margarita Teresa en Trento, la comitiva española se dividió. Una parte de ella siguió a la emperatriz hasta Viena y se instaló con ella allí,<sup>467</sup> y otra parte emprendió el camino de regreso. En cuanto al duque de Albuquerque, «hecha una profundísima cortesía, se despidió de la emperatriz yendo a embarcarse en el Final, convaleciente todavía de las cuartanas, en las galeras de Sicilia».<sup>468</sup> En efecto, a Francisco Fernández de la Cueva lo habían nombrado virrey de Sicilia el 27 de abril de 1666, un día antes de que comenzara la jornada nupcial.<sup>469</sup> En su viaje a la isla italiana lo acompañó toda su familia en el sentido amplio de término, es decir, su esposa, su hermano y yerno Melchor, su hija, y todos los criados que estaban a su servicio, de cuales varios están mencionados en la anterior *Relación*. Sabemos que a Sicilia se desplazaron, además de Salazar, Pedro Fernández de Villarroel y de la Cueva, y Antonio Cristóbal de Ubilla y Medina.

El primero de ellos, sobrino de Francisco Fernández de la Cueva, debía de ser un antiguo conocido del dramaturgo porque había formado parte de la corte ducal al menos desde 1653. Cuando Albuquerque era virrey de la Nueva España, nombró a Pedro Fernández de Villarroel general del galeón de Manila, también conocido como nao de China, posiblemente con el propósito de apropiarse de riquezas asiáticas sin pagar los impuestos correspondientes, lo cual les acarreó a ambos un pleito judicial con el poderoso mercader Antonio Urrutia de Vergara.<sup>470</sup> Fernández de Villarroel volvió a la península con su tío en 1661, y tuvo que pedir un préstamo para acompañarlo primero a la jornada de la emperatriz y más tarde a Palermo, donde murió el 3 de octubre de 1669.<sup>471</sup> En cuanto a Antonio de Ubilla, que nació el 28 de noviembre de 1643<sup>472</sup> y en las entregas de Trento todavía no había cumplido los 23 años, era un joven de la pequeña nobleza que había tenido la suerte de que Felipe IV le nombrara oficial de la secretaría de Estado de Italia en 1661, y caballero de la orden de Santiago en 1663.<sup>473</sup> En los años en los que estuvo al servicio de Fernández de la

---

<sup>467</sup> Para una lista de los cortesanos que acompañaron a Margarita Teresa a Viena, véase Labrador Arroyo, «La organización de la casa de Margarita Teresa de Austria para su jornada del Imperio (1666)», 1236-37.

<sup>468</sup> Rodríguez Villa, «Dos viajes regios (1679-1666). Conclusión», 390.

<sup>469</sup> Giovanni di Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, vol. III (Palermo: Stamperia Oreste, 1847), 200.

<sup>470</sup> Guillermina del Valle Pavón, «Las redes mercantiles del tráfico ilegal entre Nueva España y Filipinas, 1653-1664», *Trocadero*, n.º 32 (2020): 51-64, 56.

<sup>471</sup> Luis Fernández, S. J., «Una familia señorial en el cerrato palentino. Los Fernández de Villarroel, señores de Villaviudas», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 69 (1998): 257-96, 289.

<sup>472</sup> Adolfo Hamer Flores, «El secretario del despacho don Antonio de Ubilla y Medina. Su vida y obra (1643-1726)» (Universidad de Córdoba, 2013), 65.

<sup>473</sup> *Ibid.*, 126.

Cueva en Sicilia, Ubilla «serviría al virrey en sus labores de gobierno, ocupándose del manejo de cifras y correspondencia con la reina gobernadora y sus ministros, al igual que de los asuntos derivados de la propia administración de Sicilia», participaría en «la celebración de dos audiencias públicas semanales» y seguramente acompañaría al virrey en las revistas anuales que debía hacer del reino, «dando cuenta de dichas inspecciones al rey». «Finalizado este virreinato, y tras haber permanecido durante cuatro años en Sicilia, durante los cuales aprendería la lengua italiana, se reintegraría en 1670 en su puesto de oficial entretenido en la secretaría de Estado».<sup>474</sup>

Salazar, Fernández de Villarroel y Ubilla acompañaron a los Alburquerque en su recorrido de Trento a Palermo, y por lo tanto estuvieron presentes en uno de los acontecimientos más importantes de la vida de los duques: el nacimiento de su primer nieto. En una carta enviada por sor María de Jesús de Ágreda a Juana Díez de Aux el 9 de enero de 1665, la religiosa expresa su preocupación porque Ana Rosolea Fernández de la Cueva no ha tenido todavía descendencia. «En cuanto a la sucesión», escribe a la duquesa, «estoy con grande pena de lo que se dilata en la señora doña Ana. Toda la comunidad y yo en mis pobres oraciones llamaremos al Todopoderoso por que le dé hijos, consuelo y buen suceso en todo, y crea, amiga de mi vida, que le soy fiel en lo que más importa».<sup>475</sup> Los deseos de María Jesús de Ágreda y la duquesa de Alburquerque se cumplieron un año más tarde, en el invierno de 1666: Ana Rosolea estaba embarazada cuando se unió a la comitiva nupcial de Margarita Teresa.

Antonio Rodríguez Villa se sorprende en «Dos viajes regios» de que la *Relación de la entrada de su majestad cesárea la señora emperatriz en el lugar de Roveredo* no «cite para nada a don Baltasar de la Cueva, conde de Castellar, que estaba nombrado embajador en Alemania».<sup>476</sup> La ausencia, en realidad, es explicable porque este hermano de Alburquerque había partido a Viena directamente desde Milán para asumir su cargo diplomático antes de la llegada de la emperatriz.<sup>477</sup> A nuestro parecer, resulta más extraño que la relación no mencione al otro

---

<sup>474</sup> *Ibid.*, 177.

<sup>475</sup> AHN, Diversos-Colecciones, 11, N. 876, Carta 11, fol. 2r. El documento tiene una caligrafía difícil, y me hubiera sido imposible leerlo sin la ayuda de Elena Chicharro, quien ha tenido la gran amabilidad de proporcionarme la transcripción de todas las cartas enviadas a la duquesa de Alburquerque por sor María de Jesús de Ágreda. La doctora Chicharro es autora, además, de un interesante artículo de síntesis titulado «La correspondencia familiar en el ámbito conventual femenino: cartas de María de Jesús de Ágreda a la duquesa de Alburquerque» (*V/S* 20 (2013): 191-213), cuya consulta recomiendo a todo investigador interesado en la vida íntima de la familia Alburquerque.

<sup>476</sup> Rodríguez Villa, «Dos viajes regios (1679-1666). Conclusión», 389.

<sup>477</sup> Villarroel, *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz, desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardia*, 64. Para algunas anécdotas sobre el desempeño de Baltasar Fernández de la Cueva como embajador

hermano del duque, Melchor Fernández de la Cueva, y a su esposa Ana Rosolea, quienes sí estaban nombrados en la *Descripción breve, copia de carta y verdadera relación de las fiestas y recibimiento que en Barcelona se hizo a la Majestad Cesárea de la Serenísima señora Doña Margarita de Austria, Emperatriz de Alemania*. De nuevo, hay una explicación. En octubre de 1666, el hermano y la hija de Francisco Fernández de la Cueva no se encontraban en Trento, sino en Génova, donde seguramente se habían quedado por motivos de salud relacionados con el embarazo de Ana Rosolea.

Gracias a una carta del diplomático español Francisco del Castillo Mercado, hemos descubierto que la familia entera –duque, duquesa y criados– se reunió con los futuros padres en Génova solo dos semanas después de las entregas de Trento, y esto a pesar de la mala salud de Alburquerque. El 13 de noviembre de 1666, del Castillo escribió a Juan Bautista de Arespacochaga, secretario del Consejo de Estado, que

el señor duque de Alburquerque llegó a Génova a primero de este mes, y también la ropa y familia de la Casa Real que fue sirviendo a la señora Emperatriz. [...] El día antecedente de su llegada me llamó el Dux para decirme que había hecho juntar los colegios a fin de tratar de enviar a cumplir con el señor duque al camino, pero que se había reparado en la poca salud con que venía, pareciendo que sería demasiado incómodo si saliese de la litera, mayormente haciendo tan mal tiempo, y para poder resolver sobre el caso deseaba saber el estado de su enfermedad y el día que se esperaba. Respondí al Dux que yo no le podía dar esta noticia, pero que hallándose en Génova el señor don Melchor, que acababa de tener cartas del señor duque su hermano, se podía saber lo que su serenidad deseaba.<sup>478</sup>

Finalmente, las autoridades genovesas no tuvieron tiempo de recibir al duque de Alburquerque según el protocolo y eso, precisamente, fue lo que motivó la carta de Francisco del Castillo. Pero poco importaba, porque los Fernández de la Cueva estaban a punto de tener una alegría mucho mayor.

La corte ducal al completo estaba en Génova cuando, el 17 de noviembre de 1666, nació Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva, primogénito de Melchor y Ana Rosolea.<sup>479</sup> Agustín de Salazar y Torres dio cuenta del esperado acontecimiento familiar en una loa que, con toda probabilidad, se estrenó en febrero de 1667. Se trata de una pieza

---

en Viena, y sus conflictos con Leopoldo I, véase Smisek, «“Quod genus hoc hominum”: Margarita Teresa de Austria y su corte española en los ojos de los observadores contemporáneos», 918-19.

<sup>478</sup> «Carta de Francisco del Castillo Mercado, a cargo de los papeles de la embajada de Génova, a Juan Bautista de Arespacochaga, secretario del Consejo de Estado, sobre la llegada a dicha ciudad del duque de Alburquerque con el personal y la ropa de la casa de la emperatriz Margarita de Austria», AGS, EST, LEG, 3612, 139.

<sup>479</sup> Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, 251 y «Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva», *Fundación Casa Ducal de Medinaceli*, consultado el 31 de enero de 2022, <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=185>.



compuesta para una reposición privada en «Carnestolendas»<sup>480</sup> de la comedia *Antes todo es mi dama*, de Pedro Calderón de la Barca, y al igual que las *Loas para Dar tiempo al tiempo* (1663) y *El amor más desgraciado* (1667-1668), está dedicada a la familia Alburquerque al completo. En ella, Salazar elogia primero al duque, «generoso príncipe heroico», para pasar rápidamente a la duquesa, quien «en su perfección, pues, vence / al sol, la flor y la estrella».<sup>481</sup> A Ana Rosolea le corresponde un encomio que es reminiscente de las alegorías del *Marte católico* de 1653 – «Vos, hermoso Cupido / que heredasteis la belleza / de Marte y Venus mejores / que la antigüedad celebra...»–, y a su esposo, por fin, una alabanza alusiva de su participación en un combate naval hispanofrancés en 1653<sup>482</sup>: «Y vos, señor don Melchor, / cuyo valor mar y tierra / con arenas y ondas / gloriosamente celebran».<sup>483</sup>

Tras esta serie de elogios interviene el personaje de Europa para preguntarle al Buen Gusto por qué ha olvidado aquel de «un nuevo Marte que crece / blasón de la quintaesencia», a lo cual el Buen Gusto responde que el error se remedia «diciendo que en la cueva / felices siempre / se crían serafines / y ya no hay sierpes».<sup>484</sup> Estos versos aluden a un heredero Alburquerque empleando la misma metáfora mitológica que antes se aplicaba al duque. Aunque los términos «crece» y «se crían» podrían admitir dos interpretaciones –un niño puede crecer tanto antes como después del nacimiento, y en la época «criar» podía significar «engendrar o producir» (*Autoridades*)–, tenemos varios motivos para pensar que Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva ya estaba en el mundo cuando se compuso esta loa salazariana. Si la pieza es de carnaval, y se refiere a Melchor Fernández de la Cueva como un miembro más de la familia, sólo podría haberse estrenado en un mes de febrero de 1664 en adelante, es decir, después de la boda de este con Ana Rosolea. Pero la alusión a un «Marte» en gestación o ya nacido permite descartar, en principio, las fechas de febrero de 1664 y febrero de 1665: a menos de que Ana Rosolea hubiera perdido a un hijo durante un primer embarazo –hecho del cual no tenemos constancia–, las palabras de María Jesús de Ágreda dejan claro que la joven no estaba en estado en estas fechas concretas. Febrero de 1666 también puede descartarse, porque si el pequeño Francisco nació el 17 de noviembre de 1666, es difícil que la familia se hubiera percatado del embarazo, y más aún que lo hubiera comentado con un criado como Salazar. Además, la presencia en la loa del personaje de

<sup>480</sup> Salazar y Torres, *Diversas obras en verso...*, 146v.

<sup>481</sup> *Ibid.*, 149r.

<sup>482</sup> Francisco Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, vol. X (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1920), 292-93.

<sup>483</sup> Salazar y Torres, *Diversas obras en verso...*, 149v.

<sup>484</sup> *Ibid.*, 150r.

Europa sugiere que la pieza se escribió durante, y no antes del periplo de los Alburquerque por tierras italianas, y que esta tenía un sentido político del que hablaremos a continuación. A fin de cuentas, la fecha de febrero de 1667 nos parece la más probable, aunque no se pueden descartar definitivamente las de febrero de 1668 o febrero de 1669, ambas anteriores a la copia manuscrita de la loa en las *Diversas obras en verso*, fechadas en abril de 1669.<sup>485</sup>

En la *Loa para Antes que todo es mi dama*, el telón se abre sobre una Europa dormida, a la que despiertan la Milicia y la Alegría para anunciarle la llegada del Buen Gusto, quien a su vez informa a todos del inicio de la comedia. Aunque su trama es extremadamente sencilla, por no decir inexistente, la *Loa* tiene una estructura simbólica que parte de una antítesis inicial, personificada por la Milicia y la Alegría, para concluir en una síntesis de ambos elementos en los parlamentos encomiásticos finales. Para Salazar, el heroísmo militar y la paz no están reñidos, sino que se reconcilian en la figura de Francisco Fernández de la Cueva:

Y vos, señor,  
cuyo ingenio, cuya diestra  
es la vida de la paz,  
es el alma de la guerra,  
vivid glorioso, pues, dando  
plumas a la fama vera,  
solamente en vos el orbe  
felicemente venera  
prudente la valentía  
y valiente la prudencia.  
¡Qué mucho que la cueva  
sea hermosa y fértil,  
si la enramáis de olivas  
y de laureles!<sup>486</sup>

La simbólica botánica de los «laureles» y las «olivas» encierra a nuestro parecer todo el sentido de la loa. Si el laurel «metafóricamente se toma por premio o corona» (*Autoridades*), «la oliva era señal de la paz» (*Autoridades*) e incluso, si atendemos al origen judeocristiano del símbolo (Génesis 8:11), de una paz proveída por un mensajero. Al decir que la «cueva» – símbolo de la familia Fernández de la Cueva omnipresente en la obra salazariana – se «enrama[...] de olivas», el autor hace alusión a las labores políticas y diplomáticas de los Alburquerque, quienes desde Cataluña hasta la Nueva España, y desde el norte de Italia hasta Sicilia, dedicaron su vida a defender los intereses de la Monarquía Hispánica en sus territorios

---

<sup>485</sup> Beltrán del Río Sousa, «El manuscrito 299 de la Biblioteca de la Real Academia Española: una revolución en los estudios sobre Agustín de Salazar y Torres».

<sup>486</sup> *Ibid.*, 149r-v.

más o menos lejanos, o ante otras naciones como la República de Génova, la República de Venecia o el Sacro Imperio Romano Germánico.

La *Loa* para la comedia *Antes que todo es mi dama* fue compuesta cuando los Fernández de la Cueva ya habían cumplido su cometido de entregar a Margarita Teresa a los embajadores germanos, y estaban a punto de asumir el virreinato de Sicilia. En efecto, explica Giovanni di Blasi que el duque de Alburquerque

Era stato [...] scelto fin da 27 di aprile dell'anno antecedente 1666, come costa del dispaccio signato in detto giorno in Madrid. Ma siccome ritrovavasi tenente generale dell'armata di Spagna, fu incaricato di accompagnare prima, fino a Trento, la nuova imperatrice sorella del re, Margherita, che andava a sposarsi in Germania coll'imperadore Leopoldo; perciò dovendo servire questa principessa, tardò intorno ad un anno a venire al suo destino, e non arrivò in Palermo che agli 8 di aprile dell'anno 1667, e questa fu anche la ragione per cui il duca di Sermoneta continuò per un altro anno ad esercitare il viceregnato.<sup>487</sup>

Puesto que la *Loa* se estrenó cuando faltaban solo dos meses para la entrada triunfal en Palermo de los Alburquerque, creemos que puede leerse no solo como un balance del viaje diplomático que acababa de concluir, sino también como una celebración de la misión política que estaba a punto de comenzar. En su pieza breve, Salazar busca presentar a sus señores, además de como excelentes diplomáticos, como próceres europeos de pleno derecho, y por eso da tanto protagonismo al personaje de Europa, a quien está dedicada la letra cantada que abre y cierra la acción dramática: «¡Viva Feliz Europa, / pues con sus triunfos / es del mundo una parte / que admira el mundo».<sup>488</sup>

Las temáticas de la diplomacia y la política, que tanta importancia tienen en la *Loa* para *Antes que todo es mi dama*, también están presentes en una composición salazariana que data de unos meses después y que, para nuestra sorpresa, retoma la metáfora de la «oliva» y la estructura de varios versos de la pieza breve teatral: «tuvisteis en paz y en guerra / valiente la discreción, / la valentía discreta» (vv. 14-16).<sup>489</sup> Se trata de un romance titulado «Al excelentísimo señor marqués de la Fuente, dándole la enhorabuena de haber vuelto de la embajada de Francia», y está dedicado a Gaspar de Teves y Tello de Guzmán, I marqués de la Fuente (1608-1673), al terminarse su última misión diplomática en agosto de 1667.

---

<sup>487</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 200.

<sup>488</sup> *Ibid.*, 145v y 150r.

<sup>489</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 121-23.

Después de ser embajador en varias ciudades europeas, Gaspar de Teves recibió en 1662 el difícil encargo de la embajada de Francia. En aquellos años, las relaciones diplomáticas entre la Monarquía Hispánica y la nación gala eran tensas a causa de las repetidas vulneraciones que hacían los franceses del Tratado de los Pirineos, y la tensión acumulada acabó desembocando en 1667 en la invasión de los Países Bajos españoles por el ejército de Luis XIV. A raíz de este acontecimiento, Teves fue «canjeado el 28 de agosto de ese año en el Bidasoa con el embajador francés, el arzobispo de Embrun».<sup>490</sup> Podemos fechar el romance salazariano alrededor de esa fecha, a finales de verano o principios de otoño de 1667.



Fig. 9. Cornelis Meyssens, *Gaspar de Teves y Tello de Guzmán*, 1658. © The British Museum.

El romance «Al excelentísimo señor marqués de la Fuente» se compone de 32 cuartetos, algunas de las cuales refieren varios episodios de la vida del marqués, y especialmente sus embajadas en Milán (1639), Venecia (1642-1656) y Francia, como lo demuestran los fragmentos siguientes:

Mas, ¿qué mucho? Si vos solo  
sabéis las ciencias enteras,  
que no os hizo Dios teatino  
para saber ciencias medias.  
Testigos son cuántas veces,  
con talares de elocuencia,  
entre políticos Argos  
fuisteis español cometa.  
Allí se vio postrada  
toda la Tiberipedia;  
y allí se huyó, de corrida,  
la malicia maquiavela. [...]  
En fin, señor, yo, sabiendo  
que ha llegado vucelencia  
libre ya de un mal francés  
sin azogue y sin dieta,  
este romance os escribo  
en forma de enhorabuena,  
arriesgándose la pluma  
sin escarmiento de cera. (vv. 21-32 y 109-16)

<sup>490</sup> Juan Antonio Sánchez Belén, «Gaspar de Teves y Tello de Guzmán», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 11, consultado el 6 de octubre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/21919/gaspar-de-teves-y-tello-de-guzman>.

En su rápida biografía, Salazar incluye ingeniosas alusiones a anécdotas vividas por el diplomático. El término «Tiberipedia», que en el contexto del poema sirve para calificar peyorativamente a las autoridades con quien Teves trató durante sus embajadas italianas, proviene de *I ragguagli di Parnaso*, un tratado satírico escrito por Traiano Boccalini donde se critica duramente la dominación española sobre algunos territorios de la península itálica.<sup>491</sup> La cita es más que pertinente, porque cuando Gaspar de Teves era embajador de la República de Venecia, tuvo que negociar con el hijo del escritor, fray Aurelio Boccalini, los plazos de publicación de unos inéditos *Comentarii sopra Cornelio Tacito*, «repletos de referencias polémicas a la política europea contemporánea, y rebosantes de un violento *animus* antiespañol».<sup>492</sup> En cuanto a las otras alusiones, están contenidas en el término «dieta» y tienen que ver con el período que Teves vivió en Francia. En efecto, «dieta» es una palabra polisémica, y puede significar, entre otras cosas, «el régimen de vivir con parsimonia y moderación en el comer y beber» o «la asamblea, junta o congreso de los Estados o Círculos del imperio de Alemania» (*Autoridades*). Tomado en su primera acepción, el término alude sin duda a las dificultades económicas que sufrió el embajador durante su estancia en París,<sup>493</sup> y tomado en la segunda, se refiere a un acontecimiento que tuvo lugar en el año 1662, y que comprometió la reputación de Teves en Madrid.

Al poco tiempo de haberse trasladado a Francia, el diplomático mostró «resistencia a acudir a la Dieta imperial, para la que había sido nombrado embajador extraordinario en 1662 con la misión de desbaratar las alianzas que el rey de Francia había concluido con los príncipes alemanes y que recortaban “la autoridad del emperador”, poniendo en peligro, además, los intereses españoles en la región».<sup>494</sup> Las alusiones de Salazar no son críticas con

---

<sup>491</sup> Traiano Boccalini, *De ragguagli di Parnaso*, vol. III [1613] (Venezia: Heredi di Giovanni Guerigli, 1629), 280. Sobre esta obra satírica y su influencia en Francisco de Quevedo, véase Mercedes Blanco, «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, n.º 2 (1998): 155-94.

<sup>492</sup> Donatella Gagliardi, «Nuevos datos sobre una intriga internacional: cinco cartas inéditas acerca del *affaire* Boccalini», *eHumanista*, n.º 46 (2020): 106-23, 106-7: «Por orden del Consejo de Estado fechada en diciembre de 1646 [...], don Gaspar de Teves y Tello de Guzmán estuvo dando largas a un Boccalini cada vez más impaciente, con la reiterada promesa de ofrecer a él socorro económico y a la obra paterna un cauce editorial. Dicha asistencia debería haber aplacado su ánimo inquieto —no sólo por la pérdida del vitalicio veneciano, sino también por los recelos que sus tratos con España habían despertado en la corte francesa—, a la espera de que en Madrid se llevara a cabo una profunda revisión (léase expurgación) de las glosas tacitianas, antes de que fuesen llevadas a las prensas. Un año más tarde (febrero de 1648), al marqués de la Fuente casi se le habían agotado los pretextos para justificar que tanto el pago de la ayuda como la impresión del volumen se iban aplazando constantemente.»

<sup>493</sup> «Los años que el marqués de la Fuente permaneció al frente de la embajada española en Francia fueron los más difíciles de su larga carrera diplomática: sin apenas dinero para mantener con decoro su casa y financiar la red de agentes que necesitaba para enterarse de los asuntos franceses [...]» (Sánchez Belén, «Gaspar de Teves y Tello de Guzmán», párr. 11.

<sup>494</sup> *Ibid.*, párr. 11.

Gaspar de Teves, sino que demuestran, al contrario, el alineamiento del poeta con los que seguramente consideraba actos admirables y patrióticos. El antigalicismo de Salazar en este romance es patente, por lo demás, en el verso «libre ya de un mal francés».

El interesante poema dedicado a Gaspar de Teves y Tello de Guzmán daría para varias páginas más de comentarios, pero por cuestiones de síntesis nos detendremos en las siguientes observaciones. En el romance, Salazar proporciona detalles sobre la vida del marqués que solo podría conocer alguien cercano a él, como el hecho de que estudió con los jesuitas —«que no os hizo Dios teatino / para saber ciencias medias»<sup>495</sup> o que, durante su juventud en Madrid, fue exitoso con las mujeres —«¡Qué galán que erais entonces! / Díganlo cuantas bellezas / con hielo en la villa abrasan, / con fuego en palacio hielan.» (vv. 45-48). El poeta admite lo privilegiado de su información y explica el origen de esta en unos divertidos versos que escenifican un diálogo entre él y Teves:

Mas ahora a coplas quince  
estoy viendo a vucelencia,  
que dice ¿quién eres tú,  
o tú, quien quiera que seas?  
¿De dónde, di, me conoces?  
¿Quién te dio noticias ciertas  
de mí? Que, aunque faltan muchas,  
no te han mentido estas señas.  
Pero yo, que os he escuchado,  
con debida reverencia  
en la copla que se sigue  
os he de dar la respuesta.  
Sabed que soy un ingenio  
que me he criado en la cueva,  
que de continuo ha tenido  
una sierpe, y un poeta. (vv. 61-76)

Las metáforas de la última cuarteta son, como hemos visto ya, frecuentes en la poesía y el teatro salazarianos. La «cueva» es el símbolo de los duques Alburquerque, y la «sierpe» podría aludir al autor por parofonía con el sibilante apellido de Salazar. El poeta se presenta aquí como un personaje protegido por la familia ducal, y sugiere que las «señas» que tiene del marqués de la Fuente le fueron transmitidas por el propio Francisco Fernández de la Cueva. La idea se confirma unas estrofas más tarde, cuando el poeta expresa que su «gran dueño» es «trompa de la fama» de Teves y alude a la amistad entre ambos nobles (vv. 93-104). Todo esto nos hace pensar que el romance «Al excelentísimo señor marqués de la Fuente» podría ser un encargo del duque de Alburquerque a Salazar con el propósito de afianzar su relación

---

<sup>495</sup> El *Diccionario de la Real Academia Española* apunta que aunque un «teatino» era un «integrante de la orden de clérigos regulares fundada en Italia por san Cayetano de Thiene en el siglo XVI», el término también significaba «por confusión, jesuita».

con el diplomático. Como mencionábamos anteriormente, en el poema se retoma la metáfora de la «oliva» y la estructura de algunos versos de la *Loa* para *Antes que todo es mi dama*, y esto podría explicarse porque Fernández de la Cueva, después de ver la obra breve de Salazar, pensó que la temática diplomática de esta podía ser adaptable a una pieza lírica dedicada a un embajador.

Sin embargo, creemos más plausible otra explicación. En 1667, Salazar había pasado de ser un cortesano novohispano relativamente aislado a conocer, gracias a su estancia en la corte madrileña y a su viaje en el séquito de la emperatriz, a gran parte de la aristocracia española de su época. Dadas estas circunstancias, el romance «Al excelentísimo señor marqués de la Fuente» podría interpretarse, más bien, como un intento por parte del poeta de seguir ampliando su círculo de contactos. Por eso, al final de la composición, no duda en pedirle a Gaspar de Teves su patrocinio, ofreciéndole a cambio ser la «pluma» de su gloria:

Más yo haré, si es que estos rasgos  
os merecen por mecenas,  
que si fue de un ganso adorno,  
vanidad de un cisne sea.  
Y que con mayor asunto,  
empleada en glorias vuestras,  
prudente os envidie Ulises,  
valiente Aquiles os ceda. (vv. 117-24)

La estructura global del romance —una serie de elogios que desembocan en una petición de mecenazgo— podría proporcionarnos pistas sobre el contenido de otras composiciones líricas de los años 1666-1667 que desafortunadamente no se conservan. Es probable, en efecto, que la «Real Jornada», el «Epitalamio» y las «otras poesías festivas» que, según Vera Tassis, Salazar escribió para Margarita Teresa<sup>496</sup> tuvieran como propósito ganarse el favor de la emperatriz, quien como se sabe fue una gran amante y patrocinadora de las artes, sobre todo después de su llegada a Viena.<sup>497</sup> No sería sorprendente que, igual que lo haría a finales de 1667 con el I marqués de la Fuente, el poeta hubiera buscado establecer con la nueva esposa de Leopoldo I una relación clientelar que ensancharía a una nación más su ya establecida red de sociabilidad española e italiana.

---

<sup>496</sup> Vera Tassis, «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar» en Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xi.

<sup>497</sup> Son muy conocidos los retratos de Margarita Teresa y Leopoldo I vestidos con trajes de teatro (Jan Thomas, 1667). Sobre los numerosos espectáculos teatrales que tuvieron lugar en la corte vienesa tras la llegada de la emperatriz, y un interesante certamen literario «a la española» que se celebró el 23 de mayo de 1672, véase Alain Bègue, «España en Viena: una academia literaria a la española en la corte imperial en tiempos de la emperatriz Margarita Teresa», en *Doctos libros juntos. Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán (Madrid: Iberoamericana, 2018), 93-116.

### 2. 1. 3. Fiesta para un heredero vienés: *También se ama en el abismo* (1667-1668)

En la misma línea de obras encomiásticas para la corte vienesa se sitúa un poema de salazariano lleva por título «Al nacimiento de Fernando, primogénito del señor emperador, representó la familia del señor duque de Alburquerque una comedia que se intitula *Aun se ama en el abismo*, y habiendo compuesto una máscara para dar fin al festejo se cantaron, en el ínterin que se danzaba, los siguientes versos».<sup>498</sup> Se trata de una composición en romancillo y romance cuyas cinco subdivisiones corresponden a distintos estilos de danza cortesana –la «gallarda», el «turdión», el «rujero», las «folías» y la «jácara»–, aunque su interés para nosotros radica sobre todo en su título. En efecto, el largo encabezado del poema sugiere que, tras separarse de la comitiva de Margarita Teresa, y encontrándose ya en Sicilia, la corte ducal de Alburquerque todavía intentaba tejer lazos con la emperatriz y su familia –en este caso concreto, dedicando todo un «festejo» al «primogénito» de esta, Fernando Venceslao de Austria, nacido el 28 de septiembre de 1667–. Esto, a su vez, nos permite revisar la datación de la comedia *También se ama en el abismo*, cuyo estreno había sido fechado «con toda probabilidad» el 6 de noviembre de 1670.<sup>499</sup> Aunque sí tuvo lugar una representación durante los festejos del noveno cumpleaños de Carlos II, como lo confirma la *Loa para También se ama en el abismo* contenida en la *Cítara de Apolo*,<sup>500</sup> esta seguramente fue una reposición de la comedia escrita y estrenada tres años antes, alrededor del 28 de septiembre de 1667 y, en todo caso, no después del 13 de enero de 1668,<sup>501</sup> fecha de muerte del jovencísimo príncipe a quien estuvo dedicada.<sup>502</sup>

Las *Diversas obras en verso* contienen una versión de la comedia *También se ama en el abismo* (fols. 29r-82v) que difiere de aquella que Vera Tassis incluyó en el segundo tomo de la *Cítara de Apolo*.<sup>503</sup> Como estas primeras están fechadas en abril de 1669 (*cf. supra*), podemos suponer que la comedia que allí se encuentra es aquella versión primigenia representada en Sicilia a finales de 1667. Las diferencias se concentran sobre todo en la última escena de la

<sup>498</sup> Salazar y Torres, *Diversas obras en verso*, fols. 191v-196v.

<sup>499</sup> Thomas O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», *Hispanófila* 67 (1979): 73-81, 76 y 80. [La traducción es nuestra.] O'Connor luego cambió de parecer, y fechó la comedia el 22 de diciembre de 1670 (Thomas O'Connor, «Introducción a *También se ama en el abismo*» en Agustín de Salazar y Torres, *También se ama en el abismo, Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672*, ed. Thomas O'Connor (Kassel: Reichenberger, 2006), 7.), pero como explicaremos más adelante, el 6 de noviembre de 1670 es una fecha más plausible.

<sup>500</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 149-54.

<sup>501</sup> Beltrán del Río Sousa, «El manuscrito 299 de la Biblioteca de la Real Academia Española: una revolución en los estudios sobre Agustín de Salazar y Torres».

<sup>502</sup> José María de Francisco Olmos, «La sucesión de Carlos II y la archiduquesa María Antonia de Austria (1669-1692): una reina de España en potencia», *Hidalguía*, n.º 354 (2012): 613-83, 627.

<sup>503</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 155-93.



comedia y consisten en una letra cantada 32 versos más extensa (fols. 79v-82r), un parlamento de Ceres 28 versos más largo (fol. 80r-v) y varios personajes ausentes en la versión de la *Cítara* –Pandión, Ascálofo, Circe y Arión (fols. 81v-92v)–, así como un parlamento de Plutón (fol. 82r) suprimido en la comedia impresa por Vera Tassis. A todas luces, Salazar modificó el final de *También se ama en el abismo* para su representación en palacio. Sus cambios no parecen transformar sustancialmente el significado de la obra aunque, sorprendentemente, la empobrecen un poco: en la segunda versión, no quedan cerradas dos líneas argumentales secundarias, las de Circe y Arión, a causa de la supresión de los personajes.

*También se ama en el abismo* es una comedia mitológica en dos jornadas que entremezcla la historia de Plutón-Proserpina-Ceres, con aquellas de Glauco-Escila-Circe y Arión. En la primera jornada, Glauco se encuentra con Circe en su gruta de Sicilia, y le cuenta que la ninfa Escila no corresponde a su amor. Poco después, cortando las olas sobre la espalda de un delfín, llega a la costa Arión, que viene en busca de una dama de cuyo retrato se ha enamorado, y que resultará ser la misma Escila. La llegada de Arión propicia la ira de los habitantes de Sicilia que, liderados por el sacerdote Pandión y la sacerdotisa Proserpina, manifiestan su intención de matar al joven. Como explica Proserpina, el Amor profanó el templo de Plutón durante los festejos dedicados al dios del infierno, y anunció que tanto él como la sacerdotisa sucumbirían a sus flechas. Sacrificando al primer amante en pisar la playa de Sicilia, Arión, y también a la ninfa que «por arte aborrece», Escila, Proserpina busca apaciguar la ira del dios y esquivar su destino. Cuando la cohorte siciliana está a punto de matar a los jóvenes, Circe desata mediante el canto una tempestad y un terremoto que dispersan a los personajes de la escena. De la «boca del Etna» (fol. 51v) sale Plutón en persona y, al ver a Proserpina, se enamora perdidamente de ella.

La segunda jornada de la comedia se abre con una escena en la que Glauco y su criado, el gracioso Ascálofo, están perdidos en el bosque siciliano. Circe, que quedó prendada de Glauco cuando estuvo en la gruta, usa su magia para atraerlo a su palacio y hacer aparecer ante él a una Escila y un Arión enamorados, provocando los celos del galán, mientras Ascálofo come y bebe con un fauno en el infierno. Tras ser rechazada por Glauco, Circe baja a los infiernos para pedirle a Plutón que le ayude a vengarse, y de paso convence al dios de raptar a su amada Proserpina. El rapto ocurre durante una fiesta celebrada en honor a Ceres, madre de la joven, mientras esta duerme junto a una fuente. Ceres se persona en la isla para exigir el castigo de Plutón, y Júpiter decide que Proserpina pasará seis meses del año en el

infierno, y los seis restantes en el cielo. En cuanto a Escila, es transformada por Circe en un monstruo marino, y Glauco se echa al mar en su búsqueda. En la versión primigenia de la comedia que aparece en las *Diversas obras en verso*, Arión vuelve a su «patria» y Circe admite su derrota, «pues no hay contra decretos divinos humanas fuerzas» (fol. 92v).

*También se ama en el abismo* es una comedia de inspiración biográfica. Para empezar, podemos suponer que la elección del escenario, Sicilia, se debe a que Salazar vivía en aquella isla cuando escribió la obra. Los paisajes descritos no son precisamente realistas ni se corresponden con la vida urbana que debía de llevar el dramaturgo en Palermo, pero sí reflejan cierto conocimiento de la geografía siciliana, como «el Etna, aquese disforme / pirámide de Sicilia» (fol. 32v), el promontorio «Pachino» o el «mar Tirreno» (fol. 41v). Por otro lado, aunque es cronológicamente improbable, la peripecia de la tempestad y el terremoto que conduce a la primera irrupción de Plutón en escena podría estar inspirada por un accidente natural que ocurrió en Palermo a finales de 1667 y afectó directamente al duque de Alburquerque. Cuenta di Blasi, en efecto, que

accade prima di terminare questo anno un fenomeno nella capitale, che a sorte salvò il viceré da una improvvisa morte. Stavano alla porta Nuova, che attacca col real palazzo, situate delle polveri in quantità. Ora ai 20 di dicembre un fulmine piombò su di essa porta, e le accese; saltò allora in aria tutta la cupola, e fracassò la porta suddetta, facendo volare ingenti sassi, parte dei quali cadde sul palazzo istesso, parte nel quartiere vicino dei soldati, parte nel prossimo baluardo, e molti altri in diversi luoghi. Il duca di Alburquerque temette di restar sepolto tra le rovine, ma ne restò per sorte illeso.<sup>504</sup>

El cronista consigue que nos imaginemos a Francisco Fernández de la Cueva surgiendo de la ruinas del mismo modo que, al son de unos «truenos como unos rayos» y unos «rayos como unos truenos» (fol. 51v), el dios Plutón «sal[e] del abismo / para un abismo mayor» (fol. 52v). En el caso probable de que *También se ama en el abismo* se compusiera antes del accidente del 20 de diciembre de 1667, podríamos suponer, inversamente, que la comedia se percibió en la corte ducal como una obra casi profética, tanto más cuanto que la referencia al «formidable bostezo / de aquea boca del Etna» (fol. 51v) anticipa la fuerte erupción del volcán siciliano que tuvo lugar el 8 de marzo de 1669, cuando los Alburquerque todavía estaban en la isla, y que tendremos la ocasión de comentar con detalle más adelante.

La escena de caos natural que cierra la primera jornada de la comedia es un ejemplo ilustrativo de la estética de *También se ama en el abismo*, y permite hacer un repaso de aquello que la obra hereda o aporta respecto a su antecesora, *Elegir al enemigo*. Aquí se observa, por

---

<sup>504</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 201.

un lado, cómo Salazar retoma fórmulas estilísticas calderonianas tales como la sinestesia, combinando efectos de «ruido de terremoto» y «cadenas» (fol. 51r-v), con la apertura de un «infierno» o «peñasco», de donde «sale Plutón con una antorcha» (fols. 51v-52r). Resulta sorprendente la cantidad de recursos escénicos que se emplearon en esta representación que, según sugiere el poema «Al primogénito Fernando...», tuvo lugar en una casa particular. Esto, sumado al extenso elenco de la comedia, formado nada menos que por 17 personajes, 10 de los cuales son «músicos» (fol. 29r), hace pensar que los duques de Albuquerque no escatimaban en sus caprichos teatrales, y con mayor razón cuando el festejo estaba dedicado a la familia imperial germánica.

La música de *También se ama en el abismo* se emplea de una forma similar a la de *Elegir al enemigo*, con letras cantadas de gran belleza plástica. La irrupción de Plutón en el escenario se acompaña de una canción entonada por Circe y la Música que consiste en una copla repetida en cuatro ocasiones: «Pues muera el imperio luciente del día, / mueran del sol los ardientes reflejos, / y usurpándole el cetro a los rayos / la noche anticipe las sombras al viento» (fols. 50v-51r). En otra letra cantada de la comedia, Salazar retoma las metáforas de agua y fuego que tan estructurales son en *Elegir al enemigo*, aplicándolas esta vez al mito de Arión: «Sujeten, Amor, las ondas / hoy mis suspiros ardientes, / conozcan de sus llamas, / que es fuego que del agua no se vence.» (fol. 39r).

Hay, sin embargo, algunas aportaciones significativas en lo que al aspecto musical se refiere. Para empezar, en esta escena de clausura de la primera jornada, la música cantada está estrechamente ligada con una temática que, introducida aquí, cobraría con los años mucha importancia en la dramaturgia salazariana: la magia.<sup>505</sup> En la mitología grecolatina, Circe es, junto con Medea, la hechicera por excelencia. Es probable que en la elección que hace Salazar de este personaje haya una influencia de la comedia calderoniana *El mayor encanto, amor* (1635), sobre todo porque esta última también pertenece al género de las fiestas reales cantadas.<sup>506</sup> Pero mientras que Calderón de la Barca toma como fuente «la *Odisea* (Cantos X, XI y XII) y las *Metamorfosis* (Libro XIV) ovidianas»,<sup>507</sup> Salazar solo basa su Circe en Ovidio y,

---

<sup>505</sup> Volveremos a hablar del tema de la magia en los análisis de *El mérito es la corona* y *El encanto es la hermosura*.

<sup>506</sup> Sobre todo porque esta también pertenece al género de las fiestas reales cantadas (María Asunción Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, 265n.).

<sup>507</sup> Alejandra Ulla Lorenzo en Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo (Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2013), 23.

concretamente, en los versos 1-74 del libro XIV de las *Metamorfosis*, donde no es cuestión de Ulises, sino de Escila y Glauco.

Volviendo a la escena que nos concierne, cabe apuntar que el tema de la magia se relaciona con la música porque esta última es utilizada por Circe como un conjuro para desatar el caos natural que, dispersando a los personajes de la escena, impide la matanza de Arión y Escila y provoca la irrupción del dios de los infiernos. En efecto, antes de entonar el canto, la hechicera asegura que «para evitar [las] desdichas [de los jóvenes] / [sus] artes serán el medio» (fol. 50r) y, acto seguido, le ordena a la Música «que en dulces acentos, / coronando de sombras el aire, / con densos horrores se empañen / los cielos» (fol. 50v). La misma magia musical vuelve a aparecer en otra escena de la segunda jornada, en la que Glauco y Ascálafo son atraídos al palacio de Circe mediante una canción entonada por dos criaturas mitológicas, la Ninfa y el Sátiro:

*Canta una NINFA*

*Seguid, perdidos jóvenes,  
los esplendores pálidos  
de aquesta llama trémula,  
inexpugnable al ábrego,  
de aqueste bosque lóbrego  
en cuyo seno bárbaro  
no permiten los árboles  
entrar del sol los átomos.  
Surcad el verde piélago,  
cuyo golfo enigmático  
forman las ramas débiles  
de esos tejidos álamos.  
Venced la cumbre rígida  
de los escollos ásperos,  
que apenas de las águilas  
penetra el vuelo rápido,  
donde un alcázar ínclito  
y un afecto magnánimo  
de ti espera recíprocos  
lazos de un amor cándido.  
No te receles, tímido,  
sigue, sigue mi cántico,  
que la fortuna próspera  
piérdela el miedo, lógrala el ánimo,  
sigue, sigue mi cántico. (fol. 57r)*

*Canta un SÁTIRO*

*Sigue la voz horrisona  
de este disforme sátiro  
o morirás de súbito  
en ese inculto páramo.  
Sígueme, mírame, escúchame, témeme,  
oh, generoso Ascálafo.  
Ven a las grutas bórridas  
de estos abismos pálidos  
que, como es tierra cálida,  
podrás beber a cántaros.  
Sígueme, mírame, escúchame, témeme,  
oh, generoso Ascálafo.  
Mas si recelas, tímido,  
harán dos monstruos bárbaros  
tu débil cuerpo mísero  
indivisibles átomos.  
Sígueme, mírame, escúchame, témeme,  
oh, generoso Ascálafo.*

*Canta ASCÁLAFO*

*Pues que para los pícaros  
también hay versos mágicos  
digo que, sin más réplicas,  
ni meterme en preámbulos,  
sígote, mírote, escúchote, témote,  
oh, generoso sátiro. (fols. 57v-58r)*

Esta letra cantada de *También se ama en el abismo* es, sin duda, una de las más interesantes de toda la obra salazariana. Por un lado, declina un mismo lenguaje y unas mismas metáforas en dos estilos —elevado y bajo—, según si el canto se dirige al galán, Glauco,

o al gracioso, Ascálafo. Así, sobre la base paralelística que establecen versos prácticamente idénticos como «No te receles, tímido» o «Mas si recelas, tímido», se forman entre las dos partes de la canción divertidos contrapuntos como aquel del «alcázar ínclito» donde «un afecto magnánimo / [...] espera recíprocos / lazos de amor cándido» y «las grutas hórridas» donde, «como es tierra cálida, / podrás beber a cántaros».

El rasgo formal que hace que esta letra cantada sea idónea para unir musicalidad y magia seguramente es el final esdrújulo de sus versos, el cual crea un efecto rítmico que podríamos calificar de hechizante o embelesador. El uso de versos esdrújulos en la poesía y el teatro españoles del Siglo de Oro fue ampliamente estudiado por Antonio Alatorre en uno de sus *Cuatro ensayos sobre arte poética*.<sup>508</sup> Dijo el erudito que este artificioso ejercicio fue introducido desde Italia por la poesía pastoril, y puesto de moda por un curioso personaje llamado Bartolomé Cairasco de Figueroa, autor de *La Esdrújulea*.<sup>509</sup> En la primera mitad del siglo XVII cultivaron los versos esdrújulos Lope de Vega, Barahona de Soto, Calderón, Vélez de Guevara, Juan de Valladares, el príncipe de Esquilache y Manuel de Faria e Sousa,<sup>510</sup> con una tendencia cada vez más marcada hacia la rima asonante y la versificación de arte menor.

Y es que a estas alturas ya la asonancia ha dejado prácticamente fuera de combate a la consonancia. En un romance de asonancia *á-o*, la palabra ánimo no tiene por qué rimar con *magnánimo* y *pulsánimo*, puede rimar con *tráfago*, *áspero*, *cánticos*, *dándolo*, *párvulo* y con otras muchas voces. El primer romance esdrújulo parece haber sido [uno atribuido a fray Luis de León], justamente de asonancia *á-o*, y no octosílabo sino endecasílabo. [...] Pero a partir de 1650, y hasta entrado el siglo XVIII, los romances esdrújulos están hechos en metros cortos.<sup>511</sup>

Salazar formó parte de los poetas que experimentaron con el romance esdrújulo, y en su teatro encontramos dos ejemplos de ello: la ya citada letra cantada, y otra canción encomiástica dedicada al príncipe Carlos en la *Loa para Elegir al enemigo*, formada por seis coplas de asonancia *í-o*.<sup>512</sup> El romance esdrújulo cantado de *También se ama en el abismo* parece haber gozado de una excelente recepción, primero, porque se conserva la partitura de un

---

<sup>508</sup> Antonio Alatorre, «Versos esdrújulos» en *Cuatro ensayos sobre arte poética* (México: El Colegio de México, 2007).

<sup>509</sup> *Ibid.*, 193-94.

<sup>510</sup> *Ibid.*, 244.

<sup>511</sup> *Ibid.*, 246-47.

<sup>512</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 2: «De Felipe el magnánimo, / cuyos blasones ínclitos / apenas hallan término / del vago sol en el eterno círculo, / y aquella cuyas águilas, / si con lucientes ímpetus / a su sol vuelan rápidas, / de tantos rayos se recelan Ícaros, / del león, pues y el águila, / regios, gloriosos símbolos / de la diadema espléndida, / del suelo fértil y del aire líquido, / nuestro glorioso príncipe / nació, dando magnífico, / la posesión su horóscopo, / que duda fue primero de amor tímido. / Hoy, pues, a su edad cándida, / el planeta solícito / por la campaña diáfana / tercero torno ha dado en el zodiaco. / Aqueste asunto célebre / mueve a furor ilícito / vuestra envidia colérica, / hija disforme del veneno líbico.» Alatorre cita los cuatro primeros versos de la letra cantada en Alatorre, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, 250.

tono humano derivado del mismo en el *Cancionero poético-musical de Mallorca*,<sup>513</sup> y segundo, porque este dio lugar a interesantes imitaciones. Antonio Alatorre cita, así, un romance en esdrújulos de Fermín de Sarasa que, aunque el investigador no lo apunta, es un evidente hipertexto de la letra cantada salazariana. La composición, titulada «Cúlpele a la ninfa Siringa el haberse transformado en caña, pudiendo convertirse en Pan. Romance jocoserio en esdrújulos», comienza con los versos «Érase una ninfa cándida, / a quien requebraba un sátiro, / dios de catadura lóbrega, / cornicabra y patizámbrigo...», y fue asunto de una *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes* en 1674, en la que también participó Salazar con unas décimas.<sup>514</sup>

En los mismos años en los que Salazar escribía *También se ama en el abismo*, el célebre tratadista Juan Caramuel revolucionaba las teorías hasta entonces admitidas acerca de la versificación esdrújula. Mientras que sus antecesores –Sánchez de Lima, Juan Díaz Rengifo y Luis Alfonso de Carvallo– habían considerado los versos esdrújulos como una forma italianizante,<sup>515</sup> apta sobre todo para formas poéticas italianas como la octava o el soneto, Caramuel acepta en su *Primus Calamus II* (1665) «el uso de las terminaciones esdrújulas en versos no solo endecasílabos (y heptasílabos), sino en el metro tradicional castellano, el octosílabo y en versos más cortos».<sup>516</sup> Los romances esdrújulos de Salazar se insertan claramente en la tendencia descrita por Caramuel, es decir, en la castellanización de una forma poética originalmente italiana. Pero, ¿cuál era realmente la posición del dramaturgo respecto a la importación de fórmulas extranjeras, y particularmente italianas, en su teatro?

Se podría argumentar que *También se ama en el abismo* tiene ciertos rasgos italianizantes. Para empezar, es la pieza más mitológica de Salazar, lo cual seguramente se explica por el carácter inspirador del entorno siciliano, en cuyos montes y riberas se sitúa más de un mito grecolatino. Al llegar a Sicilia, el dramaturgo debió de acordarse de Góngora y de su célebre

---

<sup>513</sup> Lola Josa y Mariano Lambea, «Tonos humanos teatrales en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* (CPMM) (finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII)», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. Patrizia Botta *et al.*, vol. 4, 2012, 143-51, 144 y 146-47. Explican los autores a propósito de este tono humano que «se trata de una pieza en la que la sobriedad melódica es la característica principal y en la que la prosodia musical se adapta perfectamente por la presencia de palabras esdrújulas en los versos. En el estribillo, destaca[n] la indicación *eco* en la repetición de las palabras *cántico* y *ánimo* que indican una interpretación *piano*, es decir, con descenso de la intensidad sonora, al tiempo que el juego del eco que preludia el canto de la ninfa queda resaltado e integrado en el tono.» (147). Es posible que, con este método, el compositor anónimo pretendiera dejar resonar por sí solo el ritmo proparoxítono de los finales de verso.

<sup>514</sup> *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante* (s. l.: s. i., 1674), fols. 18r-20v y 16v-17v. Volveremos a hablar de esta academia en el último capítulo de nuestro trabajo.

<sup>515</sup> José Domínguez Caparrós, «Teoría métrica del verso esdrújulo», *Rhythmica* 12 (2014): 55-96, 58-67.

<sup>516</sup> *Ibid.*, 68.

fábula repleta de referencias a la isla, pero sobre todo de su modelo ovidiano. En los libros V, VIII, XIII y XIV de *Las metamorfosis* figuran, en efecto, los mitos sicilianos de Tifeo, Plutón y Proserpina, Ascálafo, Triptolemo, Dédalo, Acis, Glauco y Escila. Con su ingeniosa combinación de cuatro de estas historias en una sola intriga dramática, Salazar rinde homenaje a un territorio de riquísima tradición literaria que, por azares de la fortuna, estaba temporalmente a cargo de sus protectores Alburquerque.

*También se ama en el abismo* fue el inicio de Salazar en un género teatral que cultivaría en múltiples ocasiones durante su carrera, con obras como *El amor más desgraciado: Céfalo y Pocris*, *Tetis y Peleo*, *Los juegos olímpicos* y *Más triunfa el amor rendido*. «Tras la revolución teatral del principio del siglo [XVII], la comedia mitológica vivió su auge a partir de los años treinta del siglo y, junto con otros géneros alegóricos, se mantuvo hasta el ocaso del Barroco»,<sup>517</sup> siendo cultivada por dramaturgos de primer nivel como Lope de Vega, Calderón de la Barca o Antonio de Solís, para cuya *Eurídice y Orfeo* Salazar compondría, en 1675, una interesante loa que tendremos la ocasión de estudiar.

Es bien sabido que las obras teóricas sobre las cuales se fundamentó el teatro mitológico español fueron la *Filosofía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620) de fray Baltasar de Vitoria. Ambas se inscriben en la tradición de los manuales mitológicos italianos, el más importante de los cuales es *Genealogia deorum* (1370) de Boccaccio,<sup>518</sup> y tienen como fuente antigua principal *Las metamorfosis* de Ovidio.<sup>519</sup> Como tantos otros poetas y dramaturgos de su siglo,<sup>520</sup> Salazar consultó estas mitografías a la hora de componer su segunda comedia, pero no hizo caso al deseo de Baltasar de Vitoria de que «los que quieren tratar de poesía [...] hallen las historias y fábulas recogidas y dispuestas, para poderlas saber con facilidad y claridad, y sin andar revolviendo libros de latinidad»,<sup>521</sup> y entremezcló lo aprendido en estos manuales –como mínimo, en la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya– con las lecciones de la fuente ovidiana original, que Salazar parecía conocer muy bien.

---

<sup>517</sup> María del Mar Puchau de Lecea, «El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música: sus comedias mitológicas» (Universitat de Barcelona, 2017), 60.

<sup>518</sup> Natividad Valencia López, «Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega» (Universidad Complutense de Madrid, 2002), 171.

<sup>519</sup> Admite Pérez de Moya que es a Ovidio «a quien más procur[a] seguir en estas fábulas». (Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios* (Alcalá de Henares: Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611, 171).

<sup>520</sup> Belén Tejerina, «El *De genealogia deorum gentilium* en una mitografía española del s. XVII, *El teatro de los dioses de la gentilidad* de fray Baltasar de Vitoria», *Revista de Filología Española* 55, 1975, 32 *apud ibid.*, 174.

<sup>521</sup> Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, vol. II (Madrid: Imprenta Real, 1676), v.

*También se ama en el abismo* sigue literalmente a *Las metamorfosis* en su descripción de la apertura del infierno y del temor que tiene Plutón a la luz. Allí donde Ovidio asegura que «cuando la tierra tiembla, el mismo dios de los muertos teme / que esta se abra y el subsuelo sea revelado por una larga fisura / y la irrupción de la luz del día ahuyente a las temblorosas sombras» (V, 356-58),<sup>522</sup> Salazar pone en boca de Plutón los versos «Deteneos, pálidas confusas sombras. / No la claridad del cielo / de la inviolable laguna / bañe los raudales negros.» (fol. 51v). El dramaturgo también es fiel a Ovidio en la ambientación de la escena más importante de la comedia, la del rapto de Proserpina, que tiene lugar en un claro de bosque donde Proserpina y las ninfas recolectan flores (V, 391-295 y fols. 73v-74r). Una acotación indica que, al quedarse dormida Proserpina, «va bajando un volcán que ha de ser a un lado del teatro, [y] Plutón en un carro y dos caballos negros» (fol. 74v). Esto corresponde con los versos de *Las metamorfosis*, que describe cómo «el rey [...] había salido de su tenebrosa morada / y sobre un carro tirado por caballo negro / recorría, cauto, los cimientos de la tierra siciliana» (V, 359-61).<sup>523</sup>



Fig. 10. Pedro Pablo Rubens. *El rapto de Proserpina*, 1636-1638. Óleo sobre lienzo. © Museo Nacional del Prado.

<sup>522</sup> «Inde tremit tellus, et rex pavet ipse silentum / ne pateat latoque solum retegatur hiatu / inmissusque dies trepidantes terreat umbras» (Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses* en *PHI Latin Texts*, consultado el 27 de octubre, <https://latin.packhum.org/loc/959/6/0#78>. [La traducción es nuestra.]

<sup>523</sup> *Ibid.*: «Hanc metuens cladem tenebrosa sede tyrannus / exierat curruque atrorum vectus equorum / ambibat Sicalae cautus fundamina terrae.» [La traducción es nuestra.]



Es curioso que Salazar especifique que se trata de «dos» caballos, cuando la fuente ovidiana no precisa el número de estos y, sobre todo, cuando Pérez de Moya y Vitoria aseguran que son «tres».<sup>524</sup> La cantidad indicada por el dramaturgo podría reflejar una restricción vinculada a la puesta en escena en una casa particular, aunque esto es improbable porque el texto derivado de la reposición en palacio del 6 de noviembre de 1670 —que sin duda contaba con un presupuesto y espacio bastante mayor— también menciona «dos caballos negros».<sup>525</sup> Tenemos la sospecha, más bien, de que Salazar basó su representación de Plutón no en Ovidio ni en las mitografías, sino en una tercera fuente que, además, era iconográfica. La escena de raptó de *También se ama en el abismo* se asemeja mucho al *Rapto de Proserpina* de Rubens, donde el pintor flamenco incluye dos caballos negros. La obra de Rubens fue pintada en los años 1636-1637 bajo petición de Felipe IV, y Salazar fácilmente pudo haberla visto con sus propios ojos entre 1661 y 1666, porque era uno de los cuadros de la serie mitológica que decoraba la Torre de la Parada de Madrid.<sup>526</sup> De esta serie también forma parte el retrato de un *Sátiro* (1637-1638) que es representado con una máscara de teatro bajo la mano, y que posiblemente sirvió de inspiración para el «amigo fauno» que, al inicio de la segunda jornada, comparte un sabroso banquete con Ascálofo.

El gracioso de la comedia, precisamente, es un personaje que nos permite apreciar el ingenio con el que Salazar trata la materia mitológica, hibridando distintos materiales para el beneficio de su trama. Se recordará que, en *Las metamorfosis*, Ceres obtiene de Júpiter que Proserpina pueda volver al cielo, con la condición de que la joven no hubiera probado ningún alimento en el inframundo. Paseándose por los jardines del infierno, Proserpina come de una granada y es vista por un único testigo, Ascálofo, que denunciándola impide que pueda reunirse con su madre. Al enterarse de esto, Ceres castiga al delator transformándolo en búho

---

<sup>524</sup> Según Vitoria «Juan Boccaccio afirma que tenía el carro de Plutón solos tres caballos [...]» (Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, vol. I (Valencia: Herederos de Crisóstomo Garriz, 1646), 353). Pérez de Moya proporciona incluso los nombres de los tres caballos, a los que otorga una interpretación alegórica: «El primero de los caballos se llama Meteo, que quiere decir oscuro, a fin de que por él se entienda la loca deliberación de allegar las cosas de que tiene poca necesidad, con que es llevado de su codicia. El segundo se dice Abastro, que significa lo mismo que negro, para que se conozca el espanto y miedo del peligro que casi siempre está a la redonda de los negocios y casos en que para ello se pone. El tercero se dice Nubio, que significa cosa tibia, para que consideremos que con el temor del peligro, algunas veces el hirviente deseo de allegar se resfría.» (Pérez de Moya, *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios*, 106-7).

<sup>525</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 187.

<sup>526</sup> Yannick Barne y Adriana Beltrán del Río Sousa, «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres», *e-Spania*, n.º 39 (2021), nota 36, consultado el 26 de octubre de 2021, <http://journals.openedition.org/e-spania/40439>.

(V, 529-50). En la ficción salazariana, Ascálafo ocupa la función de criado de Glauco (fols. 55r-58r) y también de gracioso o «pícaro» (fol. 58r), ya sea en contrapunto con su amo o con Plutón (fols. 51r-52v). Pero el dramaturgo proporciona a lo largo de la comedia sutiles indicaciones de que el personaje podría ser menos irrelevante para la trama de lo que aparenta, e identificarse plenamente con el hombre-búho ovidiano que, por cierto, también es mencionado en el *Primero sueño* de Juana Inés de la Cruz (vv. 53-54).<sup>527</sup>

Cuando acepta seguir a Glauco en su empeño por vengarse de Escila y Arión, el gracioso explica que, «si es segundo encanto, / pues el primero se acabó comiendo, / puede ser que se acabe este cenando» (fol. 69r) Más adelante, espiando en el claro de bosque de Proserpina, comenta los planes de Circe y Plutón: «Oigan, que están / un ‘sí es’ ‘no es’ de robarla» (fol. 76r). Para un espectador conocedor de Ovidio no hubieran pasado desapercibidas estas alusiones, primero, al delito alimentario de Proserpina y, segundo, al momento en que el Ascálafo ovidiano descubrió el delito en los jardines de Plutón.

En *También se ama en el abismo*, el rapto de Proserpina tiene un final diferente de aquel de las *Metamorfosis*. En el primero, un Júpiter solicitado por Ceres determina, sin condición alguna, que «seis meses habite el cielo / Proserpina, pero el mismo / tiempo las oscuras sombras / del pálido reino estigio» (fol. 81r). Acto seguido, Salazar indica que «Va subiendo Proserpina en una luna hasta lo alto» (fol. 81r) y la 1ª Ninfa canta «Ya la casta Proserpina / sube del pálido abismo, / sustituyendo en las sombras / del sol el ardiente oficio» (fol. 81r). Creemos que el dramaturgo toma la identificación de Proserpina con la luna de la *Filosofía secreta*, donde Pérez de Moya la expone detalladamente.<sup>528</sup> La identificación lunar corresponde bien, además, con la caracterización que hace el mitógrafo del personaje de Ascálafo,

filósofo [...] que mostró la luna deber estar en el infierno, porque este mostró ser la luna más baja que todos los planetas, y como y cuando ella está en el infierno, que es estar debajo de la tierra, y cuando está en el cielo, que estar sobre la tierra. Este hizo que Proserpina estuviese la mitad del

---

<sup>527</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño y otros escritos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 41.

<sup>528</sup> «Dícese [la luna] Proserpina, porque como Proserpina fue robada de Plutón y escondida en los infiernos, y allí tenida por su mujer, así la luna es robada cierto tiempo, y está en el infierno, por cuanto todo el tiempo que la luna no parece poniéndose el sol, dicen estar en el infierno con su marido Plutón. O porque cuando la luna es creciente, quiero decir cuando sale de la conjunción y va creciendo hasta el punto de la llena, no es virgen, porque engendra haciendo crecer las humedades y otras cosas, y entonces le cuadra el nombre de Proserpina porque es como dueña casada. Otrosí, a la luna y a las simientes sembradas y mieses llaman Proserpina, y entonces este nombre Proserpina tiene derivación y significa “*Quasi prope nos serpens*”, que quiere decir “andante o rastreador cerca de nos”, lo cual cuadra a la luna por cuanto entre los cuerpos celestiales ninguno hay que ande más cercano a la tierra que la luna.» (Pérez de Moya, *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios*, 280).

tiempo sobre la tierra, y la mitad en el infierno, y por hallar esta esta cuenta, se dice solo haber conocido cómo Proserpina comió en el infierno, y por esto que allí debiese de quedar.<sup>529</sup>

Es posible que el tema mitológico en el teatro cortesano español de la segunda mitad del siglo XVII fuera percibido como un italianismo,<sup>530</sup> especialmente cuando se apoyaba en mitografías de fuerte influencia italiana como la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya. Pero la cuestión del italianismo se plantea más todavía cuando se considera otro aspecto esencial de *También se ama en el abismo*, que es la musicalidad. Tras ver las óperas de Milán en otoño de 1666, y seguramente algunas más en Génova y Palermo, Agustín de Salazar no decidió lanzarse de lleno ni en los temas o en la omnipresencia musical del género italiano, pero sí debió de sentirse tentado de introducir más música en su teatro, y también, quizás, música más parecida a la que se componía para la escena italiana.

Una característica fundamental de *También se ama en el abismo*, y que no hemos comentado hasta ahora, es su división en solo dos jornadas y su relativa brevedad. En la versión de 1670, la obra consta de 2633 versos, cuando *Elegir al enemigo* tenía un total de 3039.<sup>531</sup> En cuanto a las dos jornadas, en lugar de las tres canónicas de la comedia nueva, se explican seguramente por la pertenencia de la obra a una forma compositiva híbrida que, con el tiempo, pasaría a llamarse «zarzuela». María Asunción Flórez Asensio se esforzó por definir este género teatral que a simple vista no parece distinguirse de la fiesta cantada, ya que, como ella, consiste en la mezcla de «partes habladas y cantadas».<sup>532</sup> Citando un pasaje de la loa que Juan Bautista Diamante compuso para su zarzuela *Alfeo y Aretusa* (1672),<sup>533</sup> la autora determina que «la brevedad será una de las características de la zarzuela barroca, así como el

---

<sup>529</sup> *Ibid.*, 122.

<sup>530</sup> El rechazo que existió en la primera mitad del siglo XVII por el teatro mitológico del siglo anterior podría haberse debido no solo a la irrupción de la estética neoclásica, sino también a que este tipo de temáticas se percibían como alejadas de la esencia nacional. Cuando en 1737, Ignacio de Luzán afeó al género mitológico su falta de verosimilitud, atacó directamente la segunda comedia de Salazar, entre otras obras de Antonio de Solís y Calderón de la Barca: «Y pues hemos llegado a hablar del verisímil de la fábula, no quiero dejar de decir la poca verosimilitud de algunas comedias españolas que tienen por asunto alguna fábula poética de los gentiles, como son *Eurídice y Orfeo*, *También se ama en el abismo*, *La estatua de Prometeo*, *Ni amor se libra de amor* y otras semejantes, cuyos argumentos, aunque en la ignorancia del vulgo gentil hallaban algún crédito y, en cuanto a los sabios, ya enseñaban indirectamente y debajo de aquella exterioridad algún misterio o alguna verdad, no por eso me persuado a que puedan tenerse por verisímiles y propios para una comedia, especialmente en nuestros tiempos» (Ignacio de Luzán, *Poética*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, 601-2 *apud* Jordi Bermejo Gregorio, «La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora» (Universitat de Barcelona, 2015), 349.

<sup>531</sup> Agustín de Salazar y Torres, «*También se ama en el abismo*», «*Tetis y Peleo*»: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672, ed. Thomas O'Connor (Kassel: Reichenberger, 2006), 47 y Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre berederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 56.

<sup>532</sup> Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, 266.

<sup>533</sup> El pasaje citado es el siguiente: «Una representación / de los amores de Alfeo, / que, a manera de comedia, / ni lo es ni deja de serlo. / En dos actos dividida, / donde al estilo atendiendo / de las zarzuelas, se canta / y se representa, haciendo / de otra fábula episodio.» (*Ibid.*, 267).

argumento basado en “fábulas”, es decir en historias de la mitología clásica»,<sup>534</sup> antes de llegar a la definición siguiente: «Podemos, por lo tanto, definir a la zarzuela del siglo XVII, un género que apenas tiene nada que ver con el que con igual nombre se popularizará en la segunda mitad del XIX, como un género teatral en una o dos jornadas, en el que se mezclan partes habladas y cantadas, y cuyo argumento suele ser una “fábula”».»<sup>535</sup>

Agustín de Salazar y Torres no inventó la zarzuela, pues esta fue cultivada antes que él por el conde de Villamediana, Pedro Calderón de la Barca y Juan Bautista Diamante,<sup>536</sup> pero sí «participó en el asentamiento de la zarzuela de dos jornadas como género literario»<sup>537</sup> porque, sin ser necesariamente consciente de ello, reforzó un aspecto que Flórez Asensio considera como «la tercera característica de la zarzuela»: «su clara inspiración en modelos italianos» y, más concretamente, «el mayor italianismo de la música de la zarzuela con respecto a la de la fiesta cantada».<sup>538</sup>

El italianismo musical de la segunda comedia<sup>539</sup> de Salazar no consiste solamente en un aumento cuantitativo de la música empleada –*También se ama en el abismo* tiene tres letras cantadas más que *Elegir al enemigo*,<sup>540</sup> y respecto a los versos totales, un 16,67% son versos cantados<sup>541</sup> – sino también, y sobre todo, en la importación cualitativa de técnicas italianas en los pasajes musicales. Se conservan varias partituras de tonos humanos derivados de las letras cantadas de *También se ama en el abismo*,<sup>542</sup> pero no se sabe hasta qué punto estos tonos, a

---

<sup>534</sup> *Ibid.*

<sup>535</sup> *Ibid.*

<sup>536</sup> Afirma Flórez Asensio que «se ha venido considerando [a Calderón] el creador de este nuevo género gracias fundamentalmente a dos obras de mediados de siglo: *El golfo de las sirenas* (1657), denominada “égloga piscatoria”, y *El laurel de Apolo* (1658)» (*Ibid.*), aunque «dentro del teatro cortesano existían ya precedentes tan importantes como *La gloria de Niquea* (1622) de Villamediana, que [...] también se dividía en dos actos» (*Ibid.*, 267n). Por su parte, Juan Bautista Diamante estrenó en 1659 la zarzuela *Triunfo de la paz y el tiempo* (*Ibid.*, 269n).

<sup>537</sup> Josa y Lambea, «Tonos humanos teatrales en el Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM) (finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII)», 147.

<sup>538</sup> La musicóloga basa su afirmación en un pasaje de la loa para *El laurel de Apolo* (1658) de Calderón, donde el personaje de Zarzuela especifica que esta «No es comedia, sino solo / una fábula pequeña, / en que a imitación de Italia / se canta, y se representa / [...] sin que tenga / más nombre que fiesta.» (Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, 268.).

<sup>539</sup> Nos referimos a *También se ama en el abismo* como «comedia» porque, aunque fue designada como «zarzuela» pocos años después de su estreno, en el momento de su concepción Salazar no era consciente de esta etiqueta y sin duda pensaba estar creando una fiesta cantada breve.

<sup>540</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «*También se ama en el abismo*», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Lola Josa, consultado el 16 de noviembre de 2020, <http://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=467> y Beltrán del Río Sousa y Lambea, «*Elegir al enemigo*».

<sup>541</sup> «Según mi cómputo, se canta 16,67% de los versos de la zarzuela, totalmente o en parte. En la primera jornada se cantan 75 vv. y 31 vv. en parte, o 7,8% de los versos totales. En la segunda jornada se cantan 322 vv. y 11 vv. en parte, o 26% de los vv. totales.» (Salazar y Torres, «*También se ama en el abismo*», «*Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672*, 42.).

<sup>542</sup> Véase, al respecto, el apartado «El paratexto sonoro: la música» de nuestro *Apéndice*.

menudo simplificados, corresponden con la música teatral original. Por esa razón, en lugar de analizar las partituras en busca de rasgos italianizantes –tarea, además, más propia de la musicología– preferimos concentrarnos en el texto dramático cantado, y en particular en una letra que, por su mera disposición textual, ya acusa el influjo de una conocida técnica musical procedente de la ópera.

En la primera jornada de *También se ama en el abismo*, tras ser anunciado por unos «instrumentos» sin especificar, Arión sale a escena «sobre un delfín, en el mar, cantando» (fol. 39r). El legendario músico entona sin acompañamiento vocal la canción «*Sujeten, Amor, las ondas*», compuesta por tres coplas de romance «semiheroico» (8 – 8a – 8 – 11A), y un estribillo de seguidillas que se repite:

*Sujeten, Amor, las ondas  
boy mis suspiros ardientes;  
conozcan de tus llamas  
que es fuego que del agua no se vence.*

*Soberbio es el mar instable,  
instable y soberbio eres,  
permíteme quejarme  
a la cosa que más se te parece.*

*Si a ser mudable mis dichas  
quiere el cielo que te enseñen,  
porque inmortal firmeza  
de mis penas, tirano dios, no aprendes.*

*Mas, ¿qué amante no fuera  
f felice siempre,  
si duraran tus males  
lo que tus bienes?*

*Mas, ¿qué amante no fuera  
f felice siempre,  
si duraran tus males  
lo que tus bienes? (fol. 39r-v)*

La letra cantada interrumpe el desarrollo de la trama inicial –la conversación inicial de Glauco y Circe acerca de las penas amorosas de este último– para crear un momento lírico apenas entrecortado por las glosas que, a propósito de la aparición de Arión, hacen los personajes en escena. Por la pausa que supone en el ritmo de la acción dramática, por el hecho de que se cante a una sola voz y por la estructura de sus versos, la canción de Arión es reminiscente de las arias de la ópera italiana del siglo XVII. Cuando estaba en Génova en invierno de 1666, Salazar pudo haber encontrado inspiración en una reposición de la

*Erismena*,<sup>543</sup> una ópera de Francesco Cavalli con libreto de Aurelio Aureli que contiene un aria de tema amoroso cuyo título es «Comincia à respirar». Igual que la letra salazariana, el aria es bipartita y tiene una sección B más breve y métricamente más ligera que la A, lo cual se compensa mediante una repetición de la sección B.<sup>544</sup> Musicalmente, esto da lugar a una estructura de tipo ABB', que pone de realce la dimensión más afectiva del texto, a menudo concentrada en el refrán, y se considera característica de la ópera italiana de las décadas de 1650 y 1660.<sup>545</sup>

Esta letra cantada de estilo arioso es una excepción en *También se ama en el abismo*, donde el resto de música vocal es entonada a dos, tres, cuatro y hasta seis voces,<sup>546</sup> pero demuestra cierta amplitud de miras por parte del dramaturgo. A finales del año 1667, en Palermo, Agustín de Salazar y Torres no parecía reacio a experimentar con técnicas artísticas locales, siempre y cuando pudiera apoyarse en sus recursos de siempre –las coplas de romance, en el ejemplo anterior– y que el resultado final encajara en los marcos conceptuales aceptados por el público español de su tiempo. Es probable que Salazar no fuera consciente de estar escribiendo, con *También se ama en el abismo*, una de las obras que hoy se consideran representativas del género de la zarzuela,<sup>547</sup> pero sí sabía que caminaba tras los pasos de un Calderón o un Juan Bautista Diamante en su elección de las dos jornadas. Como la zarzuela solo se empezó a percibir como género «hasta el último cuarto de siglo»,<sup>548</sup> debió de ser al volver a Madrid y escribir la segunda de ellas, *Los juegos olímpicos*, cuando el autor se dio cuenta de la novedad de lo que había creado.

---

<sup>543</sup> Aurelio Aureli, *L'Erismena, drama per musica di Aurelio Aureli, favola seconda. Dedicata all'illustrissima signora Anna Maria Balbi Durazzo* (Génova: Benedetto Celle, 1666).

<sup>544</sup> «In *Erismena*, the text of the heroine's "Comincia à respirar" (I.12) comprises two unequal sections of four and two lines. The aria is a soliloquy in which Erismena tries to feel hopeful over her quest to recover her faithless lover; she exhorts herself to optimism in the refrain [...]. Cavalli's setting more than compensates for the unequal length of the two sections through the usual means of expansion of B: a change of meter, the addition of strings to the continuo accompaniment, new motivic material, extension by means of instrumental echoes between phrases, repetition of the text as a whole and a concluding ritornello based on its distinctive material. All serve to emphasize the epitomizing function of the refrain, thereby imparting the affective essence of Aureli's text.» (Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre* (Berkeley: University of California Press, 1991, 292).

<sup>545</sup> *Ibid.*, 291.

<sup>546</sup> Beltrán del Río Sousa y Lambea, «*También se ama en el abismo*».

<sup>547</sup> Véase la lista de estas obras en Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, 269n.

<sup>548</sup> *Ibid.*, 268.

## 2. 2. La estancia siciliana (1667-1670)

### 2. 2. 1. El protector y el protegido ante nuevas responsabilidades

No sabemos cuándo exactamente la corte ducal de Alburquerque se embarcó desde Génova hacia Palermo, pero sí suponemos que, en el curso de esta travesía, se detuvo un tiempo en la isla de Cerdeña, donde desde 1665 gobernaba Manuel Gómez de los Cobos, IV marqués de Camarasa.<sup>549</sup> La suposición se basa en la observación que hace Giovanni di Blasi de que Alburquerque llegó a Palermo unos días más tarde que lo previsto, porque «vientos contrarios lo obligaron a detenerse en Trapani, de donde no partió hasta que se calmó el mar».<sup>550</sup> El puerto de Trapani se encuentra en la costa noroeste de Sicilia, apenas a unos 300 kilómetros de Cagliari, lo cual vuelve probable que la nave de los duques zarpara de la capital sarda.

El 4 abril de 1667,<sup>551</sup> Francisco Fernández de la Cueva volvió a pisar la tierra siciliana después de casi 40 años de ausencia. Y es que, cuando era niño, el duque ya había vivido en la isla italiana, donde su padre fue virrey entre 1627 y 1632.<sup>552</sup> Nos consta que el VII duque de Alburquerque fue recibido, a su entrada en Palermo, por un fastuoso arco triunfal que Francesco Paruta describió en su *Arco all'eccellenza del signore duca d'Alburquerque, viceré e capitano generale per sua maestà, venendo in Palermo l'anno 1627* (Palermo, Girolamo Rosselli, 1627). La entrada del hijo de este, en cambio, parece haber sido más discreta. No se conserva ninguna relación de arco ni de fiesta, y di Blasi solo explica que «el 9 de abril [el VIII duque de Alburquerque] entró en la ciudad, se dirigió al *duomo*, donde hizo el acostumbrado juramento, y después se fue a instalar en el palacio regio».<sup>553</sup>

Una de las primeras acciones de gobierno del virrey entrante de Sicilia fue, entre el verano y el otoño del año 1667, la expulsión y embargo de los bienes de todos los ciudadanos

---

<sup>549</sup> Javier Revilla Canora, «“Tan gran maldad no ha de hallar clemencia ni en mí piedad.”. El asesinato del Marqués de Camarasa, Virrey de Cerdeña, 1668», *Revista Escuela de Historia* 12, n.º 1 (2013): 1-18, 1.

<sup>550</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 201. [La traducción es nuestra, como todas las siguientes del mismo autor.].

<sup>551</sup> Giovanni di Blasi afirma que el duque llegó a la capital de Sicilia el 8 de abril de 1667, mientras que para Vincenzo Auria fue el día 4 (*Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia* (Palermo: Pietro Coppola, 1697), 140.). La fecha de Auria es más plausible, primero, porque su texto es solo treinta años posterior a los acontecimientos, y segundo, porque la solemne entrada tuvo lugar el 9 de abril de 1667 –en esto concuerdan los dos autores–, y tal ceremonia al día siguiente de la llegada de los Alburquerque hubiera resultado algo precipitada.

<sup>552</sup> Fargas Peñarrocha, «Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva», párr. 2.

<sup>553</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 201.

de nacionalidad francesa residentes en la isla, en represalia por la invasión gala de Flandes.<sup>554</sup> La operación requirió «un donativo de treinta mil escudos» por parte de la ciudad de Palermo,<sup>555</sup> lo cual no debe de haber contribuido a la popularidad del virrey, mayormente cuando el resto de su gobierno se caracterizó por una puesta en cintura de las finanzas locales. Loris de Nardi, historiador especialista en los virreinos italianos y novohispanos del siglo XVII, sostiene así que «la gestión indiana y aquella siciliana [de Fernández de la Cueva] tuvieron en común una prudente y atenta administración de las finanzas públicas, característica propia del duque, desplegada a ambos lados del Atlántico a través de una atenta reexaminación de los libros contables y un firme combate a la elusión fiscal».<sup>556</sup> En los años en los que Alburquerque fue virrey de Sicilia,

el saneamiento de las cajas de caudales estatales representó una de las prioridades de su agenda. En efecto, no encontrando «suma alguna de qué poder tomar un real», Francisco Fernández ordenó a las varias magistraturas reinantes la rendición de cuentas del importe de «tendas atrasadas y otros efectos», porque, como explicó en la relación redactada por su sucesor, «me mostró la experiencia que la omisión y descuido en el cumplimiento de esta obligación las había ido poniendo cada día de peor calidad».<sup>557</sup>

La política económica de Francisco Fernández de la Cueva fue, sin lugar a duda, uno de los factores que contribuyeron a su elección como virrey de Sicilia. La reina regente era conocedora de las dificultades financieras de la isla, y sabía que su gobierno no era tarea fácil, tanto más cuanto que Sicilia se encontraba en una situación geopolítica vulnerable. Entre 1665 y 1675, «uno de los temores de la corona española fue la expansión en [el Mediterráneo] de sus dos grandes enemigos: Francia y el Imperio Otomano».<sup>558</sup> Al constituir, por su localización geográfica, «un antemural de la cristiandad frente al otomano, a la vez que servía

---

<sup>554</sup> «Hebbe il viceré duca di Alburquerque avviso dalla serenissima reggina allhora governatrice e tutrice del re Carlo Secondo, che il re di Francia haveva rotto la pace già stabilita ne' Pirinei, e portato le sue armi ne' paesi bassi; onde il medesimo viceré in virtù de gli ordini reali, fece publicar per bando stampato in Palermo che tutte le persoe di nazione francese uscissero dal Regno di Sicilia, con altre conditioni dell'imbargo generale é represaglia delli beni e facultà de' francesi nella forma solita, che si ha fatto in simili occasioni, per lettere viceregie spedite nel tribunale del Real Patrimonio» (Auria, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, 140.) Vincenzo Auria toma estos hechos de la correspondencia intercambiada por Mariana de Austria y el virrey Fernández de la Cueva entre mayo y septiembre de 1667, la cual aparece en Francesco Strada, *Le glorie dell'aquila trionfante* (Palermo: Pietro Coppola, 1682), 644-45.

<sup>555</sup> Auria, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, 140.

<sup>556</sup> Loris De Nardi, «Una propuesta para el estudio comparado de un imperio global sin colonias: la acción de gobierno de Francisco Fernández de la Cueva, IV duque de Alburquerque, virrey de Nueva España (1653-1660) y de Sicilia (1667-1670)», *Revista Tiempo Histórico*, n.º 13 (2016): 15-37, 30.

<sup>557</sup> *Ibid.*, 30. La primera cita de Nardi proviene de José Manuel de Bernardo Ares, «La hacienda del reino de Sicilia y las necesidades de la monarquía hispánica en la segunda mitad del siglo XVII» en *Homenaje al Dr. D. Antonio Béthencourt Massieu Ramírez-Muñoz*, ed. Encarna Galván González (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995), 254. La segunda proviene de la «Relación del gobierno del duque de Alburquerque como virrey de Sicilia, Palermo, 28 de junio de 1670, AGS, S[ecretarías] P[rovinciales], legajo 1687 [1187]».

<sup>558</sup> María del Pilar Mesa Coronado, «El virreinato de Sicilia en la monarquía hispánica: las instituciones de gobierno (1665-1675)», *Estudios Humanísticos. Historia*, n.º 12 (2013): 155-84, 179.



junto a las otras posesiones mediterráneas para potenciar la posición española en Centroeuropa y el Mar del Norte», Sicilia era un territorio clave que se debía proteger.<sup>559</sup> A los ojos de Mariana de Austria, seguramente no había mejor candidato a virrey que el duque de Alburquerque, quien había demostrado a lo largo de su trayectoria sus competencias en materia de gobierno, como virrey que fue de la Nueva España, y de defensa, en tanto que antiguo capitán de las galeras de España, capitán general de la armada y teniente general de la mar (*cf. supra*).

Se ha escrito que los virreinos de Milán, Nápoles y Sicilia eran los más codiciados del mundo hispánico, y que constituían la cumbre de la carrera política de muchos aristócratas.<sup>560</sup> Aunque esto es cierto en el caso de Fernández de la Cueva, también lo es que, para él, el gobierno de Sicilia representó además un gran reto. Desde el principio de su mandato, el virrey tuvo que enfrentarse a una serie de dificultades: el colapso de la Porta Nuova en diciembre de 1667, el asesinato del virrey de Cerdeña el 21 de julio de 1668, que lo obligó a enviar refuerzos militares a la isla en pro de su estabilización, y, durante el infausto año de 1669, la violenta erupción del Etna en marzo y la toma otomana de Candía en septiembre, tras la cual «el mantenimiento de una situación estable en el virreinato de Sicilia [...] se convirtió en una cuestión prioritaria».<sup>561</sup> Por si esto fuera poco, Alburquerque gobernó la isla acosado por las incesantes peticiones del Consejo de Estado, ya fuera de «fanegas de trigo y cebada para el socorro del ejército de Extremadura»,<sup>562</sup> de «grano [...] para el abastecimiento de las tropas que debían pasar desde el frente portugués al catalán en 1668»<sup>563</sup> o de apoyo monetario destinado a territorios como Milán, Génova o Cataluña, cuando en Sicilia no hubo en esos años ni buenas cosechas ni liquidez.<sup>564</sup> Con tantas presiones, no es de

---

<sup>559</sup> *Ibid.*, 179.

<sup>560</sup> Matthias Gloël y Germán Morong, «Los cursus honorum virreinales en la monarquía de los Austrias», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del siglo de Oro* 7, n.º 2 (2019): 769-97, 773 y 777.

<sup>561</sup> María del Pilar Mesa Coronado, «Sicilia en la defensa del Mediterráneo en tiempos de Carlos II (1665-1700)» (Universidad de Castilla-La Mancha, 2012), 76.

<sup>562</sup> *Ibid.*, 80.

<sup>563</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>564</sup> *Ibid.*, 83-84: «Tras el análisis de los medios disponibles, el duque de Alburquerque llegaba a la siguiente conclusión: “De manera que volviendo los ojos a todas partes veo frustrados los deseos que me asisten de poner en ejecución prontamente ni aun en parte lo que vuestra majestad se sirve de mandarme» [AGS, Estado, leg. 3490, 82]. No obstante, las necesidades financieras de la política exterior de la Monarquía Hispánica conllevaron nuevas demandas. El Consejo de Estado examinaba el 9 de mayo de 1668 una serie de cartas del duque de Alburquerque en las que se ponía de manifiesto los esfuerzos de Sicilia por contribuir en esta política. El virrey había comunicado la obtención de 30.000 escudos para destinarlos a su aplicación en Milán, otros 13.000 escudos para la caja de Alemania, así como el pago de una letra por valor de 70.000 escudos para Flandes y los 32.812 escudos enviados a Génova para el príncipe de Condé. Posteriormente, el 28 de febrero de 1669, el duque de Alburquerque, ante la petición de 5.000 escudos mensuales para la frontera de Cataluña, le recordaba a la reina los esfuerzos que había ido realizando para cumplir con las órdenes de la Corona y que mantendría para el logro de estas asistencias.»

extrañarse que, al cabo de los habituales tres años de mandato, Fernández de la Cueva renunciara a renovar su cargo y prefiriera volver a Madrid en julio de 1670.<sup>565</sup>

Agustín de Salazar y Torres debió de conocer de cerca las problemáticas del gobierno de Sicilia, sobre todo en lo que concernía la seguridad interior. Y es que en Sicilia el poeta dejó el ámbito mayoritariamente doméstico en el que hasta entonces se movía –recordemos que su última ocupación había sido de secretario de cámara del duque– para asumir dos cargos militares sucesivos que, por lo que sabemos, fueron los únicos que desempeñó durante su vida. Juan de Vera Tassis sostiene que «el excelentísimo señor duque de Alburquerque, entonces virrey y capitán general del reino de Sicilia [...] ocup[ó] a don Agustín en el puesto de sargento mayor de la provincia de Agrigento, y después le hizo su capitán de armas».<sup>566</sup>

Un interesante manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y se titula *Descripción del reino de Sicilia* (c. 1690) proporciona detalles acerca de las principales ciudades de la provincia de Agrigento, que Salazar debió de conocer bien, y también acerca del oficio militar que este ocupó en primera instancia. Según el documento, la ciudad de Agrigento, capital de la provincia del mismo nombre, era «considerable por el cargador, que es el mayor y principal del reino, y por su obispado, que comprehende una gran diócesis».<sup>567</sup> Las otras dos poblaciones importantes en la época eran Licata y Jaca –modernamente llamada Sciacca–, la primera de las cuales también era «considerable por su cargador de trigo, [además de] por sus fortificaciones y castillo»,<sup>568</sup> y la segunda, por sus aguas termales cuyas propiedades medicinales se pensaban debidas a conexiones subterráneas con el Etna, establecidas por cierto durante la estancia de Salazar. En efecto, el anónimo autor de la *Descripción del reino de Sicilia* afirma que

La ciudad de Jaca fue nombrada de los antiguos Terme, por sus baños de agua caliente que nacen en un vecino monte y sirven para excitar los sudores, siendo provechosos adversas enfermedades; toman estas aguas la calidad de la parte sulfúrea del monte, y la agitación del mar meridional causa calor [...], habiéndose observado la causa el año 1669, que se incendió aquel gran fuego en Mongibelo, y todas las aguas de semejante naturaleza en todo el reino se encendieron de suerte que hervían, de donde tomaron opinión estos baños creyéndose tengan comunicación soterránea con el Mongibelo [...].<sup>569</sup>

---

<sup>565</sup> *Ibid.*, 106.

<sup>566</sup> Vera Tassis, «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar» en Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xi.

<sup>567</sup> *Descripción del reino de Sicilia*, BNE, Ms. 2977, 38r.

<sup>568</sup> *Ibid.*, 38r.

<sup>569</sup> *Ibid.*, 37v.

De todo lo anterior trasciende que Agrigento no fue una provincia irrelevante en la Sicilia de finales de la década de 1660. La mención de dos cargadores, que «eran en Sicilia los lugares donde se depositaba el trigo bajo fe pública hasta su traslado a otros lugares de dentro o fuera del reino»,<sup>570</sup> demuestra la relevancia agrícola y comercial de la región, acrecentada sin duda en aquellos años en los que el suministro de grano siciliano para las tropas del frente portugués fue una de las exigencias recurrentes de la Monarquía Hispánica (*cf. supra*). Por otro lado, la presencia en Licata de «fortificaciones y castillo», además de un «presidio»<sup>571</sup> sugiere que la provincia tenía cierta importancia militar.

Salazar debió de estar estacionado en la capital de la provincia, Agrigento, durante el tiempo que ejerció de sargento mayor. Explica María del Pilar Mesa Coronado que en Sicilia existía desde 1584 una milicia «de carácter ocasional encargada de la defensa costera»<sup>572</sup>, compuesta por soldados locales que estaban bajo el mando de militares españoles.

La organización de la infantería y la caballería de la milicia se estructuraba a través de 57 compañías, 26 de caballeros y 31 de infantes, a las que se añadían las cuatro compañías independientes de Aci. Las compañías se subdividirían, a su vez, en diez sargentías: Sciacca, Girgenti, Caltagirone, Scicli, Lentini, San Filippo, Taormina, Patti, San Fratello y Termini. Al frente de cada sargentía se encontraba un sargento mayor del que dependía el capitán de la compañía, nombrado por el virrey entre los sicilianos.<sup>573</sup>

En calidad de sargento mayor de «Girgenti», nombre siciliano de Agrigento, Salazar fue uno de los diez altos cargos de la milicia de isla. Sus funciones eran, en teoría, «adiestrar en las armas a los sicilianos, revisar dos veces por año la milicia de cada comunidad, organizar una muestra general anual, proceder a la reunión de las milicias de las comunidades más relevantes y remitir una relación al virrey o a los capitanes generales después de la muestra general».<sup>574</sup> Sin embargo, la falta de experiencia militar del poeta nos inclina a pensar que la designación tuvo un carácter sobre todo honorífico, máxime si tenemos en cuenta que el duque de Albuquerque opinaba que la milicia siciliana era «una fuerza incapaz de hacer frente a un conflicto bélico», lo cual «en 1668, cuando la urgencia de mejorar el sistema defensivo de la isla, le llevó a reconsiderar todos los recursos posibles, afirmando que la milicia no era uno de ellos».<sup>575</sup>

---

<sup>570</sup> Mesa Coronado, «Sicilia en la defensa del Mediterráneo en tiempos de Carlos II (1665-1700)», 122.

<sup>571</sup> *Ibid.*, 387.

<sup>572</sup> *Ibid.*, 429.

<sup>573</sup> *Ibid.*, 428.

<sup>574</sup> *Ibid.*, 428.

<sup>575</sup> *Ibid.*, 429-30. Mesa Coronado obtiene estos datos de una carta enviada al duque de Albuquerque y conservada en AGS, Estado, leg. 3491, 13.

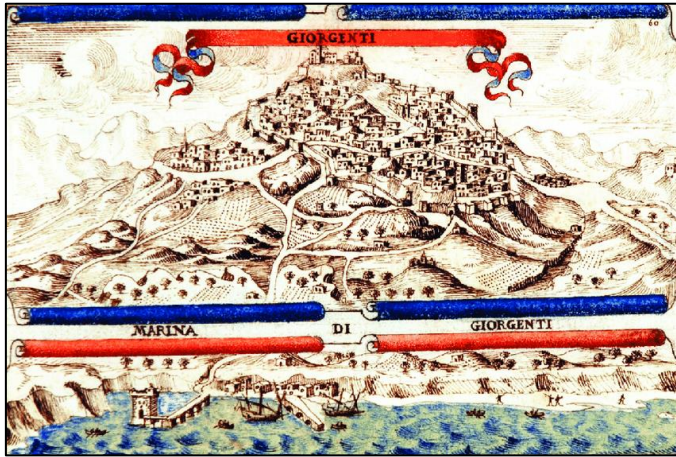


Fig. 11. Gabriele Merelli, *Giurgenti*, 1677. Biblioteca Reale di Torino. (Apud Valeria Manfrè, «La Sicilia de los cartógrafos: vistas, mapas y corografías en la Edad Moderna», *Anales de Historia del Arte* 23, n.º especial (2013): 79-94, 85).

En cualquier caso, el desempeño individual de Salazar en Agrigento no parece haber sido del todo insatisfactorio. Algo debió de aprender el flamante militar, porque al decir de Vera Tassis pronto fue recompensado con un puesto mejor y –añadimos nosotros– de verdadera responsabilidad. El título de «capitán de armas» resulta un tanto ambiguo, ya que puede referirse o bien a aquellos oficiales que, en los tres valles de Sicilia, «sirven para la extirpación de los bandoleros y salteadores de caminos»,<sup>576</sup> o bien a los «capitanes de armas a guerra» que según Mesa Coronado estaban «destinados a la defensa de las ciudades costeras», y eran nombrados por los virreyes entre «personas independientes de cualquier atadura personal, de parentesco o laboral».<sup>577</sup> Lo más probable es que Salazar perteneciera a esta segunda categoría, porque el artículo posesivo empleado por Vera Tassis –«y después le hizo su capitán de armas»– no parece referirse a Alburquerque, sino a la ciudad de Agrigento,<sup>578</sup> y porque suponemos que, al no ser local, Salazar cumplía con el requisito de independencia necesario para ejercer el cargo.

Contrariamente al puesto de sargento que había ocupado antes, el de capitán de armas de Agrigento constituía una posición clave dentro de la estrategia defensiva desplegada por Fernández de la Cueva. Tomando en cuenta el contexto geopolítico, creemos plausible que el nombramiento de Salazar ocurriera en torno a 1669, en las vísperas de la captura de Candía por parte de los otomanos. Por su situación, a unos 200 kilómetros por mar de la costa tunecina, Agrigento podía ser percibido como un territorio vulnerable ante la amenaza turca, y su defensa debía estar asegurada por alguien de la plena confianza del virrey. Aunque Salazar solo tuviera a sus espaldas dos o menos años de experiencia militar, sus cualidades de

<sup>576</sup> Josefina Mateu Ibars, «“Noticias del reino de Sicilia y gobierno para los virreyes”». Manuscrito de la Biblioteca Comunale de Palermo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 30 (1964): 183-240, 199.

<sup>577</sup> Mesa Coronado, «Sicilia en la defensa del Mediterráneo en tiempos de Carlos II (1665-1700)», 416.

<sup>578</sup> Aunque no es precisamente marítima porque su núcleo está tierra adentro, Agrigento contaba con dos puertos, Empedocles y San Leone, y se menciona en la lista de ciudades costeras dotadas de un capitán de armas (*Ibid.*).

hombre de armas parecen haber sido bien valoradas por aquel que tanto disfrutó de su talento como hombre de letras.

En los tres años que estuvo en Sicilia, Agustín de Salazar y Torres no convivió diariamente con los Alburquerque, instalados en el real palacio de Palermo, pero es probable que los visitara a menudo para entretenerlos con alguna de sus creaciones. La distancia física, además, parece haber empujado al autor a representar a la familia ducal en sus obras con mayor insistencia que antes, seguramente con el objetivo de preservar la relación de mecenazgo que tanto tiempo había garantizado su subsistencia. Durante el periodo siciliano, Salazar acabó adueñándose del papel de poeta oficial de los Alburquerque que ya había probado en la *Loa para Antes que todo es mi dama*, homenajearlo a la estirpe ducal tanto en su poesía como en su teatro.

Fernando Álvarez de Toledo y Mendoza, VI duque de Alba, fue un personaje clave para la dramaturgia española del XVII por su labor de mecenazgo y porque, entre 1645 y 1648, albergó en su palacio nada menos que a Calderón de la Barca.<sup>579</sup> El amor de este aristócrata por las artes debió de acercarlo durante su vida a los duques de Alburquerque, y en particular a Juana Díez de Aux, porque nos consta por un romance incluido en la *Cítara de Apolo* y las *Diversas obras en verso* que esta guardó luto tras su muerte.<sup>580</sup> El VI duque de Alba falleció en Madrid el 7 de octubre de 1667, y la duquesa de Alburquerque no debió de quitarse el atuendo luctuoso sino un año después, en el otoño de 1668.<sup>581</sup> Salazar selló la ocasión con un romance que alude al que pudo ser el primer vestido de color de Juana Díez de Aux tras el luto:

¡Cielos, que fénix renace  
de nuevo color vestida!  
Pero no admiréis que el fénix  
de nuevo color se vista.  
Ya las cenicientas plumas  
depone en pompa lucida,  
que ahora ostenta los incendios  
si antes vistió las cenizas.

---

<sup>579</sup> José Luis Sampedro Escolar, «Fernando (III) Álvarez de Toledo y Mendoza», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 6, consultado el 23 de noviembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/21421/fernando-iii-alvarez-de-toledo-y-mendoza>.

<sup>580</sup> Nos lo indica el título de la composición en las *Diversas obras en verso*, que reza «A mi señora la duquesa de Alburquerque, en ocasión de un luto que traía por el duque de Alba. Romance» (fol. 119v). Véase, al respecto, Beltrán del Río Sousa, «El manuscrito 299 de la Biblioteca de la Real Academia Española: una revolución en los estudios sobre Agustín de Salazar y Torres».

<sup>581</sup> Aunque no es seguro, es probable que el luto hubiera durado un año, como aquel que se guardó por la muerte de Felipe IV, que duró hasta septiembre de 1666 (*cf. supra*).

[...]

Hija luciente del sol,  
rayos bate, plumas vibra,  
y las luces con que vuela  
son las alas con que brilla.  
Vestida sale hoy de flores  
quien a las flores da vida,  
pues las que abrasan sus ojos  
su blanco pie resucita.  
En ella las perfecciones  
se emulan, y no se envidian,  
que ella en sí misma se opone  
si ha de igualarse a sí misma.<sup>582</sup>

Esta composición de corte petrarquista proporciona, de manera sutil, algunos detalles sobre el color, la textura y el bordado de aquel hipotético primer vestido que lució la duquesa de Albuquerque al terminarse su luto por el VI duque de Alba. Los términos «ámbar», «fuego», «sol» y «rayos» sugieren que el atuendo tenía un color amarillo o anaranjado, cualidad que, por su contraste con la oscuridad de la vestimenta anterior, da pie a la metáfora central del fénix que cambia las «cenizas» por «incendios». En cuanto a la textura del vestido –aunque esto es menos claro–, podría ser que se compusiera de aquellas mismas «plumas» que, en la antepenúltima estrofa, resultan tan reminiscentes del mito de Ícaro. Se ofrece un detalle descriptivo final en la penúltima estrofa del romance, cuya mención de «flores» alude al posible bordado floral del vestido de la duquesa y, en otro nivel semántico, a la hija con nombre de flor a la que esta «dio vida»: Ana Rosolea Fernández de la Cueva.

Tanto en la *Loa para Antes que todo es mi dama* como en el romance «A la excelentísima señora duquesa de Albuquerque, en ocasión de haberse quitado un luto que traía», Salazar pone énfasis, casi más que en los individuos en sí, en las relaciones de parentesco que existen entre los distintos miembros de la casa Albuquerque. La misma tendencia se observa claramente en otra *Loa* salazariana del período siciliano, compuesta según la *Cítara de Apolo* «para la comedia [propia] de *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*»<sup>583</sup> y que, como intentaremos demostrar, se estrenó en febrero de 1669. La *Loa* contiene características propias del teatro carnavalesco, pues como varias otras obras breves salazarianas, fue escrita para «Carnestolendas».<sup>584</sup> Explica Judith Farré que Febrero, personaje principal de la pieza,

---

<sup>582</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 156-57.

<sup>583</sup> *Ibid.*, I, 52.

<sup>584</sup> Judith Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, II, 525.

compagina su caracterización de gracioso y su función en el debate como juez mediador. Se erige como juez conciliador puesto que dispone la prevención de las resoluciones festivas y organiza las funciones de cada uno de los personajes en la representación dedicada al Duque de Alburquerque: la Diversión debe aprenderse la comedia y el Tiempo dejar desocupado al Duque. Febrero también dispone los tópicos clásicos necesarios en el cierre durante la tercera parte de desenlace de la loa: la petición de perdón, aplauso y silencio; la venia a la damas; y la presentación de la comedia. Por todo ello no es de extrañar que sea el gracioso quien desempeñe la función de patrocinio del festejo, ya que tampoco podemos olvidar que se trata de una representación en época de carnaval.<sup>585</sup>

Las palabras de Farré Vidal sirven para resumir la sencilla acción de la *Loa*, que consiste en una discusión entre la pareja formada por la Diversión y el Tiempo y el Invierno, el cual reprocha a los primeros que «la quieta / tranquilidad del Invierno / alter[en] con voces necias».<sup>586</sup> Febrero interviene para calmar a su «padre y señor» Invierno, y da instrucciones a la Diversión y al Tiempo para preparar una fiesta. Este último intercambio entre los personajes constituye, al menos para nuestro propósito, el pasaje más importante de la *Loa*, porque concentra todos los datos que permiten la contextualización de la pieza, a la vez que proporciona un nuevo ejemplo de la escritura oficialista de Salazar.

FEBRERO Todos me habéis de ayudar:  
Tú, Diversión, aprendiendo  
una comedia.

DIVERSIÓN ¿Comedia?  
¿Quién la compuso?

FEBRERO Un tudesco  
para el señor capitán  
de la guardia.

DIVERSIÓN En grave empeño  
me quieres poner.

FEBRERO Callad  
y obedeced. Y tú, oh Tiempo,  
has de hacer que al grande Duque  
de Alburquerque, cuando menos  
le dejes desocupado  
las dos horas del festejo,  
siquiera para que vea  
del don Francisco pequeño  
la fiesta; pues, según dicen,  
tiene con él mucho deudo,  
que aunque es hijo de su hermano,  
como también es su nieto,  
cae dentro del cuarto grado  
casi todo el parentesco.

TIEMPO Que esta intermisión conceda  
a la fatiga y al peso  
del gobierno, te aseguro,  
sin que tenga parte en esto

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, I, 114.

<sup>586</sup> *Ibid.*, 520.

mi dominio, que antes yo  
a su prudencia sujeto  
debo estar, que el sabio manda  
en la Fortuna y el Tiempo. (vv. 176-204)

El pasaje merece varios comentarios. Para empezar, sorprende mucho que Salazar atribuya la autoría de la comedia introducida por la *Loa* a «un tudesco». De ser interpretado literalmente, el término sugeriría que la comedia no es salazariana, sino de un autor alemán, y que Salazar únicamente compuso para ella la pieza introductoria, como lo había hecho antes para las calderonianas *Dar tiempo al tiempo* y *Antes que todo es mi dama*. Sin embargo, creemos como Judith Farré que Salazar se está refiriendo aquí a sí mismo, no tanto en alusión a su presencia en la jornada alemana de Margarita de Austria<sup>587</sup> —recordemos que el autor se quedó en Italia con los Alburquerque y nunca viajó a Viena— sino en referencia a la posible relación que tuvo, durante sus años de sargento mayor o de capitán de armas, con los soldados alemanes estacionados en Sicilia bajo órdenes españolas.<sup>588</sup>

Otra expresión que conviene aclarar es la de «señor capitán / de la guardia», ya que tras ella se esconde el destinatario de la comedia introducida por la *Loa*. El problema aquí es la ambigüedad, porque en la época, los términos de «capitán» y «guardia» eran bastante genéricos, y se empleaban de manera laxa para referirse a varios altos cargos militares.<sup>589</sup> Aunque no podemos descartar que el «capitán / de la guardia» fuera otra persona, parece probable que se trate del propio Francisco Fernández de la Cueva, que Salazar ya había designado como «de la guarda / capitán y ángel a un tiempo»,<sup>590</sup> cuando este ocupaba el puesto de capitán general de la Armada del Mar Océano en 1663.

---

<sup>587</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, II, 516: «Creemos que podría tratarse de una velada alusión a Agustín de Salazar y Torres. Según Covarrubias, tudesco “es lo mismo que alemán, porque en la lengua germánica los alemanes se llaman *duytschen*, y de allí duydescos, y corruptamente tudescos (*Cov.*, p. 981). La mención de *tudesco* se explicaría por el viaje que realizó el poeta como parte del séquito que acompañó a la infanta doña Margarita a Alemania, que abandonó Madrid el 28 de abril de 1666 y llegó a Viena el 5 de diciembre el mismo año. A su vuelta el Duque de Alburquerque le nombró su capitán de armas.»

<sup>588</sup> Algunos de estos soldados, conocidos como la «guardia alemana», tenían la función de proteger al propio virrey. (Mesa Coronado, «Sicilia en la defensa del Mediterráneo en tiempos de Carlos II (1665-1700)», 802.).

<sup>589</sup> En el *Diccionario de Autoridades*, «capitán» se define genéricamente como «el que en la milicia tiene debajo de su mando cierto número de soldados que forman un cuerpo llamado compañía», y «guardia» como «el cuerpo de soldados o gente armada que asegura o defiende alguna persona o puesto».

<sup>590</sup> Creemos que «guarda» es solo una variante del término «guardia», ya que el significado es prácticamente el mismo: «el que tiene a su cargo y cuidado la conservación de alguna persona, lugar o otra cosa» (*Autoridades*). El uso de la variante se podría explicar por el juego de palabras establecido por el autor en torno a la expresión lexicalizada de «ángel de la guarda».



Si bien es cierto que algunos versos de esta *Loa* asociada con *El amor más desgraciado* siembran dudas acerca de la autoría y el destinatario de la comedia que introducen –y por lo tanto, ponen en tela de juicio que se haya escrito siquiera para la obra salazariana con la que la *Cítara* la vincula–, otros versos del pasaje permiten datar la *Loa* con relativa precisión y respaldar, así, la vinculación hecha por Vera Tassis. En efecto, la mención que hace Febrero de «don Francisco pequeño» vuelve imposible una representación anterior a noviembre de 1666, y la referencia a «la fatiga y al peso / del gobierno» soportados por el duque permite situarla más concretamente entre abril de 1667 y julio de 1670, periodo durante el cual Alburquerque ejerció de virrey de Sicilia. La cronología se perfila un poco más si se considera que la *Loa* es de Carnestolendas, con lo cual solo pudo estrenarse en febrero de 1668, 1669 o 1670, y que está contenida en las *Diversas obras en verso* (1669), hecho que vuelve menos probable el Carnaval de 1670.

No hay ningún indicio textual que permita asegurar que la *Loa* se escribiera para la comedia salazariana de *El amor más desgraciado*. En ella no se cita el nombre de ninguno de los personajes de la comedia, y estos personajes tampoco aparecen en escena, como sí ocurría en la *Loa* para *Elegir al enemigo*. El manuscrito de las *Diversas obras en verso* no relaciona la *Loa* con ninguna obra mayor en concreto<sup>591</sup> y, lo que es más extraño todavía, no contiene siquiera la comedia de *El amor más desgraciado*. Pero esta ausencia no implica necesariamente que las dos obras no estén vinculadas, sino quizás, solamente que la comedia era demasiado reciente como para incluirla en el volumen copiado en abril de 1669. Sin duda, el texto de una pieza breve es más fácil de establecer, y por lo tanto de incluir en el manuscrito, que aquel de una obra dramática mayor.

Thomas O'Connor sostuvo que la comedia de *El amor más desgraciado* fue escrita en 1667-1669 en base al subtítulo que Vera Tassis proporcionó a su edición de la «Loa para la comedia de *El amor más desgraciado*» –«Fiesta que se representó a los excelentísimos señores duques de Alburquerque»<sup>592</sup>–, y también a la afirmación de Menéndez Pelayo de que esta «“[...] se representó a los Excmos. Sres. Duques de Alburquerque” siendo el Duque virrey de Sicilia».<sup>593</sup> Aunque, una vez más, no hay indicios textuales en la comedia que permitan

---

<sup>591</sup> El título que lleva la composición en las *Diversas obras en verso* es, simplemente, «Loa» (Beltrán del Río Sousa, «El manuscrito 299 de la Biblioteca de la Real Academia Española: una revolución en los estudios sobre Agustín de Salazar y Torres»).

<sup>592</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 52.

<sup>593</sup> *Obras de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo (Madrid: Rivadeneyra, 1965), XIII, 267n, *apud* O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 74. [La cursiva es nuestra.]

asegurarlos, tampoco tenemos motivos para dudar de esta datación, ni tampoco de la vinculación establecida por Vera Tassis entre la loa y la comedia, al publicarlas juntas en la segunda parte de la *Cítara*. Tomados todos juntos, los datos aquí expuestos nos llevan a concluir, primero, que la *Loa* estudiada sí fue compuesta para la comedia salazariana de *El amor más desgraciado* y, segundo, que ambas obras fueron estrenadas en Sicilia en Carnaval de 1668, 1669 o 1670, siendo más probable la fecha de 1669.

## 2. 2. 2. Autoría y tonalidad de *El amor más desgraciado* (1668-1669)

Ninguno de los 2270 versos de *El amor más desgraciado*<sup>594</sup> permite dar por segura la datación antes propuesta, pero un puñado de ellos sí parecen confirmar que la obra se estrenó en el contexto indicado por Vera Tassis y Menéndez Pelayo, es decir, ante los duques de Alburquerque durante su estancia siciliana. Al final de la primera jornada de la comedia, aparece en escena un personaje que, según Thomas O'Connor, fue «personaje real de la corte ducal».<sup>595</sup> Se trata de «Juan de Tormes», un enano gracioso que se presenta a sí mismo como «enano de su excelencia» (vv. 680-81). Al ser *El amor más desgraciado* una obra de género mitológico, no hay en ella personaje alguno que pueda ser designado con el apelativo «excelencia». Podemos inferir por lo tanto que, rompiendo la ilusión teatral al acostumbrado modo calderoniano, el enano hace referencia nada menos que al duque de Alburquerque, Francisco Fernández de la Cueva. Unos versos después, Juan de Tormes alude a la duquesa Juana Díez de Aux al decir «Mira, no me pegues, / que se lo diré a mi señora» (vv. 690-91) en respuesta a las amenazas de muerte de otro gracioso, Moscón. En la tercera jornada, este último afirma encontrarse en un «palacio» (v. 1288), término sorprendente porque antes se había dicho que la acción ocurría en una «quinta» (v. 1193). El espacio referenciado bien podría ser el real palacio de Palermo, donde habitualmente residían los virreyes de Sicilia.

La alusión a los Alburquerque en la presentación de Juan de Tormes, primero, y en la mención de un «palacio», después, es lo más parecido que hay en la comedia a una prueba externa de la autoría salazariana de la obra. La autoría de *El amor más desgraciado* es relativamente problemática por varios motivos. Por un lado, si admitimos que la *Loa* antes estudiada realmente le pertenece a la comedia, queda una duda acerca de la literalidad de la atribución de esta a «un tudesco». Por otro lado, la crítica salazariana ha demostrado que algunas de las obras publicadas en la *Cítara de Apolo* con atribución a Salazar en realidad no eran suyas, como la «Fábula de Orfeo» o la comedia *Triunfo y venganza de amor* (cf. *Apéndice*). En su libro *Un poeta cómico en la corte: vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Esther Borrego cita una «comedia perdida» titulada *El amor más desdichado*, que Mesonero Romanos atribuye a Suárez sin descartar «la posibilidad de que esta comedia pudiera ser la misma que la de Salazar y Torres, Céfalo y Pocris, también titulada *El amor más “desgraciado”*».<sup>596</sup> La investigadora

---

<sup>594</sup> Agustín Salazar y Torres, *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*, ed. Thomas O'Connor (Kassel: Reichenberger, 2003), 33. Citamos por esta edición.

<sup>595</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>596</sup> Esther Borrego Gutiérrez, *Un poeta cómico en la corte: vida y obra de Vicente Suárez de Deza* (Kassel: Reichenberger, 2002), 49.

concluye que la comedias son distintas, pero no sería impensable que aquella de Suárez que se considera perdida pudiera estar incluida en la edición póstuma veratassiana.

El estudio detallado de *El amor más desgraciado* nos lleva a concluir que el autor de la obra es, definitivamente, el propio Agustín de Salazar y Torres. A defecto de un análisis estilométrico –del que, por cierto, se beneficiaría mucho la totalidad de la obra salazariana, y constituye una tarea pendiente de realizar– podemos ofrecer, en las siguientes líneas, algunos ejemplos de lo que nosotros consideramos marcas de autoría, basándonos en la similitud de algunos pasajes de la comedia con otros procedentes de distintas composiciones del autor.

Para empezar, *El amor más desgraciado* comparte con otras obras dramáticas salazarianas un rasgo estructural que podríamos denominar la *reduplicación de papeles*, y que consiste en el uso de personajes o parejas de personajes cuyo papel dramático no complementa aquel del personaje o pareja protagonista, sino tan solo lo reduplica a menor escala, sin que aquello sea necesario para el desarrollo de la acción. Al analizarse desde una perspectiva contemporánea, este rasgo se podría tildar de defecto de construcción, pero en una época en la que la estética no tendía al minimalismo y al utilitarismo de los personajes, como puede ser el caso hoy, era normal e incluso deseable tal profusión estructural. Aunque no fue un invento suyo y otras obras teatrales de su tiempo también lo hacían, Salazar generalizó la técnica de la reduplicación de papeles a casi toda su producción dramática. Recuérdese, a modo de ejemplo, el personaje de Arión en *También se ama en el abismo*, que desempeña exactamente el mismo papel que Glauco a efectos de la acción dramática, y solo tiene una función estética, por lo demás limitada al pasaje cantado de su aparición en escena. En el siguiente capítulo de este trabajo tendremos ocasión de estudiar una obra teatral más tardía, titulada *El mérito es la corona y encantos de mar y amor* (1674), en donde no hay una, sino tres parejas de enamorados, la última de las cuales resulta prescindible desde un punto de vista dramático: Madián y Claridiana, Lindabridis y Rosicler, Anfión y Astrea.

*El amor más desgraciado* no es ninguna excepción a la norma, ya que contiene reduplicaciones de papeles que han sido enumeradas, aunque bajo etiquetas distintas, por el investigador mexicano Antonio Alatorre. Para él,

esta comedia tiene muchos materiales de relleno, muchos «alargamientos». El trío original, Céfalo-Pocris-Aurora, se deshace en varios dúos: el de Céfalo-Pocris, el de Céfalo-Aurora, el de Febo-Pocris, y el supernumerario de Boréas-Oritía. Hay los alargamientos «normales», y tan prominentes como en *Elegir al enemigo*: primero, las numerosas intervenciones de la Música (pasajes cantados), y

segundo, los pasajes a cargo de dos graciosos, Moscón y Tormes [...], y una «graciosa» Luna, criada de Pocris.<sup>597</sup>

Para comprender las palabras de Alatorre, es necesario resumir en este punto la trama de *El amor más desgraciado*, la cual no es sino una reelaboración del conocido mito ovidiano de Céfalo y Pocris (*Ars amatoria*, III, y *Metamorfosis*, VII). En la primera jornada de la versión salazariana, Céfalo está cazando cuando se encuentra con la diosa Aurora, que se enamora de él y lo intenta seducir con ayuda de la Música. Céfalo duda si entregarse a la Aurora o ser fiel a su amante, la princesa ateniense Pocris, y los vaivenes del galán provocan los celos de ambas damas. El príncipe Febo, pretendiente de Pocris, aparece en escena con su amigo Bóreas y con Oritía, hermana de la princesa, y al ver a Céfalo decide atacarlo. La Aurora rescata a Céfalo y se lo lleva volando por los aires. Por fin, el criado gracioso de Céfalo, Moscón, va a visitar a Luna, criada de Pocris, a su casa, y allí se encuentra con el Enano Juan de Tormes, que no lo deja pasar.

En la segunda jornada de la comedia, Céfalo toma la decisión de amar a la Aurora, pero después se encuentra un retrato de Pocris en un árbol y cambia de opinión. El retrato, en realidad, era un cebo puesto por la Aurora, quien para castigar al galán le anuncia que aquella noche lo transformará en Febo para que, yendo a ver a Pocris, pueda comprobar que esta lo traiciona. Oritia intenta convencer a Pocris de que se quede con Febo, y ella acepta ser más indulgente con él, aunque a quien realmente quiere es a Céfalo. Transformado en Febo, Céfalo entra de noche en la quinta de Pocris y comprueba la indulgencia de esta hacia Febo. El verdadero Febo se ve a sí mismo hablando con Pocris, y se queda asombrado. La jornada termina con una escena de celos protagonizada por el gracioso Moscón.

La última jornada de *El amor más desgraciado* es la más importante, porque contiene un desenlace que potencia la dimensión trágica de la obra. Después de intercambiar varios reproches, Pocris y Céfalo se reconcilian, y ella le entrega un dardo dorado en señal de su amor. La celosa Aurora baja a la tierra para hablar con Céfalo y le anuncia que ese mismo dardo será el instrumento de su venganza contra Pocris. Moscón y el Enano se pelean, y Luna decide quedarse con el segundo. En la escena final, la Música incita a Céfalo a tirar el

---

<sup>597</sup> Antonio Alatorre, «Reseña de Agustín de Salazar y Torres, *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*. Edición crítica, introducción y notas de Thomas O'Connor. Reichenberger, Kassel, 2003», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 53, n.º 2 (2005): 567-70, 568.

dardo, y él no sabe qué hacer. Primero arroja el dardo, luego lo recoge y finalmente lo vuelve a lanzar. Pocris, herida en el pecho, muere. Todos los demás personajes se apiadan de Céfalo.

Boréas y Oritía son dos personajes que están presentes en cada uno de los tres actos de la comedia y, de los ejemplos proporcionados por Antonio Alatorre para ilustrar lo que él nombra «alargamientos», consideramos que es el más significativo. La pareja reduplica aquella de Céfalo y Pocris en la medida en que, como aquella, representa el papel de los enamorados recíprocos. Contrariamente a estos, sin embargo, Boréas y Oritía no son estrictamente necesarios para el desarrollo de la acción dramática, porque su función de terceros en la potencial relación amorosa entre Pocris y Febo podría haber sido cumplida exclusivamente por la graciosa Luna, la cual se define a sí misma como «primera en enredo / y de Oritía la tercera» (vv. 1209-10). Por momentos, esta reduplicación desprovista de función dramática tiene un efecto un tanto abrumador que nos hace compartir el calificativo de «supernumerario» empleado por Alatorre, pero su valor moral cobra sentido en la escena final de la comedia.

Si bien la pareja Boréas-Oritía tiene el mismo papel que la pareja Céfalo-Pocris, existe entre ambas una diferencia fundamental: mientras que los protagonistas dudan y cambian de opinión respecto a sus sentimientos, los personajes secundarios son constantes en su amor hasta el final. Esta constancia los lleva a evitar el trágico destino reservado a los primeros y, en la escena de clausura, los salva del «lamento» y el «dolor» (vv. 2236 y 2238) causados por la muerte de Pocris. Si el amor de Céfalo y Pocris es, como reza el título, el «más desgraciado», el de Boréas y Oritía es un modelo de amor plenamente satisfactorio y hasta consolador:

ORITÍA De tan extraño suceso  
ha sido Aurora la causa.

BORÉAS Oritía, en tu sentimiento,  
cuando la causa es tan justa,  
son ociosos los consuelos.  
Tuyo soy.

ORITÍA En tanta pena,  
solo puede ser remedio  
el saber que he de ser tuya. (vv. 2250-57)

La segunda marca de autoría salazariana en *El amor más desgraciado* tiene que ver, cómo no, con el aspecto musical. Con su tercera comedia, Agustín de Salazar y Torres pausó momentáneamente la innovación zarzuelesca que había iniciado con *También se ama en el*

*abismo*. Volvió a la división canónica en tres jornadas, y redujo la proporción de música hasta un 5,24% de los versos totales,<sup>598</sup> respecto al 16,67% de su obra anterior. *El amor más desgraciado* solo contiene 119 versos cantados organizados en ocho letras, pero estas están tan bien pensadas que cumplen de sobras los posibles objetivos dramáticos y estéticos del autor. Dejaremos de lado, por ahora, las distintas funciones de la música cantada en relación con el desarrollo de la acción para analizar un aspecto formal concreto que, al estar presente en tres comedias salazarianas, constituye a nuestro parecer un claro indicio de autoría.

Uno de los pasajes más notables de *También se ama en el abismo* es aquel donde la Ninfa y el Sátiro cantan sendas canciones para atraer a Glauco y Ascálofo al palacio de Circe y a los infiernos, respectivamente (*cf. supra*). Se trata de una sola letra cantada compuesta por dos partes simétricas, la primera, seria –entonada por la Ninfa–, y la segunda, burlesca –entonada por el Sátiro–. En *El amor más desgraciado* encontramos un segundo ejemplo de letra cantada construida según este principio contrapuntístico. En la segunda jornada, cuando está esperando a Febo para introducirlo en la quinta de su ama, y pensando en lo inadecuados que son sus pretendientes Enano y Moscón, Luna es echada de la casa por Pocris, que está sufriendo un ataque de celos por culpa de la Aurora. Desde fuera del escenario, la graciosa canta una redondilla escrita por el conde de Villamediana<sup>599</sup> que luego es retomada por Pocris en un sentido diferente del original. Puesta en dos contextos diferentes, la canción tiene connotaciones burlescas e irónicas en un caso, mientras que en el otro caso se convierte en un verdadero lamento:

LUNA *Si busco la soledad  
en tan dudosa porfía,  
es por hacer compañía  
con sola mi voluntad.*

POCRIS *Después que a Céfalo quiero,  
ya de mi amor desespero,  
y es tal la contrariedad  
que tiene la pena mía,  
que quiero la compañía*

(ELLA Y MÚSICA) *si busco la soledad.*

*Qué mucho que en sus crueldades  
sea amor contrariedades,  
si en mi suerte siempre impía,  
cuando el remedio pretendo,*

<sup>598</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «*El amor más desgraciado*», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, consultado el 24 de noviembre de 2021, <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=472>.

<sup>599</sup> La redondilla, en efecto, no es original de Salazar. Está contenida en Juan de Tassis y Peralta, *Obras* (Barcelona: Antonio Lacavallería, 1648), 114. Además de en este libro del conde de Villamediana, no nos consta su presencia en obras de otros autores, y tampoco que haya sido musicada en otras obras teatrales.

(ELLA Y MÚSICA) soy yo misma quien me ofendo  
*en tan dudosa porfía.*

En mis continuos desvelos  
tengo amor y tengo celos,  
y es tal la desgracia mía,  
que no es solo mi dolor,  
pues, si le ayuda mi amor,  
(ELLA Y MÚSICA) *es por hacer compañía.*

Morir solo me conviene,  
pues que remedio no tiene  
de Céfalo la crueldad,  
y para morir amante,  
ya tengo causa bastante  
(ELLA Y MÚSICA) *con sola mi voluntad.* (vv. 1235-62)

En la letra cantada por Luna, la «soledad» es aquella que impone su ama echándola de la quinta. La «porfía», que se define como «contienda o disputa de palabras, tenaz y obstinada» (*Autoridades*) parece una referencia tanto al conflicto existente entre los graciosos Enano y Moscón, como al empeño de Febo para ganarle a su rival, Céfalo, visitando de noche a su amada. Para Luna, la orden de salir la quinta es oportuna, en realidad, porque le permite «ir a cantar, y a esperar / [...] a Febo», como lo expresa ella misma en un aparte (vv. 1221-22). De ahí la ironía que rezuman los dos últimos versos de la copla: a la graciosa le conviene estar «sola» para lograr su «voluntad» de «hacer compañía» a Febo, introduciéndolo en la quinta. De modo opuesto, Pocris incluye los versos cantados al final de cuatro sextillas que componen un largo lamento. Aquí, los distintos términos de la letra cantada están desprovistos de ironía y se refieren todos a la tribulaciones sentimentales de la protagonista.

Con su estructura en contrapunto tomada de «*Seguid, perdidos jóvenes*» (*También se ama en el abismo*), la letra cantada «Si busco la soledad» prefigura una canción teatral salazariana que, sin duda alguna, se convertiría en la más célebre del autor: «*Ay, ¡cómo río de amor!*» o «*Ay, ¡que me río de amor!*», incluida en segunda jornada de *Los juegos olímpicos* (1673). Esta famosa letra cantada, cuya música fue compuesta por Juan Hidalgo<sup>600</sup> y que cuenta con varias grabaciones modernas,<sup>601</sup> es entonada en la obra teatral salazariana por los personajes de Siringa –graciosa– y Enone –dama–, y se construye de modo muy similar al de los dos ejemplos antes proporcionados, con una parte burlesca y su contraparte seria, de uno y otro lado del escenario. En «*Ay, ¡cómo río de amor!*», Salazar va un paso más allá de lo que había

<sup>600</sup> Flórez Asensio, «*Los juegos olímpicos: Fiesta a los años de la Reyna (1673)*», 54.

<sup>601</sup> Para una lista de las siete grabaciones modernas existentes, véase Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «*Los juegos olímpicos*», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Lola Josa, consultado el 16 de noviembre de 2020, <http://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=545>.



hecho hasta entonces, creando una alternancia final entre las voces que logra acentuar el efecto contrapuntístico:

<p>SIRINGA <i>Ay, ¡cómo río de amor!</i>  <i>Escuchen, atiendan,</i>  <i>verán lo que importa</i>  <i>seguir mi opinión.</i>  <i>Dicen que al que quiso bien,</i>  <i>luego la razón quitó,</i>  <i>con que solo el que no quiere</i>  <i>será el que tendrá razón.</i>  <i>Ay, ¡cómo río de amor!</i>  <i>Todos del amor se rían,</i>  <i>mas con una distinción:</i>  <i>que es bueno el burlarse de él,</i>  <i>mas burlarse con él no.</i>  <i>Ay, ¡cómo río de amor!</i>  <i>Inclinación natural</i>  <i>dicen que causa su ardor,</i>  <i>mas quien lo dice no dice</i>  <i>cómo es mala inclinación.</i>  <i>Ay, ¡cómo río de amor!</i></p> <p>ENONE <i>Ay, ¡cómo lloro de amor!</i>  <i>Escuchan, atiendan</i>  <i>aquellos que saben</i>  <i>cómo es su dolor.</i></p>	<p>[...]</p> <p><i>Ay, cómo siento el agravio</i>  <i>de aquella ardiente pasión</i>  <i>que no he de llamarla celos</i>  <i>porque no infame la voz.</i>  <i>Ay, cómo lloro un cuidado</i>  <i>de tan dudoso dolor,</i>  <i>que es menos que desengaño</i>  <i>y más que imaginación.</i>  <i>Ay, cómo lloro un engaño</i>  <i>que, cuando buscando voy</i>  <i>la razón para culparle,</i>  <i>culpo el hallar la razón.</i>  <i>Ay, ¡cómo lloro de amor!</i></p> <p>SIRINGA <i>Ay, ¡cómo río!</i></p> <p>ENONE <i>Ay, ¡cómo lloro!</i></p> <p>SIRINGA <i>Ay, ¡cómo río de amor!</i></p> <p>ENONE <i>Ay, ¡cómo lloro de amor!</i><sup>602</sup></p>
---	---

Además de las reduplicaciones de papeles y los contrapuntos de las letras cantadas, *El amor más desgraciado* contiene una importante marca de autoría salazariana que merece la pena comentar. Se trata de una escena concreta, que en un trabajo anterior hemos considerado como «una escena-tipo que aparece en ocho de las diez obras dramáticas del autor, independientemente de sus diferencias genéricas: la intrusión, efectiva o solamente premeditada, de un personaje masculino en un espacio al que le está prohibido acceder, la cual violación a veces se define como la profanación de un umbral».<sup>603</sup>

En la segunda jornada de la comedia *Elegir al enemigo*, el galán Astolfo se pone de acuerdo con la graciosa Estela para que esta le abra, de noche, la puerta del jardín que da acceso a la quinta de Rosimunda. Pero antes entra en la quinta otro galán, Aristeo, quien acompañado de su criado Escaparate se encuentra dormida a la dama. En una escena

<sup>602</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, II, 217-18. En estas páginas hemos querido limitarnos al estudio diacrónico de las letras cantadas contrapuntísticas en la obra salazariana, pero invitamos al lector a consultar nuestro *Apéndice* para un resumen de lo que han escrito Louise K. Stein, Lola Josa, Mariano Lambea y María Asunción Flórez Asensio acerca de la música de «*Ay, ¡cómo río de amor!*», compuesta por Juan Hidalgo.

<sup>603</sup> Barne y Beltrán del Río Sousa, «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres», párr. 2. [La traducción es nuestra.]

perfectamente paralela de la segunda jornada de *El amor más desgraciado*, cuando Luna espera a Febo para ayudarlo a entrar en la quinta donde Pocris duerme, irrumpen en escena Moscón y Céfalo, este último transformado en Febo por la Aurora. Céfalo despierta a Pocris, quien tiene una reacción casi idéntica a la de la protagonista de *Elegir al enemigo*. En ambos pasajes, muy similares a nivel lingüístico, encontramos los términos que caracterizan la escena-tipo de la profanación salazariana —aquí, en la modalidad de la profanación de la quinta<sup>604</sup>—:

ROSIMUNDA Aleve voz,  
¿quién intenta...? ¿Cómo...? ¿Cuándo...?  
¿Osado vos profanáis  
el respeto? Oh, ¡qué mal hallo  
palabras para poder  
castigar su desacato,  
pues cuando busco el enojo,  
encuentro con el agrado!  
¿Qué atrevimiento os condujo  
a profanar el sagrado  
de estos umbrales? (*Elegir al enemigo*, vv. 1798-1808)

POCRIS ¡Válgame Júpiter santo!  
Pues, ¿cómo, Febo atrevido,  
entráis aquí profanando  
(*[Aparte]* ¡perdida estoy!) mi sosiego,  
(*[Aparte]* ¡turbada estoy!) mi recato?  
¿Cómo quebrantáis las leyes  
de fino amante, violando  
los umbrales de mi quinta,  
de mi decoro el sagrado? (*El amor más desgraciado*, vv. 1344-52)

Especialmente cuando se fundamenta en el método comparatista, la búsqueda de marcas de autoría en *El amor más desgraciado* permite poner de realce algunos de los rasgos definitorios de la estética de Agustín de Salazar y Torres, tanto en materia de construcción dramática como de estilística poético-musical. No obstante, como es natural, cada una de las comedias del autor desarrolla una o varias problemáticas propias que, al arraigarse en la temática elegida, pueden no repetirse como patrón en el conjunto de la obra. Este es el caso de aquellas problemáticas que, a nuestro parecer, son centrales en *El amor más desgraciado*, y pueden formularse mediante las preguntas siguientes: ¿qué tratamiento hace Salazar de la materia mitológica de Céfalo y Pocris a la luz de la tradición hispánica e italiana? ¿Cómo influye este tratamiento particular en la adscripción de *El amor más desgraciado* a los modelos

---

<sup>604</sup> En efecto, existen en la obra salazariana tres modalidades de la escena de profanación: la profanación de la quinta (*Elegir al enemigo* y *El amor más desgraciado*), la profanación del espacio sagrado profano (*También se ama en el abismo* y *Los juegos olímpicos*) y la profanación del espacio sagrado cristiano (*La mejor flor de Sicilia* y *Olvidar por querer bien*). En el trabajo antes citado se estudian las dos últimas.

de comedia y tragedia que, siguiendo los parámetros aristotélicos, rigen la comedia mitológica de la segunda mitad del s. XVII?

Al tratar los amores de Céfalo y Pocris, Salazar se inscribió en una larga tradición literaria que, partiendo de la fuente ovidiana, reelaboró el mito en lengua española, ya fuera en forma de poesía o de teatro. Entre las reelaboraciones líricas de los siglos XVI y XVII destacan, para Antonio Alatorre,

un largo pasaje [de la *Égloga segunda* de Montemayor] en que Lusitano cuenta la trágica historia de Céfalo y «Apocris»; dos sonetos de Camões, reelaborados los dos por Manuel de Faría y Sousa (*Fuente de Aganipe*, Primera parte, 1644); «La desastrada historia de Céfalo y Pocris» de Jerónimo de Lomas Cantoral (*Obras poéticas*, 1578); [el] romance «De Céfalo y Pocris» de Lucas Rodríguez (*Romancero historiado*, 1581); el *Desengaño de celos* (1586) de Bartolomé López de Enciso [...]; [...] «Fábula de Céfalo y Pocris» de Jacinto Arnal de Bolea (*El forastero*, Cállor, 1636) y «Fábula de Céfalo y Pocris de Jerónimo de Porras» (*Rimas varias*, Antequera, 1639).<sup>605</sup>

En cuanto a las reelaboraciones dramáticas del mito en español, los ejemplos más notorios son *La bella Aurora* (c. 1620-1625) de Lope de Vega, y dos obras calderonianas escritas solo nueve años antes que *El amor más desgraciado*: la ópera *Celos aun del aire matan* (junio de 1661) y la comedia burlesca *Céfalo y Pocris* (c. 1661). Es de suponer que Salazar conocía la comedia de Lope, y aun mejor las dos obras de Calderón, de las cuales podría haber presenciado una reposición o al menos leído una suelta en el Madrid de finales de 1661 a mediados de 1666. Es difícil afirmar que *El amor más desgraciado* está basado en la primera de ellas porque, por un lado, porque *Celos aun del aire matan* es una obra enteramente cantada (*cf. supra*) y, por el otro, porque hay entre ambas piezas diferencias fundamentales en lo que concierne al tratamiento de los personajes. La ópera calderoniana incluye, como uno de sus personajes principales, a la diosa Diana, que es quien pierde el venablo que acabará matando a Pocris (vv. 262-75).<sup>606</sup> También instaaura desde el inicio una enemistad entre las ninfas Pocris y Aura, cuando la primera traiciona a la segunda ante Diana (vv. 71-85), lo cual le permite a Calderón cambiar la motivación amorosa de la venganza –los celos de Aura– por una razón de honor. Céfalo, por fin, es en *Celos aun del aire matan* un personaje más noble y valiente, cuyo triste destino solo se justifica porque Aura considera que él le debe un favor después de que ella lo salvase de morir por el venablo de Diana (vv. 946-48).

---

<sup>605</sup> Alatorre, «Reseña de Agustín de Salazar y Torres, *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*. Edición crítica, introducción y notas de Thomas O'Connor. Reichenberger, Kassel, 2003», 567-68.

<sup>606</sup> Citamos por la edición Pedro Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002), consultado el 27 de enero de 2022, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/celos-aun-del-aire-matan-0/>.

Entre *El amor más desgraciado* y *Céfalo y Pocris*, en cambio, hay más de un paralelismo que merece la pena comentar. Varios investigadores han estudiado la comedia burlesca calderoniana como una parodia de otras obras del mismo autor, principalmente *Celos aun del aire matan*, la comedia caballeresca *Auristela y Lisidante* o *La vida es sueño*.<sup>607</sup> Más recientemente, se ha afirmado que lo cómico en *Céfalo y Pocris* no depende exclusivamente de la parodia, sino también de elementos de «comicidad tradicional» o bien «comicidad puramente disparatada». <sup>608</sup> Es precisamente la comicidad tradicional la que Salazar rescata de *Céfalo y Pocris*, una obra con la que comparte una característica fundamental: ambas fueron concebidas para estrenarse en Carnestolendas.<sup>609</sup>

La comedia burlesca de Calderón contiene una comicidad de tipo farsesco que parece haber influido directamente en la versión salazariana. Al inicio de *Céfalo y Pocris*, en un guiño paródico a la disputa inicial de *Celos aun del aire matan*, Pocris echa a Aura de su casa.<sup>610</sup> Del mismo modo, en la obra de Salazar, Pocris le pide a la graciosa Luna que salga de su quinta, lo cual propicia el canto burlesco de esta última (*cf. supra*). Otro punto en común de las dos comedias es la presencia de personajes que tienen un defecto físico evidente –y en este caso, inverso–: un Gigante (*Céfalo y Pocris*) y un Enano (*El amor más desgraciado*), ambos porteros de casa y armados, respectivamente, con «maza» (I, vv. 270-72) y «espada y rodela» (vv. 664). También son objeto de risa en ambas obras los defectos de carácter, como la imprudencia y el recelo amorosos en *Céfalo y Pocris*,<sup>611</sup> o la inconstancia y los celos en *El amor más desgraciado*. Véase aquí un ejemplo de escena cómica basada en la volatilidad sentimental de Céfalo:

---

<sup>607</sup> Véase, principalmente, Elena Di Pinto, «Los mecanismos de la risa: de *Auristela y Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan* a *Céfalo y Pocris*», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, vol. 1 (Kassel: Reichenberger, 2002), 997-1006 y Carmen Pinillos Salvador, «Intertextualidad y reescritura paródica en la comedia burlesca *Céfalo y Pocris* de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, vol. 1 (Kassel: Reichenberger, 2002), 1107-16.

<sup>608</sup> Pietro Taravacci, «El *Céfalo y Pocris* de Calderón entre reescritura y juego metaburlesco», *Anuario calderoniano*, n.º 3 (2010): 349-70, 352.

<sup>609</sup> Pinillos Salvador, «Intertextualidad y reescritura paródica en la comedia burlesca *Céfalo y Pocris* de Calderón», 1107.

<sup>610</sup> «POCRIS. Pícara, idos de mi casa. / –AURA. ¿Adónde? –POCRIS. A espulgar un galgo.» (I, vv. 244-45). Citamos por la edición Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, ed. Enrica Cancelliere y Ignacio Arellano (Nueva York: IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares), 2013), consultado el 31 de enero de 2022, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/35859>.

<sup>611</sup> Hablando de sus hijas Filis y Pocris, explica el Rey que «esas dos bellezas raras / u han de morir presto u / por ellas sucederán / grandes daños en Irún; / porque la una al primero / hombre que en su juventud / vea le ha de dar las llaves / de su viviente baúl; / y la otra, al primero que a ella / la vea con su inquietud / amorosa, le ha de hacer / que hable el buey y diga “mu”.» (II, vv. 652-63).

MOSCÓN Pero volvamos a Pocris.

CÉFALO Ya he dicho que no me hables de ella,  
que aquella llama amorosa  
que el pecho abrasó violenta,  
si dejó en el corazón  
alguna tibia centella,  
a la luz del desengaño  
quedó en cenizas resuelta.  
Demás de eso, ya mi pecho  
ningún ardor alimenta,  
sino los rayos de Aurora,  
que en esta apacible selva  
vengo a esperar... Mas, ¡ay, cielos!

*Aparécese un retrato de Pocris en un árbol.*

¿De qué divina belleza  
es aquel laurel atlante?

MOSCÓN Pocris es.

CÉFALO No me hables de ella.  
Mal haya mi vista aleve;  
mal haya la docta idea  
que copió tanta hermosura;  
mal haya el lino que encierra  
tanto volcán, tanto incendio;  
mal haya la mano diestra.

MOSCÓN Y mal hayan los colores,  
el pincel y la paleta.

CÉFALO Moscón, ¿no es divina Pocris?

MOSCÓN ¿No has dicho que no hable de ella? (vv. 789-814)

Los graciosos de *El amor más desgraciado*, Moscón, Luna y Enano, participan todos de una comicidad de tipo metateatral muy semejante a la que encontramos en *Céfalo y Pocris*. Igual que el Enano se presenta a sí mismo como «Juan de Tormes», rompiendo la ilusión teatral y desvelándonos a nosotros, lectores de hoy, el nombre del actor de carne y hueso que interpretó aquel personaje (*cf. supra*), el Aura de la comedia calderoniana revela accidentalmente sobre el escenario que quien la encarna es «María», «hija de Luis López» (I, vv. 415 y 423-24). Los pasajes cómicos que rompen la ficción se reparten por toda la comedia de Salazar, seguramente con el propósito de que el espectador no olvide por largo tiempo que la obra dramática se enmarca en un festejo mayor: la celebración del Carnaval. Varios entremeses o bailes de naturaleza burlesca debieron de entrecortar *El amor más desgraciado* en su estreno, porque la comicidad metateatral se acentúa notablemente al final de cada jornada, casi a modo de transición hacia las piezas breves. Al concluirse la segunda jornada, Moscón invita a Luna a actuar juntos —«Va de celos, / como hicieron nuestros amos.» (vv. 1477-78),

y ambos graciosos cierran la tercera jornada se cierra con un diálogo que consigue quitar hierro a lo trágico del desenlace:

- MOSCÓN Luna, pues aquesto es hecho,  
trata de quererme mucho,  
y toma en Pocris ejemplo.
- LUNA Anda, que es fábula todo,  
y solamente por eso  
vino a parar en tragedia.
- MOSCÓN Peor fuera en casamiento,  
y así el poeta ha querido  
elegir del mal el menos.
- CÉFALO Y *el amor más desgraciado*  
tenga perdón de sus yerros. (vv. 2260-70)

El mito de Céfalo y Pocris ciertamente «vi[ene] a parar en tragedia», pues la dama muere a causa del galán en circunstancias que ni uno ni el otro hubieran podido evitar. La simple elección de esta materia ovidiana obliga a los poetas a enfrentarse a lo trágico, y es interesante ver cómo, en este punto, Agustín de Salazar y Torres se aleja de las soluciones trazadas por su maestro. Tanto en su comedia burlesca como en su ópera seria, Calderón de la Barca hace lo imposible por evitar que la tragedia se manifieste con todas sus consecuencias. En *Céfalo y Pocris*, el personaje del Rey manda tras la muerte de su hija que se haga «una grande mojiganga; / que no se ha de celebrar / esta infelice tragedia / como todas las demás» (III, vv. 680-83) y acto seguido se pone a tocar la guitarra. En *Celos aun del aire matan*, ante el cuerpo sin vida de Pocris, el Aura se apiada de «lo infeliz de sus amores» (v. 950) y le permite vivir junto a Céfalo en el cielo:

Y así, Venus a mi ruego,  
y a ruego de Venus Jove,  
mandan que de fino amor  
la tragedia se mejore  
sin el horror de tragedia,  
con que Pocris se coloque  
sobre el orbe de la luna  
de los astros en el orbe,  
y Céfalo, conservando  
la cláusula de su nombre,  
cuando por Céfalo aire,  
nombre de Céfito tome.  
Estrella y aliento ambos,  
ya en soplos, ya en resplandores,  
como en prodigios de amor,  
inspiren castos amores. (vv. 955-67)

Los pasajes citados incluyen ambos una concisa reflexión sobre la naturaleza de la tragedia que nos hace pensar que la renuncia de Calderón a un desenlace plenamente trágico tiene menos que ver con un postulado estético que con razones externas. Y es que lo más seguro es que el dramaturgo hubiera decidido atenuar la tonalidad trágica de sus obras por motivos meramente contextuales. Como hemos dicho antes, *Céfalo y Pocris* fue creada para representarse durante el carnaval, época poco propicia a la seriedad. En el caso de *Celos aun del aire matan*, sabemos que se estrenó como parte de los festejos por las bodas de Luis XIV y María Teresa de Austria, y por lo tanto debía evitar finales escabrosos. El hecho de destacar la unión de los dos amantes, en lugar de la responsabilidad de uno por la muerte de la otra, es una clara decisión política, motivada por la necesidad de pintar bajo la mejor luz posible el reciente matrimonio del rey de Francia con la infanta española.<sup>612</sup>

Menos sometido a presiones diplomáticas de ese tipo, Agustín de Salazar y Torres pudo aspirar a un mejor equilibrio entre las tonalidades cómica y trágica de su obra. En efecto, aunque se representara en Carnestolendas, y por graciosos que resulten los versos finales de Moscón y Luna, no se puede afirmar que el dramaturgo evite o busque atenuar la tragedia en su obra. Tan solo el título de esta, *El amor más desgraciado*, ya da cuenta de la importancia que en ella tiene la dimensión trágica, la cual se realiza plenamente en la última letra cantada de la comedia: «*Arroja, joven, el dardo*».

Cuando, en la tercera jornada, Céfalo y Pocris se han reconciliado y esta le ha regalado un dardo «por seña de [su] amor» y por «premio / a [su] fineza» (vv. 1857-59), el galán sale al bosque a cazar.<sup>613</sup> Está algo temeroso porque la Aurora le ha advertido que «el dardo mismo, / que fue instrumento severo / de [su] agravio, en [su] venganza / también será el instrumento» (vv. 1955-58), y su inquietud crece cuando dos coros lo alientan a tomar decisiones contrarias. A un lado, la Música canta «*Arroja, joven el dardo, / mira que con él pretende / quitar la Aurora atrevida vida / que a ti te ha de dar la muerte*» (vv. 2057-60), y al otro lado, «*No le arrojes, pues en él / el amor jurado tienes / con Pocris. Si lo desechas, echas / a perder toda tu suerte*» (vv. 2061-64). Céfalo «arroja el dardo», pero la Música vuelve al ataque con sendos discursos

---

<sup>612</sup> De hecho, el otro festejo que Calderón compuso para festejar las mismas bodas, *La púrpura de la rosa*, también tiene un final que evita lo trágico modificando la fuente clásica (Ovidio, *Metamorfosis*, X). Después de morir Adonis, Júpiter se apiada de él y de su amada Venus, y decide transformarlos a uno en flor y a la otra en estrella, para que su amor dure por siempre. (Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009), 31-32.)

<sup>613</sup> Apunta con razón Danièle Becker que «este final cierra la obra del mismo modo que la empezó, a modo de círculo simbólico de los rodeos de Céfalo por lo oscuro de la selva del inconsciente» (Becker, «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*», 1254).

opuestos (vv. 2077-84). Abrumado por el dilema, Céfalo decide echarse a descansar, llamando enseguida al Aura para que lo refresque con su brisa.

En dos contrariedades  
me ofende más lo mismo que me anima,  
pues siempre adversidades  
en una y otra voz siempre me íntima.  
¡Oh, permita el dolor, infausta suerte,  
que cesen tantas dudas con mi muerte!  
Suspéndase el cuidado,  
y démosle descanso a la fatiga,  
que, al influjo del hado,  
esta pasión le dejará enemiga;  
quédese, Amor, mi pena ya importuna,  
aun más que al pensamiento, a la fortuna.

*Siéntase sobre una peña*

Ven, Aura, ven suave,  
y con tu leve, con tu blando aliento  
descanse el dolor grave  
de mi continuo afán, de mi tormento.  
Alivia mi dolor, mi mal mitiga.  
Cese, cese a tu aliento mi fatiga. (vv. 2094-112)

Es en este momento clave de la acción cuando se desencadena la tragedia. Pocris interpreta las peticiones de Céfalo al Aura como declaraciones amorosas a la Aurora, y decide espiar a su amado desde la espesura del bosque (vv. 2125-30 y 2135-42). Al oír ruidos que él atribuye a «algún fiero / morador de esta espesura» (vv. 2180-81), e inconstante como siempre, Céfalo recoge el dardo y lo lanza precipitadamente, provocando la muerte de su amada (vv. 2188-89).

La escena, que probablemente es la más majestuosa de *El amor más desgraciado*, está construida con minucioso detalle. La «presentación musical de las opciones que tiene que enfrentar Céfalo»<sup>614</sup> pone de realce el dilema del protagonista y subraya, por lo tanto, la importancia de su albedrío. En la comedia salazariana no hay una construcción progresiva del elemento trágico, sino que este aparece de forma abrupta, con la renuncia del protagonista a su poder de decisión y su voluntario sometimiento «al influjo del hado» (vv. 2101-4). En la visión particular que tiene Salazar de la tragedia, influenciada sin duda por la del maestro Calderón, no hay tal cosa como un destino ineluctable, sino solo consecuencias derivadas de la incapacidad de tomar las riendas del destino. El «hado esquivo» (v. 2189) salazariano no es más que el conjunto de comportamientos caóticos y pasionales que se desencadenan cuando

---

<sup>614</sup> Thomas O'Connor, «Introducción» en Salazar y Torres, *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*, 18.



los personajes manifiestan pusilanimidad, es decir, renuncian voluntariamente a un proceso razonado de decisión y acción.

Se ha escrito que «no se saca moraleja [de *El amor más desgraciado*] por ser tiempo de diversión»,<sup>615</sup> pero no estamos de acuerdo con tal afirmación. Creemos que, pese al contexto carnavalesco de su creación, la comedia de Salazar usa en paralelo los recursos propios de las tonalidades cómica y trágica para denunciar varios vicios humanos que se explican, todos ellos, por la pusilanimidad: la inconstancia, la indecisión, los celos y la precipitación,<sup>616</sup> vicios que a lo largo de la comedia son objeto de las burlas de los graciosos, y en la escena final se intentan expurgar mediante el tradicional mecanismo de la catarsis. Poco importa que Luna pronto se mofe de él, intentando devolvernos al ambiente festivo. La conclusión de Moscón —«Luna, pues aquesto es hecho, / trata de quererme mucho, / y toma en Pocris ejemplo» (vv. 2260-62)— debió de quedarse resonando en alguna parte de la mente de los espectadores.

Es difícil determinar si detrás de la concepción salazariana de la tragedia como *pusilanimidad*, y de su denuncia de una serie de vicios particulares, hay un mensaje político que se relaciona con la coyuntura siciliana en el momento del estreno. En todo caso, la necesidad de tomar decisiones de manera razonada, y de mantenerse constante en un curso de acción emprendido, constituye un consejo útil para todo gobernante. Es probable que la comedia de *El amor más desgraciado*, aunque representada ante toda la familia Alburquerque, estuviera dirigida más particularmente a Francisco Fernández de la Cueva, aquel hombre político que, en febrero de 1668 o 1669, estaba tan ocupado por el gobierno de Sicilia que a duras penas podía permitirse una «intermisión» de «dos horas del festejo» (vv. 188 y 197-98). Por lo que afirma di Blasi en su *Storia del regno di Sicilia*, el duque de Alburquerque pasó buena parte del año 1668 y seguramente los primeros meses de 1669 atendiendo a las diversas peticiones que había formulado la aristocracia siciliana tras haber desembolsado una ayuda simbólica para las guerras de Mariana de Austria en los Países Bajos y Portugal.<sup>617</sup> La situación del virreinato

---

<sup>615</sup> Becker, «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*», 1255.

<sup>616</sup> Es posible que el dramaturgo tomara parte de su mensaje de la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya, igual que lo había hecho para la comedia *También se ama en el abismo*. En efecto, el mitógrafo escribió sobre Céfalo y Pocris que «el dardo que jamás hiere en vano, es que mata la deshonesto lascivia, figurada por el monstruo que se le antojó a Céfalo, que es una raposa, porque el amor deshonesto siempre anda con engaños como la zorra. Que Pocris muera a manos de su marido significa que la poca prudencia nos guía las más veces a buscar lo que no queríamos hallar, y así quedamos muchos de nosotros muertos del dardo de la poca continencia; esto es de la pasión que encerramos en nosotros mismos, por haber loca y desvanecidamente creído a palabras ajenas. (Pérez de Moya, *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios*, 466).

<sup>617</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 201: «Venendo l'anno 1668 in cui cadea il tempo del triennale parlamento, il detto duca volle celebrarlo in Palermo, e ne fissò l'apertura ai 22 di gennaio. Avea egli ricevuto ordine dalla regina di non domandare alcun sussidio straordinario, malgrada la guerra che bolliva fra la Spagna e la Francia, e di contentarsi degli ordinarii soccorsi. Si contenne perciò nell'apertura ne'

podía parecer compleja en aquel momento de presiones externas e internas, pero ni Fernández de la Cueva ni Salazar hubieran podido prever las dificultades que acarrearía, en marzo de 1669, el desastre natural más importante del siglo en la isla de Sicilia.

---

limiti prescriti dalla corte. Fatta questa onesta domanda, i parlamentarii, dopo varie sessioni, rispondendo a' 9 del seguente febbraio all'inchiesta fatta dal vicerè, confirmarono i 300 mila fiorini soliti du accordarsi al monarca, ed inoltre rinnovarono per altri tre anni le imposizioni sulle fortificazioni, sui porti, su le torri, su i regi palazzi, e l'assegnamento per i ministri del sacro consiglio d'Italia; dichiararino però ch'eglino avrebbero desiderato inoltre di fare un straordinario donativo per l'esaltazione di questo nuovo monarca, e per soccorrerlo nella guerra che stava sostenendo; ma che le calamità dei tempi non l'avevano loro permesso. Non furono trascurati i consueti regali, e furono chieste diverse grazie, che il vicerè si compromise di far presenti alla corte, e di cooperarsi per farle ottenere.».

### 2. 2. 3. Una sociedad encendida: *La mejor flor de Sicilia* (1669)

El jueves 7 de marzo de 1669, los habitantes de Catania y sus alrededores oyeron «unos espantosos rugidos de los subterráneos vapores del monte Etna, que hacían fuerza para salir». <sup>618</sup> Pronto, varios terremotos hicieron huir a la aterrorizada gente de los pueblos hacia la ciudad de Catania, y las primeras casas de campo empezaron a hundirse en las fisuras de la tierra. Los prohombres de Catania, encabezados por el obispo Michele Angelo Bonadies, se reunieron para «instar a la divina justicia a su natural clemencia, y así reprimir el ímpetu del fuego y de los horrendos terremotos, mientras unos y otros iban creciendo con la ruinosa caída de las casas de campo y de otros lugares en el entorno de Catania». <sup>619</sup> No sirvieron de mucho las plegarias, porque el 8 de marzo «el altivo Etna [...] empezó a vomitar llamaradas tan terribles y frecuentes que no se recordaba si alguna vez habían visto una colada semejante, la cual se extendió por toda la zona y hasta las puertas de la ciudad, ocasionando considerables daños por todas partes». <sup>620</sup>



Fig. 12. Giacinto Platania, *Catania raggiunta dalle colate laviche dell'eruzione dell'Etna del 1669*. Duomo di Catania.

<sup>618</sup> Auria, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, 143. [La traducción es nuestra, como todas las siguientes del mismo autor.]

<sup>619</sup> *Ibid.*, 143.

<sup>620</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 201-2.

Cuando «el fuego se extendía espantosamente por todo lo ancho más de seis millas y con muchas cañas de altura [...], el senado de Catania dio aviso al virrey duque de Alburquerque, pidiéndole licencia de tomar algunos fondos para suplir la urgente necesidad».<sup>621</sup> Pese a la falta de caudales (*cf. supra*), Fernández de la Cueva respondió al llamado de los cataneses, y designó como emisario a Stefano Riggio, maestro del Real Patrimonio, para que «con su autoridad y su prudencia llevara consigo una suma considerable de dinero destinada a las necesidades de Catania, de la que se temía el último exterminio.»<sup>622</sup>

Contrariamente a lo que se podría pensar, Riggio no fue bien recibido a su llegada a Catania el 13 de abril de 1669. Los cataneses se levantaron en armas contra él y contra sus cuatrocientos acompañantes a caballo por un motivo que, en apariencia, fue un malentendido. Y es que «se puso el pueblo entero [...] en armas por la sospecha de que el príncipe, como palermitano, en la confusión de la catástrofe de Catania, quería llevarse el cuerpo de santa Ágata a Palermo».<sup>623</sup> Santa Ágata era y es patrona de Catania, donde sufrió su martirio. Según la leyenda, un año después de su muerte, en 252, ocurrió una gran erupción del Etna y los cataneses lograron detener la lava a las puertas de la ciudad acercándose con el velo de la santa. En 1669, las autoridades eclesiásticas no dudaron en emplear el mismo procedimiento, tras lo cual se dice que cesó la erupción –aunque esta última duró cuatro meses, durante los cuales atravesó los muros del Real Castillo de Catania, destruyendo dos baluartes, parte de la marina e incluso un monasterio benedictino–.<sup>624</sup> En cualquier caso, el milagro de Santa Ágata inspiró un poema épico de Francesco Morabito titulado *Catania liberata*, compuesto en el verano de 1669 y publicado en el mismo año.<sup>625</sup> Y el virrey Alburquerque, que era muy devoto, organizó en toda la isla una gran acción de gracias a la santa por su intercesión:

Restò assai lieto il vicerè che fosse cessato questo infortunio in Catania, ed ordinò che se ne rendessero le grazie all'Altissimo in tutte le chiese, cosí della capitale che delle altre città e terre del regno. Nè di ciò contento, per mostrare ancor egli la sua divozione verso la vergine santa Agata, alla di cui intercessione si attribuiva principalmente la estinzione di quel fatale incendio, fece fabbricare in Palermo una nobile e ricca lampade di argento, che mandò in dono alla cattedrale di Catania, acciò ardesse giorno o notte innanzi l'altra di questa santa vergine e martire, ed assegnò alla detta chiesa una rendita annuale per l'olio necessario a mantenerla sempre viva ed ardente.<sup>626</sup>

---

<sup>621</sup> Auria, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, 143.

<sup>622</sup> *Ibid.*

<sup>623</sup> *Ibid.*

<sup>624</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>625</sup> Francesco Morabito, *Catania liberata* (Catania: Bonaventura la Rocca, 1669).

<sup>626</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 202.

No todos los sicilianos tuvieron la misma percepción de los hechos que el virrey. Aquel que di Blasi consideró como el autor de la crónica «más verídica» que se escribió sobre la erupción del Etna de 1669,<sup>627</sup> el científico Giovanni Alfonso Borelli,<sup>628</sup> se opuso a la idea de que Catania solo dependiera del velo de Santa Ágata para su protección, y «preconizó la construcción de un sistema de barreras para desviar el flujo de lava fuera de los pueblos y tierras fértiles».<sup>629</sup> Además de sus aportaciones a la vida científica, cultural y económica de Catania, en cuya universidad trabajaba en el momento de la erupción,<sup>630</sup> Borelli fue una figura clave de un movimiento político que marcó los últimos años del gobierno de Alburquerque: el antiespañolismo.

La anécdota de los cataneses que tomaron las armas contra los hombres del virrey quizás no tuvo mayor consecuencia, porque «aclarada la verdad del hecho y la vanidad de la sospecha, y que él solo había venido para socorrer oportunamente a la ciudad, para sacarla de la miseria en la que se encontraba, [Riggio] fue recibido con honores».<sup>631</sup> Pero también revela algunas de las tensiones políticas que existían en Sicilia a finales de la década de 1660. El temor de Catania de que un palermitano se llevara su más preciada reliquia refleja la rivalidad existente entre distintas ciudades sicilianas y, en particular, entre algunas ciudades grandes y la capital. Prevalecía en aquellos años un sentimiento de injusticia por las prerrogativas que el poder virreinal había concedido a la capital, privando de ellas a otras urbes importantes. Quizás por esta razón, Fernández de la Cueva no consiguió ganarse el aprecio de los cataneses, a pesar de los esfuerzos que hizo para apoyar económica y espiritualmente a la ciudad. En efecto, ni siquiera aparece mencionado en la *Catania liberata*, la cual sí contiene una larga dedicatoria al cardenal Pedro Moncada.<sup>632</sup>

Era una costumbre muy arraigada en Sicilia que los virreyes españoles vivieran un tiempo en Palermo y otro en Messina, segunda ciudad de la isla «de la cual depend[ía] también

---

<sup>627</sup> Se trata de la *Historia et meteorologia incendii Aetnaei anni 1669* (Reggio Calabria: Domenico Ferro, 1670), de la que contamos con una edición crítica moderna en lengua italiana: Giovanni Alfonso Borelli, *Storia e meteorologia dell'eruzione dell'Etna del 1669*, ed. Nicoletta Morello (Florenca: Giunti, 2001).

<sup>628</sup> Para saber más sobre este interesante personaje que seguramente coincidió en Sicilia con Salazar, véase Stefania Montacutelli, «Giovanni Alfonso Borelli», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, consultado el 28 de noviembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/40443/giovanni-alfonso-borelli>.

<sup>629</sup> Salvatore Bottari, «The Accademia della Fucina: Culture and Politics in Seventeenth-Century Messina», en *The Italian academies 1525-1700: networks of culture, innovation and dissent*, ed. Jane E. Everson, Denis V. Reidy, y Lisa Sampson (Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2016), 77-85, 81. [La traducción es nuestra.]

<sup>630</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 202.

<sup>631</sup> Auria, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, 144.

<sup>632</sup> Morabito, *Catania liberata*, i-iv.

la buona administración de parte del reino». <sup>633</sup> El virrey Alburquerque, sin embargo, solo residió en la capital, lo cual le ganó la enemistad de los mesinenses y acarreó importantes consecuencias políticas para él y para el poder hispánico en Sicilia. En efecto, el Senado de Messina rechazó pagar un importante impuesto militar, y el conflicto escaló cuando Fernández de la Cueva mandó a un ministro español a bordo de una galera para cobrar la deuda:

Passato già il pericolo della total rovina della città di Catania, e rassettate al miglior modo le sue cose, il vicerè applicò tutta la sua destrezza a rimuovere dalle menti del Senato di Messina l'ostinata voglia di levarla le raggioni della *quarta dogana*, che per antica consuetudine si devono a sua maestà; onde da lui con una galera fù mandato don Emanuele Monge, giudice della Regia Monarchia, ministro insigne in dottrina e prudenza, il quale giunto in Messina, e rappresentando a i giurati della città il giusto dovere che dovevano mantenere nell'esigenza della *dogana* a nome del rè, doppo varie ed ambigue risposte, ne risultarono evidenti negative; e pervenendo a notitia del popolo, che ne aspettava resolutioni a favore della parte de' reggi, si mosse a così strepitoso tumulto che il sopradetto giudice della monarchia, per buona opera d'un giurato popolano, habbe tempo d'imbarcarsi sopra la galera così frettolosamente, onde fù mestiere di troncar la gomina e sarpar fuggitivamente dal porto di Messina, da cui pervenne con termine infelicissimo in Palermo. Onde il vicerè duca d'Alburquerque, rimanendo così non solo offesa la sua persona, ma quella di sua maestà da lui rappresentata nella sua dignità, giustamente risolse, si como lo fece, in tutto il suo governo di non farsi vedere già mai nella città di Messina. <sup>634</sup>

Un hecho tan grave como la persecución de un emisario real por parte del pueblo mesinense, sin que el Senado hiciera nada para impedirlo, hubiera merecido un castigo ejemplar por parte del virrey de Sicilia. Pero en aquellas horas bajas del dominio hispánico en el Mediterráneo, Alburquerque no pudo emprender una mejor acción que negarse a visitar la ciudad durante el resto de su gobierno. Los mesinenses aprendieron de la experiencia que sus provocaciones a la Monarquía Hispánica podían quedar impunes, y este fue uno de los factores que condujo a la rebelión de la ciudad de Messina en los años 1674-1678. <sup>635</sup>

Uno de los focos del sentimiento antipalermitano y antiespañol en Messina fue una famosa academia literaria y científica conocida como Accademia della Fucina. Esta institución estaba vinculada con el Senado y la Universidad de Messina y contaba con ilustres miembros, entre los cuales el ya mencionado Giovanni Alfonso Borelli. <sup>636</sup> Se conservan los impresos de algunos certámenes de poesía que celebró la Accademia en los Carnavales de

---

<sup>633</sup> Mateu Ibars, «“Noticias del reyno de Sicilia y gobierno para los virreyes”. Manuscrito de la Biblioteca Comunale de Palermo», 233.

<sup>634</sup> Auria, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia.*, 144.

<sup>635</sup> Véase, a propósito de esto, Luis Antonio Ribot García, *La revuelta antiespañola de Mesina. Causas y antecedentes (1591-1674)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1984).

<sup>636</sup> Bottari, «The Accademia della Fucina: Culture and Politics in Seventeenth-Century Messina», 80-82.

1667, 1668 y 1669,<sup>637</sup> pero no hay en ellos ningún rastro de la pluma de Salazar. El hecho no es sorprendente, primero, porque todos los poemas están en lengua italiana –no conocemos un solo ejemplo de obra salazariana escrita en una lengua diferente del español–, y segundo, porque no era un secreto que esta institución, financiada por lo demás por el Senado mesinense, era poco afín al poder virreinal. Nótese en la referencia bibliográfica anterior que *Duelli delle muse* no indican estar impresos en Messina, sino en Monteleone y Nápoles. Explica Salvatore Bottari que

During its years of activity (1639-78), the Accademia della Fucina promoted the publication of forty-seven volumes. Only fourteen of them seem to have been published in Messina. In reality, careful bibliographical research has shown that many of the books believed to have been printed elsewhere (including Venice and Naples) were actually published in Messina. Any imprint giving other alleged places of printing for such books are false. The main reason for these false imprints was to avoid dual censorship, by the viceroy's administration and by the archbishop's curia. Indeed, many books –not only historical or historical-legal volumes, but also those on literature or apologetics– were often critical of the viceroy of Sicily, against whom the Senate of Messina was pitted at the time. To steer around preventive censorship, most books circulated as if they were not printed by a Sicilian publisher.<sup>638</sup>

Claramente, aunque le hubiera interesado escribir en italiano, Salazar no podía permitirse relaciones con academias literarias que fueran críticas con su protector Fernández de la Cueva. Pero aun privado de una vida académica que le había sido tan familiar en la Nueva España y lo sería de nuevo en Madrid,<sup>639</sup> Agustín de Salazar y Torres encontró otros medios para disfrutar de la vida cultural siciliana. Entre 1667 y 1670 se representaron en Palermo varias óperas, principalmente en el teatro del empresario Pietro Rodino.<sup>640</sup> Aunque seguramente asistió a muchas más durante su estancia, hubo dos óperas de las que casi podemos asegurar que fueron presenciadas por Salazar, debido a su carácter oficial. Se trata del *Medoro* y la *Flavia imperatrice*, cuyos estrenos en invierno de 1667 y primavera de 1669 estuvieron dedicados al virrey y a la virreina Alburquerque, respectivamente.<sup>641</sup>

---

<sup>637</sup> *Il duello delle muse ovvero trattenimenti carnavaleschi de gli Accademici della Fucina. Trattenimento primo dell'anno 1667. Trattenimento secondo dell'anno 1668* (Monteleone: Domenico Ferro, 1668); *Il duello delle muse ovvero trattenimenti carnavaleschi degli Accademici della Fucina. Trattenimento terzo dell'anno 1669* (Nápoles: Andrea Colicchia, 1670).

<sup>638</sup> Bottari, «The Accademia della Fucina: Culture and Politics in Seventeenth-Century Messina», 81.

<sup>639</sup> Hablaremos sobre la participación de Salazar en las academias literarias madrileñas en la tercera parte de nuestro trabajo, dedicado al «triumfo cortesano» del autor.

<sup>640</sup> Si bien pudo haber sido uno de los recintos artísticos más importantes del Palermo de la época, el teatro Rodino se caracterizó por cierta «strettezza», a decir de su propio dueño (Anna Tedesco, «Francesco Cavalli e l'opera veneziana a Palermo dal *Giasone* (1655) all'inaugurazione del Teatro Santa Cecilia (1693)», en *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, ed. Dinko Fabris (Nápoles: Turchini Edizioni, 2005), 209-42 *apud* Anna Tedesco, «“Capriccio”, “comando”, “gusto del pubblico” e “genio del luogo” nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento», en *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del nuovo teatro intorno all'Arte Nuovo: atti del seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti (Firenze: Alinea Editrice, 2011), 345-58, 356.).

<sup>641</sup> Aurelio Aureli, *Medoro, drama per musica* (Palermo: Pietro dell'Isola, 1667); Francesco Beverini, *Flavia imperatrice, rappresentazione per musica* (Palermo: Bua e Camagna, 1669).

Las dos obras tienen en común que sus personajes principales y epónimos son representativos de cada uno de sus dedicatarios. El *Medoro*, cuyo libreto es del mismo autor de la *Erismena*, Aurelio Aureli,<sup>642</sup> parte del final del *Orlando furioso* de Ariosto para caracterizar a su protagonista como rey del Catay. En la dedicatoria de la edición de 1667, Aureli relaciona explícitamente a Medoro con el virrey Fernández de la Cueva por la relación de ambos con las Indias: «Espero, por eso, que vuestra excelencia no solo no desdeñará revisar con clemencia la ópera impresa, sino que tendrá a bien echar sobre la representación de aquella el aire de su benevolencia, no debiendo recurrir un Medoro rey de Catay a ninguna otra protección que la de vuestra excelencia, quien reina en las Indias, de las cuales él es vecino».<sup>643</sup> En lo que concierne a la *Flavia imperatrice* de Francesco Beverini, el nombre de la protagonista parece aludir a una de las características físicas más destacables de Juana Díez de Aux: su caballera rubia (*cf. supra*). Aunque el paralelismo entre Flavia y la virreina no es total, puesto que el personaje es una ficticia emperatriz bizantina que, asesinada por su cuñado, fue devuelta a la vida por la virgen María,<sup>644</sup> sí se pone énfasis a lo largo de la obra en la devoción cristiana de esta y su lealtad política y amorosa hacia el emperador, tres características que Beverini podría haber querido elogiar en Juana Díez de Aux. Es posible esta forma de ópera oficialista, en la que el protagonista comparte rasgos con la persona pública a quien se dedica el espectáculo, fuera la inspiración de la estrategia panegírica que Salazar desarrolló en torno a su siguiente obra dramática, *La mejor flor de Sicilia*, cuando esta fue representada en Madrid en 1672 y 1674. Volveremos a la cuestión de las posibles dedicatarias más adelante, pero por ahora, quisiéramos hacer algunas precisiones respecto a la cronología de esta comedia, para estudiarla enseguida en lo que nosotros consideramos su contexto de creación.

En un trabajo anterior sugerimos que, aunque *La mejor flor de Sicilia* se representó en Madrid en la primavera de 1672, esta representación pudo haber sido tan solo una reposición. Es plausible, en efecto, que la obra se hubiera estrenado años antes, cuando Salazar vivía en

---

<sup>642</sup> Este, que al parecer fue el libretista de moda del momento, también escribió *Le fortune di Rodope e Damira*, una ópera de 1657 que se repuso el teatro Rodino de Palermo en 1669. (Tedesco, «“Capriccio”, “comando”, “gusto del pubblico” e “genio del luogo” nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento», 356.).

<sup>643</sup> [La traducción es nuestra.] Nótese que Aureli aprovecha, para su paralelismo, la histórica confusión entre las Indias Occidentales y Orientales. Si el escritor emplea el verbo «reinar» en presente de indicativo, no es porque crea que Alburquerque todavía gobierna en la Nueva España, sino en un afán de inmortalizar al gobernante, del mismo modo en que lo hace con Medoro.

<sup>644</sup> Aunque la *Flavia imperatrice* está ambientada en la Constantinopla cristiana, no hemos encontrado analogías entre la trama de esta y las biografías de las distintas emperatrices de la familia Flavia –Flavia Julia Elena, Flavia Maximiana Teodora y Flavia Julia Constancia–. Parece, más bien, que el argumento provenga de un poema de Giovanni Briccio (1579-1646) titulado *La bellissima istoria di Flavia imperatrice*, y que hemos podido consultar en una edición de 1766 (Venecia: Omobon Bettanino e Rialto, 1766).



Sicilia.<sup>645</sup> No hemos encontrado información nueva que nos permita confirmar esta hipótesis, pero la sospecha perdura porque la temática de la obra es tan siciliana –y más concretamente palermitana– que parece imposible que el dramaturgo la hubiera compuesto y representado en ningún otro lugar. En efecto, *La mejor flor de Sicilia* es una comedia de santos que teatraliza la vida de Rosalía Sinibaldi, una noble siciliana del siglo XII que, dejando atrás la corte y un compromiso de matrimonio, decidió vivir una vida de eremita en una cueva cerca del monte Quisquina, y luego en una gruta en lo alto del monte Pellegrino, donde murió, ya en su vejez, en un estado de éxtasis. El culto a santa Rosalía se instauró en Palermo en 1625, cuando esta intercedió para que se acabase la peste que azotaba la ciudad, después de que sus reliquias fueran encontradas en el monte Pellegrino y paseadas por la ciudad al son del *Te Deum laudamus*.<sup>646</sup> En agradecimiento por lo ocurrido y para prevenir futuras catástrofes, los palermitanos se acostumbraron a hacer una procesión con las reliquias de santa Rosalía cada 15 de julio, en una celebración conocida como *il festino di santa Rosalia* y que dura hasta la actualidad.<sup>647</sup>

Cuando Francisco Fernández de la Cueva asumió el virreinato de Sicilia en 1667, hacía apenas un año que santa Rosalía se había convertido oficialmente en patrona de Palermo.<sup>648</sup> El culto estaba en pleno florecimiento, cosa que debió de darle gusto al virrey, pues incluso antes de llegar, este ya tenía una ferviente devoción por la santa. Y es que, como hemos apuntado antes, el duque de Alburquerque vivió en Sicilia entre 1627 y 1632, muy poco tiempo después de que se acabara la epidemia de peste y se extendiera entre los palermitanos la veneración de la santa intercesora. El estrecho contacto con santa Rosalía en su niñez –Fernández de la Cueva tenía en aquel entonces entre ocho y trece años– lo llevó, en la edad adulta, a ponerle «Rosolea» a su única hija –volveremos a este punto más adelante–, y también a coleccionar representaciones pictóricas de la santa. Jahel Sanzsalazar recoge así un fragmento del testamento del VIII duque de Alburquerque (1676), donde se menciona que poseía dos importantes pinturas de ella, las cuales legó a Carlos II y a Mariana de Austria:

Suplico al rey nuestro señor, que Dios guarde y prospere largos y felices años, se sirva de mandar recibir, en memoria al amor y reverencia que debo a las singulares honras y mercedes que se ha servido hacerme por su real benignidad, una pintura de santa Rosolea en elevación, por ser la de mayor estimación y devoción que tengo. Suplico a la reina nuestra señora que Dios guarde que se

---

<sup>645</sup> Beltrán del Río Sousa, «Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres», 225.

<sup>646</sup> Véase Giordano Cascini, *Di santa Rosalia vergine palermitana* (Palermo: I Cirilli, 1651), 28-109.

<sup>647</sup> Valerio Petrarca, *Genesi di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalia a Palermo in età spagnola* (Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, 2008) 17.

<sup>648</sup> Vincenzo Auria, *La Rosa celeste. Dell'invenzione, vita e miracoli di santa Rosalia, vergine palermitana* (Palermo: Pietro dell'Isola, 1668), 134.

sirva de mandar admitir mi buena ley y rendimiento con la corta demostración de una pintura de santa Rosolea en penitencia, a que he tenido especial devoción.<sup>649</sup>

Por la particular veneración que le profesaba a la santa palermitana, es muy probable que Francisco Fernández de la Cueva participara con su familia a todos los *festinos* dedicados a esta durante los tres años que vivieron en Palermo. Como los Alburquerque se embarcaron hacia España el 13 de julio de 1670,<sup>650</sup> no pudieron estar presentes en la ceremonia de aquel último año, pero sí en aquellas de los días 15 de julio de 1667, 1668 y 1669. Nuestra hipótesis es que *La mejor flor de Sicilia* fue creada para la corte virreinal con ocasión de uno de estos *festinos di santa Rosalia*, y más precisamente para el *festino* del 15 de julio de 1669. Y es que hay dos razones por las cuales la comedia es necesariamente posterior a la primavera de 1669: por un lado, no aparece en el manuscrito de las *Diversas obras en verso*, datado el 16 abril de 1669 (*cf. supra*), y por otro lado, contiene una mención a «un volcán que es todo horror» (v. 135),<sup>651</sup> en clara referencia a la erupción del Etna. Partiendo así de la suposición de que *La mejor flor de Sicilia* fue una obra circunstancial, compuesta para celebrar una fiesta religiosa concreta en un lugar muy preciso, en las siguientes páginas ofrecemos una interpretación de la comedia en clave geográfica y religiosa.

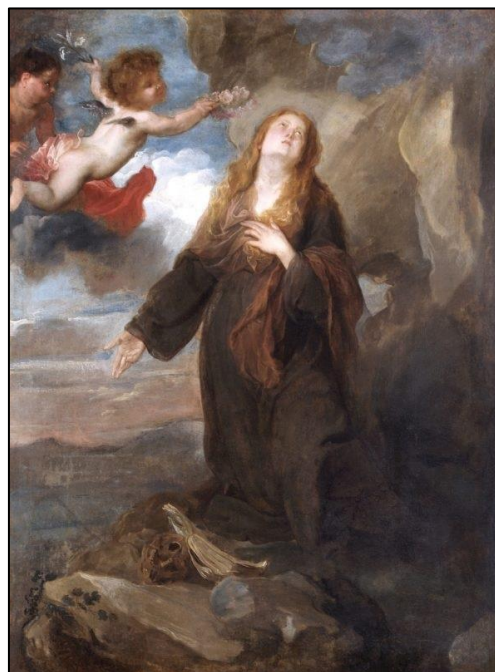


Fig. 13. Anton van Dyck, *Santa Rosalia*. ©Apsley House. (Apud Sanzsalazar, «Encarar el miedo. Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque (1619-1676): sobre su estancia en Flandes y su retrato por los hermanos Michaelina y Charles Wautier», 89).

*La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea* –este es su título completo según la *Cítara de Apolo*<sup>652</sup>– consta de tres jornadas y de un total de 3722 versos.<sup>653</sup> Métricamente, se compone

<sup>649</sup> Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, X, 290 apud Jahel Sanzsalazar, «Encarar el miedo. Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque (1619-1676): sobre su estancia en Flandes y su retrato por los hermanos Michaelina y Charles Wautier», *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 7 (2020): 61-98, 88n.

<sup>650</sup> Mesa Coronado, «Sicilia en la defensa del Mediterráneo en tiempos de Carlos II (1665-1700)», 106.

<sup>651</sup> Citamos por la edición crítica de Thomas O'Connor: Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*.

<sup>652</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, II, 97.

<sup>653</sup> Thomas O'Connor, «Introducción a *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*» en Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 100.

mayoritariamente de romance, pero también de redondillas, silvas de pareados y sextillas. Como era habitual en el género hagiográfico, se trata de una obra de gran riqueza musical y escenográfica. Tiene un total de 11 letras cantadas<sup>654</sup> que representan un 12,18% de los versos totales de la obra,<sup>655</sup> y en su puesta en escena hace un uso recurrente de la iconografía cristiana, con símbolos como «un Niño de Pasión, como se suele pintar» (p. 283), «algunos libros y un Niño Jesús en los brazos» (p. 316), o una virgen «Niña, acompañada de dos ángeles que traerán dos coronas, una de oro y otra de rosas» (p. 325).

A nivel argumental, *La mejor flor de Sicilia* sigue la vida de Rosalía Sinibaldi desde su juventud hasta su muerte, mediando entre ellas «diecisiete / años» (vv. 2789-90). Para construir la trama, Salazar pudo haberse basado en una serie de fuentes contemporáneas, es decir, fechadas entre 1625 y 1669, que debieron de ser fácilmente accesibles en el Palermo de su tiempo. Poco después del final de la peste en 1625, Francesco Maiorana publicó su *Breve discorso e devote rime sopra il nome di santa Rosalia, cittadina e novella protettrice della città di Palermo ed inventione del suo santo corpo trovato in detta città l'anno 1624*, que podemos considerar como el texto más antiguo dentro de la renovada veneración por santa Rosalía. En las décadas siguientes, se compusieron varias hagiografías, como las firmadas por Paolo Abriani (1633), Giordano Cascini (1651), Juan Formento (1663) y nuestro ya conocido Vincenzo Auria (1668).<sup>656</sup> También se dedicaron a la santa un gran número de obras líricas, entre las cuales destacan los panegíricos de Bernardo Colle (1636) y Juan de Sandoval (1668), así como un poema épico en lengua siciliana escrito por Petru Fudduni (1651).<sup>657</sup> Por fin, en lo que respecta al género dramático, nos consta la existencia de una tragedia sacra de Ortensio Scamacca (1632) y una ópera de Lorenzo Arpa (1657).<sup>658659</sup> Merecería la pena analizar

---

<sup>654</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «*La mejor flor de Sicilia*», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Lola Josa, consultado el 16 de noviembre de 2020, <http://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=464>.

<sup>655</sup> O'Connor, «Introducción a *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*» en Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 85.

<sup>656</sup> Paolo Abriani, *Breve narratione della vita e ritrovamento di santa Rosalia, solitaria vergine palermitana* (Cremona: Paolo Pueroni, 1633); Cascini, *Di santa Rosalia vergine palermitana*; Juan Formento, *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la real águila panormitana santa Rosalía* (Palermo: Andrea Colicchia, 1663); Auria, *La Rosa celeste. Dell'inventione, vita e miracoli di santa Rosalia, vergine palermitana*. La hagiografía que más influjo tuvo en el asentamiento del culto fue la de Cascini, según Petrarca, *Genesi di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalia a Palermo in età spagnola*, 16.

<sup>657</sup> Bernardo Colle, *Panegirico della vita e morte di santa Rosalia* (Palermo: Decio Cirillo, 1636); Juan de Sandoval, *Panegirico a santa Rosolea, hija y protectora de Palermo* (Palermo: Bua e Camagna, 1668); Petru Fudduni, *La Rosalia, poema epico* (Palermo: Giuseppe Bisagni, 1651).

<sup>658</sup> Ortensio Scammacca, *La Rosalia. Tragedia sacra*, ed. Davide Bellini (Pisa: ETS, s. a.); Lorenzo Arpa, *Il mondo vilipeso, componimento drammatico per musica* (Palermo: Pietro dell'Isola, 1657).

<sup>659</sup> En un trabajo anterior, concordamos con Esther Borrego en que *La colomba ferita* de Castaldo y Provenzale (diciembre de 1670), podía ser una fuente de *La mejor flor de Sicilia* (Beltrán del Río Sousa, «Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres», 231.) Sin embargo, nos

detalladamente todas estas fuentes, particularmente las obras teatrales y aquellas que están escritas en castellano, ya que debieron de tener más peso en el proceso creativo de Salazar. Lamentablemente, la dificultad de conseguir varias de ellas, y por lo tanto de pretender a cierta exhaustividad en el estudio, nos lleva a posponer tal propósito. Por ahora, nos concentraremos en la estructuración interna de la comedia, que como intentaremos demostrarlo a continuación, es de naturaleza geográfica.

Yannick Barne ha afirmado acerca de *La mejor flor de Sicilia* que esta se construye según la lógica habitual de las comedias de santos: «la consagración entendida como separación del mundo profano». «Así», dice, «cada jornada se concluye con un movimiento de alejamiento por parte de Rosolea: del jardín al monte Quisquina, primero, y luego al monte Pellegrino al final de la segunda jornada, siendo cada emplazamiento más inhóspito que el anterior (vv. 2516-22), constituyendo así una “topografía de la virtud”». <sup>660</sup> Concordamos plenamente con esta última afirmación, porque el hilo argumental de la comedia es precisamente el movimiento de su protagonista, quien, en su búsqueda de Dios, se aleja cada vez más de la corte de Palermo –lugar mundano por excelencia donde empieza la acción dramática– para vivir en refugios en dos parajes naturales sucesivos y por fin, desaparecer completamente del mundo en la escena final. Añadiremos a lo dicho por el investigador que, por las buenas acciones que realiza en ellos, Santa Rosolea va consagrando los distintos lugares en los que se refugia. Así es como, a nuestro parecer, Salazar parte de aquella «topografía de la virtud» característica de las comedias de santos para exaltar a su manera la *virtud de la topografía siciliana*.

La primera jornada de *La mejor flor de Sicilia* empieza con una escena simbólica en la que Rosolea, hija de Sinibaldo y sobrina del rey Rugero de Sicilia, está siendo peinada en su tocador por sus damas. Una de ellas, Irene, le dedica a Rosolea un retrato petrarquista en redondillas en donde compara su belleza con aquella de la isla:

Bellísima Rosolea,  
que, rosa en la majestad,  
no permitió tu beldad  
que aun el nombre acaso sea;

---

vemos obligados a rectificar esta información a la luz de nuevos datos. Puesto que Salazar se embarcó hacia España desde Sicilia en julio de 1670 (*cf. supra*), no pudo haber visto esta ópera en Nápoles a finales del mismo año, como sugiere Borrego (Borrego Gutiérrez, «La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española», 324).

<sup>660</sup> Barne y Beltrán del Río Sousa, «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres», párr. 46. [La traducción es nuestra.] El autor toma el término «topografía de la virtud» de Anne Teulade, *Le saint mis en scène* (Paris: Les Éditions du Cerf, 2012), 65.

en cuyo divino cielo,  
 si a la beldad te comparo,  
 tiene Sicilia más raro,  
 más hermoso Mongibelo.  
 Pues, si el Etna en sus ardores,  
 imitando la belleza,  
 se compone de aspereza,  
 de nieves, llamas y flores,  
 tu esquivéz es roca dura,  
 nieve tu tez y tus manos,  
 llamas tus ojos tiranos,  
 y flores es tu hermosura.  
 Luego tiene con verdad  
 Sicilia, en igual ardor,  
 un volcán que es todo horror  
 y otro que es todo beldad. (vv. 117-36)

El objetivo de la analogía es mostrar a la protagonista de la comedia como responsable, mediante sus decisiones, del porvenir del reino de Sicilia. Y es que, como explica Irene a continuación, el Rey tiene la intención de casar a Rosolea con su primo Balduino, un noble que regresa victorioso de la guerra (vv. 141-72). Ya a solas, Rosolea es visitada por el Genio Malo y el Ángel Custodio, quienes con una canción la ponen ante una disyuntiva: «*seguir las prerrogativas*» de su reino (v. 345) o «*ten[er] más seguro imperio*» (v. 352) siguiendo el camino de Dios. Tras mucha vacilación, Rosolea finalmente decide hacerle caso al Ángel Custodio y renunciar a su responsabilidad política en el mundo para entregarse a la vida espiritual: «Pues ya por vos pretendo, / solo con el despreciarlo, / hacerme digna del cetro.» (vv. 360-62). Pronto después, sin embargo, el Rey anuncia oficialmente el compromiso de la joven con Balduino (vv. 658-95), y Rosolea encuentra un refugio inicial en el jardín del palacio, desde donde, en unas bellas sextillas con eco, le pide a Dios que le ayude a huir:

Dulce Jesús divino,  
 mi confusión socorre.  
 Corre, corre,  
 pues ves que determino  
 dejar, por tu belleza,  
 fausto, pompa, honor, grandeza.  
 Las necias vanidades  
 mis lágrimas destruyan.  
 Huyan, huyan,  
 y borren tus piedades,  
 perdidas en engaños,  
 horas, días, meses, años.  
 Los palacios profanos  
 que hoy en mi honor se emplean,  
 sean, sean  
 por ti despojos vanos,  
 y triunfo más costoso,  
 padre, reino, rey, esposo.  
 Ya conozco lo incierto  
 de esta máquina altiva.  
 Viva, viva

contigo en un desierto;  
mi alcázar sean las breñas,  
truncos, riscos, grutas, peñas. (vv. 845-68)

Los rezos surten efecto, pues cuando el celoso Eduardo, rival de Balduino, está a punto de raptar a Rosolea en su jardín, ocurre un milagro. El Ángel Custodio y san Rafael recogen cantando a la joven y «*suben en una tramoya hasta desaparecerse*» (p. 308), provocando el asombro del raptor (vv. 1031-32). La jornada se concluye con una escena en la que todos los personajes de la corte buscan a Rosolea mientras esta, desde «*una nube cruzando el tablado*» (p. 310), observa su antiguo hogar sin que nadie pueda verla, y se despide de su «padre», «esposo», «palacio», «reino» y «rey» (p. 310). El jardín, espacio ya exterior con respecto a la cerrada habitación de Rosolea en el palacio, deja de ser un lugar «profano» y se convierte en sagrado cuando, en su seno, la futura santa pronuncia la plegaria con la que renuncia al mundo, y tras ella se obra el milagro que sella su destino. La dinámica del alejamiento, que se inaugura en el instante en que la protagonista decide retirarse al jardín, «pues, para evitar un riesgo / el medio es huir» (vv. 408-9), opera en este punto del argumento una notable aceleración, pues no tardan en aparecer en escena aquellas «breñas, / truncos, riscos, grutas, peñas» en donde Rosolea procurará encontrarse con Dios.

Al inicio de la segunda jornada, aquella que ya es denominada «Santa» camina por la cumbre del monte Quisquina, adonde ha ascendido en compañía de san Rafael y el Ángel Custodio. Los personajes describen el paisaje como una «difícil punta, / que árbitro de mar y tierra / registra selvas y espumas» (vv. 1205-7) y también como una «fragosa espesura» que «aun habitar dificultan / la veloz ave sus rocas / la torpe fiera sus grutas» (vv. 1224-1239). Santa Rosolea expresa, por lo demás, la dificultad de andar sobre «agudas / peñas y espinosas zarzas» (vv. 1261-62), bajo un sol cuyos rayos «más abrasan que alumbran» (v. 1243).

Las descripciones coinciden perfectamente con la orografía, climatología, fauna y flora reales del Quisquina, que es un monte boscoso y rocoso con vistas privilegiadas a los campos de Sicilia y al mar Mediterráneo. También es el hábitat natural de toda clase de aves y está sometido a un intenso calor durante los meses de verano. Con la excepción del tópico de la «fragosa espesura» que «nunca pisó humana huella», cuyo origen remonta a la literatura clásica y en particular a la Farsalia de Lucano,<sup>661</sup> o de los símbolos cristológicos del «Sol» y las «espinosas zarzas», la concreción por así decirlo *realista* de los términos empleados por Salazar sugiere que el dramaturgo pudo haber conocido de primera mano el monte en

---

<sup>661</sup> *Ibid.*, párrs. 7-8.

cuestión y, por lo tanto, que lo describió conforme a sus recuerdos personales y no solamente siguiendo la tradición literaria o simbólica. La hipótesis es tanto menos descabellada cuanto que el monte Quisquina se sitúa en Agrigento, provincia donde Salazar sirvió al menos durante un par de años como sargento mayor y capitán de armas del virrey Alburquerque (*cf. supra*).

Por ese monte camina la Rosolea salazariana hasta que, por fin, en la cima, alcanza «aquella gruta [...] / que ha de ser su habitación» (vv. 1440-41). Allí, es espiada por el Demonio mientras graba en la roca una inscripción que existe en la realidad, y fue encontrada en la cueva el 25 de agosto de 1624 por los albañiles Simone Tropiano y Francesco Buongiorno.<sup>662</sup> El epígrafe latino, «*Ego Rosalia Sinibaldi Quisquinae et Rosarum domini filia, amore domini mei Iesu Christi in hoc antro habitare decrevi*»,<sup>663</sup> aparece traducido al castellano en la dramatización de Salazar, y el Demonio lo comenta al mismo tiempo que la Santa lo esculpe con un simple «báculo» (v. 2144):

DEMONIO    ¿Qué nueva fineza puede  
                  ser la que esculpir intenta?  
                  En el idioma latino  
                  escribe, y según me muestran  
                  los grabados caracteres,  
                  dice así:

LOS DOS    *Yo, Rosolea...*

DEMONIO    El nombre me asusta

LOS DOS    *...hija  
                  de Sinibaldo...*

DEMONIO    ¡Qué tierna  
                  es la memoria de un padre!

LOS DOS    *...señor de Quisquina y  
                  de las Rosas...*

DEMONIO    No me pesa  
                  que de lo que fue se acuerde  
                  quien de ser tanto se acuerda.

LOS DOS    *...por el amor...*

DEMONIO    Y es verdad  
                  que solo amor me violenta

LOS DOS    *...de mi señor Jesucristo...*

DEMONIO    ¡Ay de mí, que al nombre tiembla

---

<sup>662</sup> Cascini, *Di santa Rosalia vergine palermitana*, 167.

<sup>663</sup> *Ibid.*, 171-73.

todo el Infierno!

LOS DOS ...vivir  
determiné en esta cueva. (vv. 2171-89)

El pasaje está muy logrado por la simultaneidad que establece entre los actos de escritura y lectura, por la conjunción que realiza entre una voz divina y otra infernal, y en definitiva, por el puente que tiende entre ficción y realidad. Mediante la transformación física de la roca, milagrosa en la medida en que, aunque «el rebelde pedernal / obediente a cada letra / a leve impulso se ablanda» (vv. 2147-49), la Santa consagra su segundo refugio fuera del palacio: la cueva del monte Quisquina deja de ser un espacio meramente natural para convertirse en un «inmortal [...] risco» (v. 2200). Al final de la escena, una música cantada sella esa nueva sacralidad, celebrando que la «firmeza» de la piedra pueda ser «testigo / de [la] firmeza» de Rosolea (vv. 2202-3).

La permanencia de santa Rosolea en la cueva del monte Quisquina pronto se ve comprometida por el Demonio. En su afán de venganza, este hace aparecer ante ella los «fantásticos cuerpos» (v. 2215) de distintos miembros de la corte, para así tentarla a volver a su vida mundana. La Santa resiste, y los Ángeles Custodio y Rafael acuden a socorrerla, tras lo cual le anuncian que la trasladarán «a más áspero, inculto / monte [...], / que así el cielo lo dispuso» (vv. 2520-22). En los últimos versos de la segunda jornada, los Ángeles revelan en una redondilla cantada el emplazamiento del nuevo refugio: «Que agricultor divino / trasplanta a fruto mayor / la peregrina flor / a monte Peregrino.» (vv. 2525-28).

El monte Peregrino, o Pellegrino, es un promontorio situado muy cerca de la ciudad de Palermo, y está relacionado con santa Rosalía porque se dice que allí murió y que allí se encontraron sus huesos en 1624.<sup>664</sup> Aunque es muy probable que Salazar lo hubiera visitado cuando estaba en Sicilia, debido sobre todo a su proximidad con el Palacio Real, este espacio no está descrito en su comedia de una manera tan realista y detallada como el monte Quisquina. Aquello, sin embargo, no impide que el monte Pellegrino tenga una gran relevancia dramática y simbólica en el desenlace de la acción.

Entre la segunda y la tercera jornada de *La mejor flor de Sicilia* hay un importante salto temporal, pues, como le explica el Ángel Rafael al Demonio, «hace diez y siete / años que en

---

<sup>664</sup> Cascini, *Di santa Rosalia vergine palermitana*, 28.



esta montaña y en la de Quisquina habita» la Santa (vv. 2790-91). La protagonista aparece en su «gruta» del monte palermitano, «rendida / a la miseria y postrada / a prolija enfermedad» (vv. 2847-49), pero leyendo con fervor un capítulo del primer libro de los Reyes.<sup>665</sup> Cuando se queda dormida, el Demonio la tienta por última vez, enseñándole lo que está ocurriendo en el palacio: su padre Sinibaldo ha muerto, Irene y Balduino se han casado y Eduardo reta a Balduino por haberlo acusado de raptar a Rosolea. Como escenario del duelo, Eduardo propone la falda del mismo monte Pellegrino donde se encuentra la Santa, y de este modo convergen, por fin, las dos líneas argumentales de la comedia.

Y así, para defender  
mi honor y el honor supremo  
de Rosolea, portento  
divino que el cielo mismo,  
sin duda, para ilustrarla  
la ha ocultado, a retar vengo  
a Balduino y a todos  
cuando no tienen por cierto  
que fue falsa la sospecha  
que me acumulan, y espero,  
hasta que se ponga el Sol,  
en la falda de ese excelso  
promontorio de Sicilia,  
a quien, por raro, Palermo  
llama monte Peregrino [...]. (vv. 3156-70)

En lugar de describir las características físicas del monte Pellegrino, Salazar pone en boca de los personajes sendas consideraciones sobre la etimología de su nombre. Como se sabe, «peregrino» es un término polisémico que en su primer acepción «se aplica al que anda por tierras extrañas o lejos de su patria», pero «por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto» (*Autoridades*). Eduardo interpreta el nombre según este segundo significado, debido sin duda a la curiosa forma física del promontorio, aplanada y alargada. Algunos versos después, Cirilo, el antiguo ayo de Rosolea que siguiendo una señal del cielo llega a los pies del monte, ofrece una segunda explicación etimológica del nombre, esta vez en clave mística:

¡Qué acorde acento divino  
en uno y otro horizonte  
se oye! Con razón el monte  
hoy se llama Peregrino,  
y más si a la confusión  
atiendo de otro portento,  
adonde el entendimiento

---

<sup>665</sup> O'Connor *apud* Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 370n.

busca y no halla la razón. (vv. 3302-9)

Según el *Diccionario de Autoridades*, «por extensión y en sentido místico, [peregrino] se llama el que está en esta vida mortal, y camina a la eterna». Y es que las redondillas de Cirilo, al mismo tiempo que anticipan el encuentro entre este y la Santa, sugieren que el monte Pellegrino podría llamarse así no por sus características propias, sino por santa Rosolea, quien con su vida, su muerte y su apoteosis lo dotó de sacralidad. La muerte de la santa ocurre en la escena final de la comedia, después de que Cirilo interrumpa el inminente enfrentamiento entre los galanes con un anuncio del «milagro» que está a punto de «transformar» el monte:

Venid, y entre aquestos riscos  
veréis el mayor milagro  
del cielo, y en paraíso  
transformados sus escollos,  
adonde más de tres siglos  
la divina Rosolea  
oculta al mundo ha vivido,  
por no merecerla el mundo. (vv. 3546-53)

Salazar emplea todos los recursos musicales y escenográficos a su alcance para representar tanto la sepultura como la apoteosis de Santa Rosolea, que transcurren con un fondo de música cantada por las otras santas protectoras de Palermo, Santa Ágata, Santa Cristina, Santa Ninfa y Santa Oliva. Desde la perspectiva escenográfica, resultan especialmente importantes las acotaciones «*al caer la santa, irá subiendo un peñasco que la oculte*», e «*irá saliendo por detrás del peñasco, que forma el sepulcro, la Santa de Gloria, y la subirán en la tramoya en que están las cuatro Santas con los dos Ángeles*» (p. 398), pues, como explica Yannick Barne, la dinámica de alejamiento establecida desde el inicio de la comedia culmina en este momento en que Santa Rosolea queda ocultada del mundo «detrás de aquel peñasco que concretiza la frontera que ahora la separa de los otros personajes».<sup>666</sup>

Ciertamente, la Santa ya no puede ser vista, pero en su lugar quedan al descubierto los refugios que durante su vida consagró: las cuevas del monte Quisquina y el monte Pellegrino. Como dice el Ángel Rafael casi al cierre de la comedia, «hasta el tiempo que destina / el Cielo» para que la Santa vuelva a aparecer, «montes y esferas» son los encargados de que los «misteriosos portentos / [de la Santa se] divulguen» (vv. 3685-86). De ellos, «*tálamo*

---

<sup>666</sup> Barne y Beltrán del Río Sousa, «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres», párr. 48. [La traducción es nuestra.]

*alegre, / tímulo dulce*» (vv. 3713-14) emana lo que antes anunciábamos como la *virtud de la topografía*.

En *La mejor flor de Sicilia*, Agustín de Salazar y Torres se inspiró del conocimiento que él mismo tenía de los montes Quisquina y Pellegrino para labrar una estructura dramática y simbólica basada en la geografía siciliana. Puesto que la comedia probablemente estaba dirigida a Francisco Fernández de la Cueva, devoto de santa Rosalía desde su infancia, no es imposible que el dramaturgo quisiera establecer un sutil paralelismo entre los movimientos de la Santa por la isla y las peregrinaciones llevadas a cabo por su protector y su familia durante su estancia en Sicilia. Esto explicaría, por un lado, el énfasis puesto en las distintas acepciones del término «peregrino» y, por el otro, la consagración en la primera jornada de un espacio que no se relaciona tradicionalmente con santa Rosalía, pero sí tiene mucho que ver con un virrey: el jardín del palacio.

Sí, como creemos, Salazar estrenó su única comedia de santos ante los virreyes Alburquerque a mediados de julio de 1669, durante las festividades de santa Rosalía, es posible que hubiera querido elogiar las cualidades espirituales de sus protectores, igual que lo había hecho en otras ocasiones con sus cualidades políticas o diplomáticas. El cambio de enfoque podría haberse debido simplemente a la circunstancia festiva, pero lo cierto es que, hacia el final de su gobierno en Sicilia, políticamente los Fernández de la Cueva andaban de capa caída. En el otoño de 1669, considerando que la reciente caída de Candía ante los otomanos reflejaba «el peligro que corría Sicilia, y por satisfecha que estuviera del duque de Alburquerque, que era amado por las naciones y había gobernado sabiamente», Mariana de Austria decidió sustituir al virrey al final de su mandato de tres años, y apuntar en su lugar a alguien «que hubiera probado su valor militar,<sup>667</sup> con el fin de contrarrestar a los turcos si acaso intentaran invadir Sicilia».<sup>668</sup> El elegido fue Claudio Lamoral, III príncipe de Ligne, un aristócrata de la misma generación que Francisco Fernández de la Cueva –un año mayor que él, de hecho– pero que había servido en primera línea de batalla como general de la Caballería de los Países Bajos.<sup>669</sup>

---

<sup>667</sup> La afirmación sorprende si tenemos en cuenta el impresionante currículo militar de Francisco Fernández de la Cueva, aunque es posible que para este potentado el oficio militar fuera una cosa honorífica más que una verdadera vocación. Aquello explicaría los nombramientos militares de Salazar, quien no tenía experiencia alguna en la materia.

<sup>668</sup> Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 203. [La traducción es nuestra.]

<sup>669</sup> Massimo Carlo Giannini, «Claudio Lamoral de Ligne y Lorena», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, consultado el 29 de noviembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/22126/claudio-lamoral-de-ligne-y-lorena>, párr. 5.

Lamoral fue nombrado virrey en marzo de 1670, y llegó a Palermo a finales de junio del mismo año.<sup>670</sup> Albuquerque lo acogió con mucha calidez,<sup>671</sup> seguramente aliviado por ser reemplazado en Sicilia en un contexto tan desfavorable, pues «las incursiones de los piratas barbarescos estaban sometiendo a duras pruebas las defensas de la isla y, por otro lado, las graves turbulencias políticas en la ciudad de Mesina, importante centro económico y segunda capital del reino, turbaban profundamente la situación política y social».<sup>672</sup> Al cerrarse la década de 1660, aunque hubiera pasado más de un año desde la erupción del Etna, la fe y la revuelta seguían haciendo de Sicilia una tierra encendida.

---

<sup>670</sup> *Ibid.*, párr. 8.

<sup>671</sup> «Tardò questi a venire fino a' 29 del mese di giugni, ed al suo primo apparire, il duca di Albuquerque suo antecessore s'imbarcò su di una galea siciliana, e andò ad incontrarlo, per rallegrarsi del suo felice arrivo, e per prenderlo a bordo.» (Blasi, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*, 203.)

<sup>672</sup> Giannini, «Claudio Lamoral de Ligne y Lorena», párr. 8.

### 3. 1670-1675. LOS ÚLTIMOS AÑOS EN MADRID

#### 3. 1. Un dramaturgo al servicio de la regencia (1670-1674)

##### 3. 1. 1. El reencuentro con Mariana de Austria: la reposición de *También se ama en el abismo* (1670) y *Tetis y Peleo* (1671)

La corte ducal de Albuquerque salió de Sicilia el 13 de julio de 1670.<sup>673</sup> Viajó por mar hacia España, y desembarcó en el puerto de Cartagena un mes más tarde, el 13 agosto. A su regreso a la corte, Francisco Fernández de la Cueva ocupó una plaza en el Consejo de Estado a la espera de obtener un puesto en la Casa de Rey, lo cual finalmente ocurrió el 26 de noviembre de 1674, cuando fue nombrado mayordomo mayor de Carlos II por Mariana de Austria, todavía reina regente.<sup>674</sup> Todos aquellos años, los Albuquerque residieron en Madrid y desde allí se dedicaron a poner orden en diversos asuntos relacionados con su castillo y sus tierras en el no tan lejano Cuéllar.<sup>675</sup>

En cuanto a Agustín de Salazar y Torres, la casualidad quiso que volviera a la corte en un momento idóneo para su carrera de escritor, justo cuando la vida teatral palaciega estaba reanudándose después de varios años de prohibición. Los reales decretos de septiembre de 1665, inspirados como se ha dicho por Juan Everardo Nithard, tuvieron como consecuencia una interrupción del teatro popular durante un año y medio<sup>676</sup> y de los autos sacramentales y las comedias durante más de cuatro, hasta que el confesor y valido de la reina cayó en desgracia por maniobra política de Juan José de Austria, famoso militar e hijo extramatrimonial reconocido por Felipe IV, quien se levantó en armas en Aragón exigiendo la dimisión del primero.<sup>677</sup> Nithard fue expulsado de la península en febrero de 1669, y en junio de 1670 ya se representaban en Madrid los primeros autos sacramentales del período.<sup>678</sup>

---

<sup>673</sup> María del Pilar Mesa Coronado, «Sicilia en la defensa del Mediterráneo en tiempos de Carlos II (1665-1700)», 106.

<sup>674</sup> Diego Crespi de Valldaura Cardenal, «Nobleza y corte en la regencia de Mariana de Austria (1665-1675)», 343.

<sup>675</sup> Lo demuestran los documentos conservados en AHDA, caja 155, N.º 110-114 y caja 160, N.º 42.

<sup>676</sup> Alfredo Sáenz-Rico Urbina, «Las controversias sobre el teatro en la España del siglo XVII: I. La polémica acerca de la licitud de las comedias, especialmente en Barcelona y en Mallorca durante el último cuarto del siglo XVII», 77.

<sup>677</sup> Gabriel Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, I, 423-49.

<sup>678</sup> *Ibid.*, II, 114.

Por lo que se sabe, Salazar fue uno de los primeros dramaturgos en hacer una representación palaciega tras el fin de las prohibiciones. Examinando las *Partes de comedias nuevas* de los años 1670-1672, Thomas O'Connor se permite «conjeturar la reaparición de las fiestas reales a partir de Carnestolendas de 1670», cuando según la *Parte 37* se representó *De un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís.<sup>679</sup> La siguiente obra puesta en escena en palacio, a finales del mismo año de 1670, pudo no ser otra que *También se ama en el abismo*. Y es que la zarzuela salazariana aparece en la *Parte treinta y ocho de comedias nuevas*, cuya «Aprobación» está fechada el 12 de junio de 1671, y su subtítulo indica que se representó «a los años de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria»,<sup>680</sup> es decir, hacia un 22 de diciembre, fecha del cumpleaños de esta.

Aunque en virtud de estas informaciones O'Connor afirme con convicción que *También se ama en el abismo* se estrenó el 22 de diciembre de 1670,<sup>681</sup> lo cierto es que la datación es problemática. Por un lado, como demostramos antes, la zarzuela *También se ama en el abismo* ya había sido estrenada a finales de 1667 o principios de 1668 en la corte virreinal de Sicilia y, por lo tanto, lo que tuvo lugar en palacio no fue un estreno, sino una reposición y además con variantes significativas (*cf. supra*). Por otro lado, contradiciendo la información de la *Parte treinta y ocho de comedias nuevas*, la *Cítara de Apolo* indica que *También se ama en el abismo* se representó «a los felices años del rey nuestro señor don Carlos II»,<sup>682</sup> y no para un cumpleaños de la reina regente. Aunque no descartemos la hipótesis de O'Connor, para quien ambas representaciones tuvieron lugar, siendo aquella para el rey posterior a la dedicada a la reina en 1670,<sup>683</sup> creemos más plausible que la zarzuela solo se repusiera una vez en palacio, porque no parece lógico que se representara una misma obra en dos cumpleaños reales diferentes, y con poco tiempo de diferencia.<sup>684</sup> Más que de la *Parte treinta*

---

<sup>679</sup> Thomas O'Connor, «Calderón y Salazar y Torres, 1670-1672: ¿coincidencia o colaboración?», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, vol. II (Pamplona: EUNSA, 2005), 1273-81, 1276.

<sup>680</sup> Salazar y Torres, «También se ama en el abismo», en *Parte treinta y ocho de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1672), 87-124, 87.

<sup>681</sup> O'Connor, «Introducción a *También se ama en el abismo*» en Agustín de Salazar y Torres, «*También se ama en el abismo*», «*Tetis y Peleo*»: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672, 7.

<sup>682</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 155.

<sup>683</sup> «Desde el principio se ha de realzar que la loa a *También se ama en el abismo* que Vera Tassis publicó en el segundo tomo de la *Cítara de Apolo* no pertenece al estreno de la zarzuela salazariana, que ocurrió el 22 de diciembre de 1670 para celebrar los años de la reina regente, doña Mariana de Austria. Aparentemente, la loa de este festejo real se ha perdido, a menos que se emplease en una de las fiestas reales posteriores dedicadas al natalicio de la reina. Por ello, la actual loa se refiere a una reposición de la zarzuela para celebrar los años de Carlos II, costumbre bien usual en la práctica teatral de la corte madrileña.» (O'Connor, «Introducción a *También se ama en el abismo*» en Salazar y Torres, «*También se ama en el abismo*», «*Tetis y Peleo*»: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672, 7.).

<sup>684</sup> Puesto que la *Loa* alude a la regencia de Mariana de Austria, y esta se terminó el 6 de noviembre de 1675, la pieza solo pudo haberse escrito entre los años 1670 y 1674.

y ocho, cuya edición apresurada podría fácilmente explicar un subtítulo erróneo, nos fiamos de la *Loa* editada en la *Cítara*, la cual contiene evidencia textual de que *También se ama en el abismo* se representó para un cumpleaños de Carlos II, o sea, muy probablemente, el 6 de noviembre de 1670.

El argumento de la *Loa* para *También se ama en el abismo*, bastante similar al de otras loas salazarianas, consiste en un «duelo» (v. 208)<sup>685</sup> entre la Fortuna y el Mérito acerca de quién debe dirigir las celebraciones del «seis de noviembre» (v. 89). Desde el inicio, se precisa que «el mayor Monarca / [...] nació en el mismo día / que a sus ritos se consagra» (vv. 100-2), lo cual aclara que el motivo del festejo es el cumpleaños de Carlos II, y sugiere también que la representación de la fiesta tuvo lugar en aquel día exacto. Tras llegar a la conclusión de que «España / en sus fortunas jamás / del mérito se separa» (vv. 321-23), este personaje principal dirige sus elogios tanto al rey como a su madre:

ESPAÑA    Pues si a la fortuna debo  
              nacer Carlos, Sol de Austria,  
              se deberán sus blasones  
              al mérito de Mariana,  
              que Aurora anuncia sus luces,  
              y como al Sol guía el Alba,  
              conducirá su esplendor  
              a dorar las cumbres altas  
              de la inmortalidad, pues  
              cuantas venturas señala  
              el día, en él se verán  
              excedidas e imitadas:  
              nuevos climas, nuevos mares  
              verá puestos a sus plantas,  
              que faltan a su corona  
              porque a la noticia falta;  
              y así, en lazo indisoluble  
              Mérito y Fortuna, dadas  
              las manos, de mis trofeos  
              nadie podrá separarlas,  
              haciendo visible  
FORTUNA, MÉRITO,    *que en glorias de España,*  
ESPAÑA Y MÚSICA    *Mérito y Fortuna,*  
                              *para su alabanza*  
                              *a un tiempo compiten,*  
                              *y a un tiempo se igualan.* (vv. 330-55)

Lo sorprendente de la *Loa* para *También se ama en el abismo* no es tanto que elogie a Mariana de Austria, quien después de todo era reina regente y estaba presente entre el público

---

<sup>685</sup> Citamos por la edición Agustín de Salazar y Torres, «Loa para la comedia *También se ama en el abismo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, II, 467-483.

de la representación, sino que la alabanza para Mariana sea igual o más elogiosa que aquella dedicada a Carlos, quien era el festejado oficial. Mientras que Carlos II merece admiración solo por la fortuna de «nacer» y por sus potenciales logros venideros, la reina es alabada por sus méritos efectivos, es decir, por su labor de crianza del rey, y por ser para él un modelo político. Los símbolos del «Sol» y la «Aurora», que Salazar ya había empleado de forma independiente en *Elegir al enemigo*, cobran vinculados un nuevo sentido que ha sido explicado por Judith Farré Vidal:

La metáfora panegírica de la Aurora se completa con la referencia simbólica del Sol. La alegoría convierte el esplendor del alba, que sugiere el inicio de la luz solar, en el proceso de educación de Mariana de Austria hacia el príncipe heredero, el cual aparece simbolizado como Sol. En la loa para *También se ama en el abismo* el parlamento de España que sentencia la solución conciliadora en la disputa entre el Mérito y la Fortuna establece la correspondencia simbólica entre dicho proceso de regencia y de introducción del futuro Carlos II en las tareas de gobierno, y el proceso de luz que otorga a la Aurora el inicio del resplandor del día. [...] Así pues, la Aurora de Mariana ostenta la función de enderezar y educar al príncipe Carlos en las tareas de gobierno. La naturaleza celeste de los dos referentes simbólicos, la Aurora y el Sol, determina que el propósito fundamental de educación del Príncipe se oriente en la misma perspectiva ascendente, pues se considera su función desde *las cumbres altas de la inmortalidad*.<sup>686</sup>

Aunque lo hace lo más sutilmente posible, Salazar representa a Carlos II como gobernante en potencia, todavía en proceso de aprendizaje y sometido a su madre, verdadera detentora del poder real. La idea aparece de forma más explícita en un romance endecasílabo del autor titulado «A los felices años de la reina nuestra señora Mariana de Austria», cuya proximidad temática y simbólica con la *Loa para También se ama en el abismo* sugiere que se escribió para el trigésimo sexto cumpleaños de la regente, el 22 de diciembre de 1670. La composición empieza con un apóstrofe a una «divina Aurora alemana, / a quien tributa reflejos / el sol desde que nace, / que aun el sol es vasallo de [s]u imperio», y se termina con un estribillo en forma de seguidilla donde el poeta espera que

Crezca en brazos del Alba  
nuestro Sol nuevo,  
que ambos esplendores  
serán eternos,  
si numeran los años  
por los deseos.<sup>687</sup>

Las expectativas de Salazar sobre la crianza de Carlos II no eran meramente retóricas. A principios de la década de 1670, corrían en la corte madrileña rumores sobre cierto «atraso en la enseñanza del rey».<sup>688</sup> Al parecer, «supo Carlos algo de doctrina; pero cumplidos nueve

<sup>686</sup> *Ibid.*, I, 270.

<sup>687</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 118-19.

<sup>688</sup> Gabriel Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 71.



años, ignoró todavía las letras y la escritura. Porque las artes de leer y escribir, sencillas como son, requieren, no obstante, fijeza que no ponía el inquieto cerebro del discípulo, y perseverancia que estorbaban quehaceres públicos, vacaciones, enfermedades y perezas consentidas».<sup>689</sup> Más incluso que su poca capacidad escolar, preocupaba el carácter desobediente del joven, en particular con respecto a la reina regente. Como apuntaba una fuente diplomática contemporánea citada por Maura Gamazo, «el rey sigue en todo su propia voluntad; no respeta nada a su madre y cuando el tiempo le haga incorregible se imputará la culpa a la reina, y será ella la primera víctima».<sup>690</sup> Como señala Carmen Sanz Ayán, en 1671, la inquietud política por la educación de Carlos II llegó a tal punto que se plasmó en *Nudrición real*, un tratado pedagógico escrito por el fiscal del Consejo de Castilla Pedro González de Salcedo, en el que «proponía el tipo de educación que debían recibir los futuros monarcas entre los siete y los catorce años».<sup>691</sup>

Íntimamente relacionada con la problemática de la pedagogía, en el corazón de las representaciones de Carlos y Mariana en la *Loa para También se ama en el abismo* y el poema «A los felices años de la reina» se encuentra una compleja cuestión política. En efecto, las relaciones entre Mariana y Juan José de Austria estaban fuertemente deterioradas desde que este había precipitado la caída de Nithard a principios de 1669, y la regente temía que su hijastro, cuya ambición no se había saciado con la expulsión del antiguo valido, buscara derrotarla políticamente ganándose la confianza del joven e influenciable Carlos II, y procurando alejar a este último de la influencia de su madre. Los temores no eran infundados, pues Juan José de Austria había solicitado visitar a Carlos a finales de febrero de 1669, petición que había sido rechazada por Mariana,<sup>692</sup> y se había atrevido a cuestionar la calidad de la educación recibida por su hermano en una carta-programa enviada a la reina desde Torrejón de Ardoz el 4 de marzo de 1669.<sup>693</sup>

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, II, 71.

<sup>690</sup> Pötting, *Fontes*, LVII, 131 y 201 *apud ibid.*, II, 72.

<sup>691</sup> Carmen Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2006), 28-29.

<sup>692</sup> *Ibid.*, II, 11.

<sup>693</sup> Maura Gamazo cita íntegramente el pasaje de la carta donde Juan José de Austria pone en tela de juicio la educación regia. Por su relevancia respecto a los temas tratados por Salazar en la loa y la composición poética de 1669, lo copiamos a continuación: «La buena educación del rey nuestro señor (Dios le guarde), demás de ser la piedra fundamental de las dichas de esta monarquía, y en que no puede haber leve descuido de que no resulten funestos efectos a toda ella, requiere tanto mayor cuidado quanto su majestad (por nuestra desgracia) se halla hoy sin la presencia y respeto de su santo padre, siendo común el natural de todos los hombres cuando desde la tierna edad no se corrige, instruye y endereza. Juzgo importantísimo que mande vuestra merced aplicar luego los medios que pudieren ser más convenientes y eficaces a estos fines, creyendo yo que cualquier hora que se difiriere será de sumo perjuicio al general interés de los vasallos.» (*Ibid.*, II, 21.).

En tales circunstancias, y en pro de la regencia y de estabilidad política general de la Monarquía Hispánica, a Mariana de Austria le interesaba que el arte cortesano la representara lo más favorablemente posible como gobernante y como madre, recalando su ascendente sobre el monarca por falso que este fuera.<sup>694</sup> Esto fue precisamente lo que hizo Salazar en las fiestas reales que escribió para los cumpleaños de la regente, y que se representaron los días 22 de diciembre de 1671, 1673, 1674 y 1676. Conviene detenernos un instante en las motivaciones que pudo tener Mariana de Austria para elegir a Salazar, entre todos los dramaturgos de la corte, como el autor predilecto de sus fiestas de cumpleaños. Inversamente, se plantea la pregunta de por qué Salazar, que había invertido tantos



Fig. 14. Pedro de Villafranca, Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II, 1672. Biblioteca Nacional de España. (Apud Pascual Chenel, «Retórica del poder y persuasión política. Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria», 137.)

años en la familia Alburquerque, cambió de mecenas a su regreso a Madrid. Y es que, aunque Salazar no desatendió del todo su relación con Francisco Fernández de la Cueva, y en 1674 le dedicó a él y a otros miembros masculinos de su familia dos composiciones poéticas que estudiaremos más adelante, lo cierto es que, estas dos excepciones aparte, no consta que en el período 1670-1675 escribiera obras dramáticas o poéticas para la familia ducal.

En respuesta a la primera pregunta, podemos conjeturar que la reina Mariana había quedado muy satisfecha de la representación de *Elegir al enemigo* en noviembre de 1664, al punto de lamentar que su hijo de tres años no pudiera disfrutar plenamente del espectáculo por su corta edad – circunstancia que, como hemos visto, quedó plasmada en uno de los decretos de prohibición del teatro del 22 de septiembre de 1665–. En noviembre de 1670, Carlos cumplía nueve años, y pudo parecerle a Mariana de Austria una buena idea volver a invitar al dramaturgo que había

<sup>694</sup> El historiador del arte Álvaro Pascual Chenel explica que ante «la implacable campaña de acoso, desprestigio y desgaste» desplegada por Juan José de Austria, «Mariana tuvo que poner en marcha el resorte de la retratística regia ingeniando los recursos propagandísticos necesarios para hacer frente a dichas críticas, y utilizando hábilmente la imagen oficial que se proyectaba de sí misma y del rey, dando lugar a una diversidad iconográfica ausente en momentos anteriores, en los que el género había llegado a un agotamiento tipológico». Especialmente innovadores resultaron los retratos dobles de ella con Carlos II, como el óleo de Sebastián de Herrera Barnuevo (*Carlos II y Mariana de Austria*, Colección particular, c. 1670) o los grabados de Pedro de Obregón (*Carlos II y Mariana de Austria*, Museo Municipal de Madrid, 1671) y Pedro de Villafranca (*Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II*, BNE, 1672). («Retórica del poder y persuasión política. Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria», *Goya*, n.º 331 (2010): 124-45).

escrito su última fiesta de cumpleaños. Puesto que había vuelto a la corte a finales del verano de aquel mismo año, Salazar seguramente fue notificado del deseo de la reina con poca antelación, y por ello no pudo componer una obra de teatro nueva, sino que solo reversionó la ya existente *También se ama en el abismo*. Es de suponer, sin embargo, que la reposición fue exitosa, puesto que la regente le encargó sus sucesivas fiestas de cumpleaños.

En respuesta a lo segundo, y aunque solamente se trate de una hipótesis, es posible que Salazar hubiera tenido ya desde Sicilia pequeñas diferencias con su protectora Juana Díez de Aux. Y es que las dos últimas comedias escritas por el autor en la isla italiana parecen estar dedicadas a Francisco Fernández de la Cueva en exclusiva, y no a la duquesa, quien solo es mencionada una vez en la *Loa para El amor más desgraciado* —como «hermosa divina Venus» y «bella Aurora / de la Cueva» (vv. 214-16)— en contraste con los más de diez versos dedicados al duque (*cf. supra*). La razón de la desavenencia podría ser de carácter estético. Como habíamos apuntado antes, la duquesa era partidaria en el vestir de una cierta sobriedad hispánica,<sup>695</sup> y esto debió de marcar también sus preferencias artísticas. Si bien es cierto que en su poesía, especialmente la sacra, Salazar manifestó un sentido de la medida y un marcado arraigo a la tradición, la obra dramática del autor era cada vez más exuberante e innovadora. Impregnado de Calderón y de las vanguardias que conoció en Milán, Génova y Palermo, el dramaturgo experimentó sin complejos con los recursos escenográficos y musicales, empujó los límites de las tonalidades cómica y trágica, y estuvo siempre abierto a nuevos géneros, como se observa en el estudio de *También se ama en el abismo*, *El amor más desgraciado* y *La mejor flor de Sicilia*.

Es posible que, a los ojos de la duquesa Alburquerque, la comicidad y el despliegue efectista del dramaturgo encajaran bien en ambientes festivos como el de Carnestolendas, pero no se adecuaron a ocasiones más solemnes, como podían ser fiestas religiosas o cumpleaños. Eso explicaría por qué, con la excepción de *La mejor flor de Sicilia*, todas las obras dramáticas que Salazar compuso para los Alburquerque —la *Loa para Dar tiempo al tiempo*, la *Loa para Antes que todo es mi dama* y la *Loa* y comedia de *El amor más desgraciado*— se estrenaron en tiempo de Carnaval. Al escribir poemas para la reina regente desde 1665 (*cf. supra*), y luego

---

<sup>695</sup> «Doña Juana d'Armendariz y Ribera, marquise de Cadereita, mariée en 1645 à Don Francisco Fernandez de la Cueva, huitième duc d'Alburquerque, remplace, comme *camarera mayor* de la reine, la duchesse de Terranova au mois d'août 1680; elle fut continuée jusqu'à sa mort (15 septembre 1696) dans cette charge auprès des deux femmes de Charles II, Marie-Louise d'Orléans et Marie-Anne de Neubourg. Instruite et lettrée, mais très espagnole, elle tenait notamment pour les modes castillanes et eut à ce sujet avec Marie-Anne de Neubourg, très friande de toilettes parisiennes, une altercation qui abrègea ses jours.» Marquis de Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne, de 1679 à 1681* (Paris: Librairie Plon, 1893), 289.

comedias a partir de 1670, el autor quizás pretendió ampliar sus horizontes y dejar atrás un marco carnalesco que empezaba a constreñirlo.

Al contrario de lo que hacen pensar sus retratos oficiales, donde está siempre ataviada con traje de viuda, Mariana de Austria no fue partidaria de una austeridad absoluta en lo que a espectáculos palaciegos se refiere. Así, en otoño e invierno de 1673 se gastaron 24 198 reales «por cuenta de los gastos tocantes a las [dos] comedias que se representaron en palacio a los años de sus majestades». <sup>696</sup> Gracias a los recursos económicos de palacio, sin duda más elevados que en la casa ducal de Alburquerque, Salazar podía dar rienda suelta a su creatividad a nivel de puesta en escena, contando con los mejores escenógrafos y compositores del momento para decorar y musicar sus creaciones. Además, el giro genérico que dio en su última obra dramática, la comedia de capa y espada *El encanto es la hermosura*, sugiere que el dramaturgo sintió en palacio la libertad de seguir experimentando con géneros desconocidos, como ya lo había hecho en 1669 con *La mejor flor de Sicilia*.

Agustín de Salazar y Torres manifestó cierto sentido de la oportunidad al escribir en exclusiva para Mariana de Austria a principios de la década de 1670. Como se encontraba en una situación personal y política delicada, la reina sin duda estaba más receptiva a discursos elogiosos y otras estrategias de adulación. En su primera fiesta real compuesta para palacio después de su retorno, *Tetis y Peleo*, Salazar explotó al máximo este tipo de estrategias, alabando a la monarca en su *Loa* al modo acostumbrado, pero también incluyendo en su comedia todas las fórmulas que, al haberle resultado exitosas en comedias anteriores y, por lo tanto, le garantizaban el visto bueno de la dedicataria.

Thomas O'Connor fechó el estreno de *Tetis y Peleo* el 22 de diciembre de 1671, durante las celebraciones por los treinta y siete años de Mariana de Austria, basándose en el hecho de que el estreno de *Fieras afemina amor* de Calderón, originalmente previsto para esta misma fecha, fue postergado al 29 de enero de 1672, <sup>697</sup> sin que se sepa qué comedia lo reemplazó. Para el investigador,

la postergación del estreno de *Fieras afemina amor* de Calderón, planeado originalmente para el 22 de diciembre de 1671, condujo a la necesidad de buscar de repente una comedia que reemplazase la anticipada gran fiesta real. En la loa misma de *Tetis y Peleo*, la Aurora comenta que «en amor no hay distancia / de la obediencia al precepto» (187-88). Cuando Salazar y Torres se vio obligado a

---

<sup>696</sup> Norman David Shergold y John Earl Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis Books, 1982), 63-64.

<sup>697</sup> Margaret Rich Greer y John Earl Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos* (Madrid: Tamesis, 1997).

proporcionar al momento una comedia digna de tal ocasión real, suplió la comedia mitológica «[d]e *Tetis y Peleo* [...]» (190-91).<sup>698</sup>

Puesto que la *Loa* para *Tetis y Peleo* está explícitamente dedicada a «los años que cumple» la reina Mariana (v. 59),<sup>699</sup> alegóricamente representada por la Aurora,<sup>700</sup> la fiesta real solo pudo haberse estrenado, en vida del autor, el 22 de diciembre de 1670, 1671, 1672, 1673 o 1674. Los cumpleaños de 1670, 1673 y 1674 quedan descartados por haberse estrenado en ellos, respectivamente, *También se ama en el abismo*, *Los juegos olímpicos* y *El mérito es la corona*. En cuanto al 22 de diciembre de 1672, se sabe que aquel día se representó *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara. Por descarte y en vista de los datos disponibles, tenemos que concluir que *Tetis y Peleo* se estrenó el 22 de diciembre de 1671 o el 22 de diciembre de 1670 –menos probablemente, porque es difícil que al dramaturgo le hubieran encargado dos fiestas reales con poco más de un mes de diferencia entre ellas–.

Que *Tetis y Peleo* fue un encargo, y no una creación espontánea de Salazar, queda patente en la *Loa* de la comedia, donde el personaje de la Alegría anuncia que, para celebrar los años de la Aurora, ha prevenido «de *Tetis y de Peleo* / las fortunas, que hoy las logra / la obediencia en el precepto» (vv. 190-92). Posiblemente, tal como sugiere O'Connor, en cuanto se supo en la corte que Pedro Calderón de la Barca no acabaría *Fieras afemina amor a tiempo a tiempo* para el cumpleaños de la reina, se le pidió a Salazar que compusiera otra de reemplazo. Quizás el dramaturgo tenía la reputación de ser un escritor diligente, capaz de reversionar y representar *También se ama en el abismo* en tan solo unos meses tras su vuelta a Madrid; quizás, también, era muy manifiesto su deseo de ganarse el favor de la regente. En todo caso, parece que Salazar estuvo a la altura de las circunstancias, pues la fiesta real estuvo lista para el día señalado, pero tanto la *Loa* como la comedia de *Tetis y Peleo* presentan evidencia de un proceso precipitado de creación.

Como bien apunta Thomas O'Connor siguiendo las observaciones de Judith Farré Vidal, «al contrario de las otras loas cortesanas de Salazar, le falta a esta [*Loa* para *Tetis y Peleo*] el *debate de méritos* entre los personajes alegóricos sobre quién sería más digno de patrocinar la celebración del aniversario de la regente, Mariana de Austria». Seguramente debido a la prisa con que la escribió, «en lugar del *debate de méritos* que dramatiza un conflicto de pareceres

---

<sup>698</sup> Thomas O'Connor, «Introducción a *Tetis y Peleo*» en Salazar y Torres, *También se ama en el abismo, Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672*, 51.

<sup>699</sup> Todas las citas provienen de la edición Agustín de Salazar y Torres, «Loa para la comedia de *Tetis y Peleo*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, II, 335.

<sup>700</sup> *Ibid.*, I, 267.

e intereses entre los personajes alegóricos, la loa presenta lo que Farré Vidal designa como un *desfile de méritos* de la reina regente. Tal cambio en la naturaleza de la loa palaciega salazariana resulta en una estructura más narrativa que dramática, que aun caracteriza todo el festejo real dedicado al natalicio de doña Mariana.»<sup>701</sup>

Aunque no hablaríamos precisamente de «estructura [...] narrativa», estamos de acuerdo en que la *Loa para Tetis y Peleo* carece de dramatismo, en el sentido en que no presenta ningún conflicto entre sus personajes.<sup>702</sup> Tras un lírico amanecer cantado por la Aurora, aparece en escena la Alegría, quien desde el inicio pone de manifiesto el carácter alegórico de la protagonista, y también la circunstancia festiva en la que se enmarca la acción:

Ya sé, Aurora, que celebras  
*otra* Aurora tan feliz,  
que de su oriente usurpaste  
desperdicios del lucir.

[...]

Los años que cumple son  
de número tan feliz,  
que se le pueden contar  
sin que los pueda sentir.  
Como en los tornos del sol  
por la campaña turquí,  
no se distingue en sus rayos  
el ilustrar del vivir.  
Así, contando sus años  
a luces, no tendrá fin,  
pues los rayos no se pueden  
a número reducir.  
Mira tan dichoso día  
si se nos pudo encubrir,  
a ti para el esplendor  
y para el aplauso a mí. (vv. 43-74)

Después de este parlamento introductorio, la Alegría canta y representa las alabanzas de la Aurora, empleando para ello la misma simbología astronómica de la *Loa para También se ama en el abismo*, y apoyándose en los personajes de la Hermosura, la Discreción, la Felicidad, el Afecto, la Atención y el Rendimiento. En el desenlace de la *Loa*, interviene un último personaje principal, el Amor, cuya función es anunciar el festejo teatral e introducir una nueva metáfora para designar a la festejada: «Venus más alta» (v. 165). Ciertamente el hecho merece

---

<sup>701</sup> Thomas O'Connor, «Introducción a *Tetis y Peleo*» en Salazar y Torres, *También se ama en el abismo, Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672*, 51. El investigador toma los conceptos de «debate de méritos» y «desfile de méritos» de Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 322 y 327.

<sup>702</sup> Como veremos a continuación, esto también es el caso de la comedia de *Tetis y Peleo*, si bien de forma más matizada.

un comentario, puesto que la metáfora de Venus ya había sido empleada por el autor para designar a Juana Díez de Aux en la *Loa para Dar tiempo al tiempo* y la *Loa para El amor más desgraciado* (cf. *supra*). Aunque no descartemos que se opere aquí un reemplazo explícito de una protectora por otra, creemos más plausible que la reutilización de la metáfora encomiástica se explique por la rapidez con la que se compuso la *Loa para Tetis y Peleo*. Y esto no fue lo único que Salazar reutilizó en su fiesta real, pues, como veremos en las siguientes líneas, varias de las estructuras argumentales de su comedia fueron tomadas de una fuente sorprendentemente cercana.

En 1668 se publicó en la *Parte veintinueve de comedias nuevas* una obra titulada, precisamente, *Tetis y Peleo*. Según indica la «Tabla» del impreso, se trató de una «fiesta que se hizo a las bodas de la serenísima señora doña María Teresa de Austria, reina de Francia»,<sup>703</sup> dato que nos permite fecharla hacia 1660. Si el título y la proximidad cronológica no bastaran para justificar el vínculo entre esta comedia y la *Tetis y Peleo* salazariana, definitivamente sí lo hace el nombre de su autor: José de Bolea. Como se recordará, el padre de Salazar se llamaba Juan de Salazar y Bolea, y el dramaturgo de nombre Bolea también fue pariente de nuestro autor.

Mayor que Salazar y aragonés, José de Bolea «[e]n 1645 escribió, para la corona fúnebre de la reina doña Isabel de Borbón, dos composiciones (un soneto y otra en octavas) que se hallan impresas en la Relación de aquellas regias exequias»,<sup>704</sup> y luego una *Relación de las fiestas de toros que se hicieron en el llano del Real de la ciudad de Valencia a veintiuno de junio de 1649*.<sup>705</sup> Su comedia de *Tetis y Peleo* parece haber tenido un relativo éxito, puesto que se repuso en Zaragoza en 1672,<sup>706</sup> apenas unos meses después del estreno de la fiesta real de Salazar. Sabemos que José de Bolea era familiar de Salazar gracias a la dedicatoria «A don Isidoro de

---

<sup>703</sup> José de Bolea, «Tetis y Peleo», en *Parte veintinueve de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1668), 346-389: 346. En lo sucesivo, citaremos por esta edición.

<sup>704</sup> Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, 41-42.

<sup>705</sup> José de Bolea, *Relación de las fiestas de toros que se hicieron en el llano del Real de la ciudad de Valencia a veintiuno de junio de 1649 para festejar la venida del príncipe de Astillano* (s. l.: s. i., s. a.).

<sup>706</sup> Rosa Durá, Teresa Ferrer y Eva Soler apuntan que la *Tetis y Peleo* representada en Zaragoza después del 20 de febrero de 1672 pudo haber sido tanto la de Salazar como la de Bolea, «aunque [se] inclinaría[n] a pensar que se trata de la obra de Salazar y Torres por ser más cercana su composición a las fechas de representación». («Tetis y Peleo», *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral*, consultado el 28 de diciembre de 2021, <https://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=2597&mode=indice&letter=t>.) Por nuestra parte, consideramos que es más probable que se trate de la comedia de José de Bolea, porque la representación tuvo lugar en Aragón, de donde era originario el autor.

Burgos Mantilla y Bárcena», la cual aparece en la segunda impresión de la *Cítara de Apolo* (1694).

Por lo que afirma Alonso Montenegro, mercader de libros que promovió el volumen y firmó dicho paratexto, Isidoro de Burgos Mantilla era un escritor y pintor<sup>707</sup> emparentado tanto con José de Bolea como con Agustín de Salazar, razón por la cual fue el dedicatario de la segunda impresión de sus obras póstumas:

Que se le deba de justicia la dedicación de estas obras tiene la misma evidencia, pues es vuestra merced en el docto Parnaso de esta corte el Apolo de sus musas, como lo han publicado sus discretas obras, que en diferentes ocasiones han sido admiración sino envidia de sus ingenios, tantas como han fatigado las prensas, y las que han celebrado los teatros, mereciendo igualmente el laurel en lo cómico y lírico. Mas ¿qué mucho, si goza tanto parentesco con don Agustín de Salazar, don José de Bolea y otros muchos que celebra la fama, de quien parece que vuestra merced ha heredado el espíritu, y aun recopilado en sí, para que inmortalizado en vuestra merced, vuestra merced inmortalice su fama? Pero ¿qué mucho, cuando viene *a radicibus humor, et patrum innatos habeunt cum semine mores?* [...] En fin, siendo este libro obras de ingenio, ¿a quién mejor que a tan ilustre ingenio se debe dirigir? Siendo su autor don Agustín de Salazar, ¿a quién con más razón que a un deudo tan retrato suyo, le toca su protección?<sup>708</sup>

Agustín de Salazar y Torres debió de conocer personalmente a sus «deudo[s]» Isidoro de Burgos y José de Bolea, y es muy probable que hubiera leído la comedia compuesta por el segundo, tanto más cuanto que esta era de gran actualidad, pues había sido impresa en la *Parte veintinueve de comedias nuevas* de 1668, y es posible que la de Zaragoza fuera solo una de las varias reposiciones motivadas por tan importante impresión. No solo es plausible imaginar que Salazar tomó inspiración de la *Tetis y Peleo* de Bolea para escribir su propia versión del mito, sino también que fuera animado a reelaborar la obra de su pariente, la cual debía de ser conocida en la corte porque originalmente se había dedicado a la hija de Felipe IV. El análisis textual confirma la relación entre las dos obras, y aún más que eso, pues

---

<sup>707</sup> Hemos podido averiguar que Isidoro de Burgos Mantilla era hijo de otro pintor discípulo de Velázquez llamado Francisco de Burgos Mantilla. Isidoro debió de ser relativamente famoso en su época, pues firmó una serie de retratos de los reyes de España conservados en la cartuja del Paular, y en 1674 retrató nada menos que al hombre del momento, Juan José de Austria. Véase, al respecto, Mercedes Agulló Cobo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, «Francisco de Burgos Mantilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 47 (1981): 359-82 y Mercedes Agulló Cobo, «Algo más sobre Francisco e Isidoro de Burgos Mantilla», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 44 (2004): 391-424.

<sup>708</sup> Agustín de Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, ed. Juan de Vera Tassis (Madrid: Antonio González de Reyes, 1694), I, i-ii. Volveremos a hablar del interesante personaje de Isidoro Burgos Mantilla más adelante, intentando aclarar la naturaleza exacta de su parentesco con Salazar.



permite afirmar que –presionado sin duda para acabar su encargo a tiempo–, Salazar reutilizó buena parte del argumento ideado por Bolea.

Antes de proceder a la comparación de las obras, conviene resumir la trama de la *Tetis y Peleo* salazariana. En la primera jornada de la comedia, los dioses Júpiter y Apolo conversan con el titán Prometeo acerca de Tetis, una bella nereida de la que ambos están enamorados sin poder conseguir su favor. Como el hado augura que el hijo de Tetis superará a su padre, los dioses desisten de cortejarla y a cambio deciden apoyar a dos pretendientes mortales, Peleo y Deifobo. Prometeo se propone vencer los rigores de Tetis con sus artes, tras lo cual una letra cantada anuncia que la nereida, vencida por el Amor, se rendirá a un mortal. El gracioso Trinquete, criado de Peleo, explica a las nereidas Tetis, Clicie y Flora que su amo aborrece a las mujeres, lo cual pica la curiosidad de la primera, quien se propone conquistarlo. Aquello no será necesario, pues Peleo ya se ha enamorado de Tetis esa misma mañana en el bosque, como lo cuenta en una larga relación dirigida a Trinquete. Al final de la jornada, Peleo y Deifobo se enfrentan por el amor de Tetis, y Júpiter y Apolo –sus respectivos protectores– se los llevan volando en dos nubes.

Al inicio de la segunda jornada, una letra cantada anuncia a Deifobo que el hado está en su contra. Poco después, sin embargo, Clicie le propone ayuda para derrotar a Peleo, contándole a Tetis que ella era la antigua amante de su pretendiente. En una escena paralela, Prometeo reconforta a Júpiter y luego a Peleo, anunciándoles que el hado está a favor del segundo. Celosa por lo que le ha contado Clicie, Tetis se transforma en esta última para poner a prueba a Peleo, quien, engañado, niega su amor por la nereida y provoca su ira. En la tercera jornada, salen a escena Tetis y Peleo, quejándose por separado de su suerte. Cuando se encuentran, los amantes se reconcilian, pero el acuerdo dura poco. Al llegar Deifobo y Clicie, Tetis se retracta por celos y afirma que no puede amar a ninguno de los dos pretendientes. Una letra cantada anima a Peleo a proseguir su empeño a pesar de la adversidad, y Prometeo le aconseja que se mantenga firme en su amor a pesar de las transformaciones de la nereida. En la última escena de la comedia, Tetis se metamorfosea en laurel y Peleo se abraza firmemente a ella, consiguiendo por fin la victoria. La música anuncia, por fin, las futuras bodas de los protagonistas.

Tanto Agustín de Salazar y Torres como José de Bolea acusan una clara influencia de Ovidio en lo que concierne a la trama de sus comedias. Bolea cita al poeta latino en una acotación de la primera jornada, donde indica la aparición de «*Tetis en medio en un carro, como la*

*pinta Ovidio*» (356). Salazar, por su parte, rinde homenaje al *magnum opus* de Ovidio empleando en múltiples ocasiones los verbos «transformarse» y «mudarse». Puesto que no parten de otras fuentes clásicas del mito, como Homero, Apolodoro o Higino, sino tan solo del libro XI de *Las metamorfosis*, los autores no dramatizan las célebres bodas de sus personajes –las cuales solo aparecen en la escena final, tanto en un caso como en el otro–, ni tampoco el nacimiento de Aquiles o el conflicto que a raíz de la celebración nupcial surgió entre las diosas Venus, Minerva y Juno. En cambio, sus comedias se concentran en los acontecimientos que llevaron a la unión de la nereida Tetis con el mortal Peleo, y en el papel que tuvieron en este proceso algunas divinidades.

Pese a que comparten una fuente clásica de la que ambas toman el marco general de su trama, la *Tetis y Peleo* de Bolea es un hipotexto directo de la versión salazariana. En efecto, Salazar toma de su pariente algunas estructuras argumentales que no están presentes en la fuente ovidiana. Mientras que en Ovidio solo Júpiter se enamora de Tetis, Bolea presenta como enamorados de la nereida a tres dioses –Júpiter, Apolo y Neptuno–, y crea una escena en la que los tres dioses anuncian simultáneamente su decisión a Prometeo. Con la salvedad de Neptuno, a quien no incluye en su versión, Salazar hace lo mismo, y retoma de Bolea hasta las esticomitias con las que se realiza el anuncio:

<p>JÚPITER ¿Yo el peligro he de buscar de un hijo que, desatento, por igualarme en valor me deponga del imperio? Si yo a mi padre Saturno quité con violencia el reino, ¿no le obligará a lo mismo la disculpa del ejemplo? Pues no ha de ser, vivo yo: salga arrojado del pecho este ardor que por lisonja se introdujo y ya es tormento.</p> <p>APOLO ¿Yo he de sufrir igualdades?</p> <p>NEPTUNO ¿Yo he de procurar mis riesgos?</p> <p>JÚPITER Dioses, ¿qué decís?</p> <p>NEPTUNO Que yo...</p> <p>APOLO desisto ya de mi intento.</p> <p>JÚPITER También yo [...]. (Bolea, 379)</p>	<p>JÚPITER Tampoco ignoras que fue la causa de nuestro empleo la ingrata beldad de Tetis.</p> <p>[...]</p> <p>Proseguíamos la empresa hasta que, por tu consejo, cesó nuestra pasión ciega.</p> <p>APOLO Porque tú, entonces, sabiendo que el hado cruel ordenaba que el hijo de Tetis, fiero excedería a su padre en el poder y el esfuerzo.</p> <p>JÚPITER Apolo y yo recelamos del hado inicuo y adverso...</p> <p>APOLO de Saturno...</p> <p>JÚPITER y de Faetón...</p> <p>APOLO el segundo fin sangriento. (Salazar, vv. 63-82)</p>
--	--

Por otro lado, Salazar reutiliza las distintas estructuras argumentales que conciernen a Prometeo, un personaje dotado de una función dramática fundamental en ambas obras. Caracterizado como un astrólogo sabio (Bolea, 350; Salazar, v. 1254), el titán interviene en momentos cruciales de la trama para revelar decretos celestes que provocan o inhiben la acción de los demás personajes en escena. En las dos comedias, Prometeo es responsable del desistimiento de los dioses de cortejar a Tetis, pero también de la persistencia de Peleo y de su victoria final sobre la nereida. La escena salazariana en que Prometeo le anuncia a Peleo que el hado le es favorable (vv. 1284-1374) se inspira de otra absolutamente paralela en la comedia de Bolea (362), y lo mismo es cierto del momento en que, creyendo Peleo que todo está perdido, el titán surge como *deus ex machina* y le proporciona un consejo definitivo para vencer a Tetis: «aunque la veas mudar / en varias formas horribles, / [...] / no la sueltes» (Bolea, 375-76); «solamente no ced[as] / a cuantas formas mudare» (Salazar, vv. 2606-7).

Con todo y las similitudes argumentales mencionadas, es cierto que José de Bolea desarrolla bastante más que Salazar el personaje de Prometeo. Al principio de la tercera jornada de su comedia, el dramaturgo lo presenta atado a una roca a la espera del juicio divino, igual que lo representa Esquilo en su tragedia *Prometeo encadenado*. Tal profundización se debe sin duda a las fuertes connotaciones políticas de esta comedia compuesta para las bodas de María Teresa de Austria. Y es que el sabio Prometeo que consigue unir a la nereida con el mortal encarna, a todas luces, al valido de Felipe IV Luis Méndez de Haro, que negoció con el cardenal Mazarino la Paz de los Pirineos y supervisó la entrega de la infanta María Teresa a Luis XIV en mayo de 1660,<sup>709</sup> corriendo por todo ello el riesgo de molestar a varios reyes –aquí dioses– europeos. Las analogías entre los personajes mitológicos de *Tetis y Peleo* y personalidades políticas de la época son, por lo demás, explícitas. Peleo es descrito como «Luis, que sus adornos amplifica / con la flor que en su sílaba se encierra» (352), y Tetis como «infanta» (359), mientras que «Madrid, / [es] corte de Tesalia, y claro / hospedaje de las musas / y del gran planeta cuarto» (355).

No sería impensable que, cuando decidió escribir su propia versión de *Tetis y Peleo*, Salazar pretendiera tejer un discurso político semejante al de su pariente. Después de todo, el mito del mortal y la nereida, sobre todo en lo atinente a su hijo Aquiles, era interpretable como una alegoría del poder político de Carlos II, y de la potencial superioridad de este

---

<sup>709</sup> Rafael Valladares Ramírez, «Luis Méndez de Haro y Guzmán», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párrs. 53-54, consultado el 2 de diciembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/12599/luis-mendez-de-haro-y-guzman>.

respecto a Felipe IV. Sin embargo, el vínculo entre los personajes mitológicos y los reales resulta demasiado sutil en el texto dramático: Aquiles no aparece en ningún momento, y el único pasaje que evoca la profecía sobre este hijo de Tetis no contiene las metáforas habitualmente relacionadas con el monarca hispano. Con todo, tenemos que admitir que esta comedia prácticamente apolítica fue, sobre todo, una obra de entretenimiento, cuya pretensión principal era divertir a la reina y a la corte, sirviéndole así a Salazar de anzuelo para conseguir nuevos encargos.

Para que *Tetis y Peleo* fuera del gusto del público, Salazar empleó una serie de fórmulas compositivas cuya eficacia ya había sido probada en obras anteriores. Todas estas técnicas, además, tienen en común su relativa sencillez, explicable sin duda por la precipitación con la que se escribió la comedia. Contrariamente a las demás fiestas reales del autor, esta no demuestra un particular esmero en la música o la escenografía, artes cuya utilización implicaba una considerable inversión de tiempo, al tener el dramaturgo que trabajar codo a codo con un compositor o un pintor escenógrafo. Respecto a la música, afirma Thomas O'Connor que

Al cotejar las intervenciones musicales en la zarzuela *También se ama en el abismo*, un género dramático que enfatiza la música, y las que ocurren en *Tetis y Peleo*, la diferencia es notable. Solo un 3% de los vv. de esta comedia se canta totalmente o en parte. El cómputo es el siguiente: Acto I, 36 vv.; Acto II, 24 vv. y 4 en parte, 28; Acto III, 35 vv. Además, se repiten muchos de estos versos cantados, otro hecho que contribuye a simplificar el montaje musical de la pieza. Se explica este fenómeno, otra vez, debido a la prisa que ocasionó el tener que sustituir *Tetis y Peleo* por *Fieras afemina amor*.<sup>710</sup>

Podemos proporcionar un ejemplo muy significativo de una técnica compositiva que Salazar ya había empleado en una obra anterior y que desde un punto de vista escenográfico, resulta muy sencilla. En la segunda jornada de la comedia, Tetis se transforma en Clicie para poner a prueba la lealtad de Peleo exactamente del mismo modo en que la Aurora de *El amor más desgraciado* había convertido a Céfalo Febo para que este pudiera comprobar la inconstancia de Pocris (*cf. supra*). Para transformarse, la actriz que representa a Tetis se sirve de una máquina teatral denominada «bofetón»,<sup>711</sup> que se ha definido como «una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta [...]. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual parece que se llamó bofetón.» (*Autoridades*). Sea cual sea su

---

<sup>710</sup> Salazar y Torres, *También se ama en el abismo, Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672*, 77.

<sup>711</sup> *Ibid.*, 261, 263, 294, 297.

etimología, el nombre ya sugiere el carácter cómico de este mecanismo escénico que es usado en la comedia un total de siete veces.<sup>712</sup>

La tonalidad cómica es omnipresente en la *Tetis y Peleo* salazariana, y a nuestro parecer constituye su mayor riqueza. Mientras que José de Bolea concentra toda la comicidad en el personaje de Tritón, Salazar –fiel a sus acostumbrados desdoblamientos– la reparte entre Trinquete,<sup>713</sup> Flora y, en menor medida, Euristeo. Como apunta Thomas O'Connor, «los graciosos intervienen mucho en la comedia, con el resultado [de] que el tono afectivo de *Tetis y Peleo* es muy distinto al de *También se ama en el abismo*».<sup>714</sup> Curiosamente, sin embargo, muchos de los procedimientos cómicos empleados en esta obra dramática son los mismos que ya se encuentran en *También se ama en el abismo* y *El amor más desgraciado*, pero que aquí aparecen amplificadas. Todos ellos parten del mismo principio compositivo: la imitación burlesca por parte de los criados de las acciones realizadas por sus amos.

Mencionamos en el análisis de *El amor más desgraciado* que la segunda jornada de esta comedia se concluye con un pasaje cómico en el que Moscón y Luna juegan a imitar la escena de celos de Céfalo y Pocris (*cf. supra*). Pues bien, en *Tetis y Peleo* ocurre exactamente lo mismo y en el mismo momento de la acción, después de que Tetis desprecie a Peleo por haber renegado de su amor ante la falsa Clicie. Trinquete le explica a Flora que «no es justo que nosotros seamos menos; / y así yo he de despreciarte, / pues por mí te estás muriendo» (vv. 1983-86), tras lo cual admite que está «burlando, bonito es eso» (v. 1992). En la tercera jornada de la comedia tiene lugar un enfrentamiento con armas que, aunque es reminiscente del duelo del Enano y Moscón (*cf. supra*), aporta un elemento cómico suplementario. El personaje atacado por el gracioso Eustacio no es Trinquete, sino Flora, y este último hace nada y menos para defender a su supuesta amada:

EURISTEO Pues no hay quien oiga tu pena,  
¿qué huyes?

FLORA ¿Qué a nadie mueve mi desdicha?

EURISTEO Muere, aleve.

TRINQUETE Muera muy en hora buena.

FLORA Trinquete, en esta ocasión,  
líbrame del cruel puñal

---

<sup>712</sup> *Ibid.*

<sup>713</sup> Nótese, por cierto, la coincidencia de las primeras sílabas de los nombres de los graciosos.

<sup>714</sup> O'Connor, «Introducción a Tetis y Peleo» en Salazar y Torres, *También se ama en el abismo, Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672*, 76.

de Euristeo.

TRINQUETE No haré tal,  
que tiene mucha razón.

EURISTEO ¿Cómo, cuando airado salgo,  
vos os oponéis a mí?

TRINQUETE No, señor, que estaba aquí,  
por si usted mandaba algo. (vv 2481-92)

Otro pasaje de *Tetis y Peleo* que merece ser comentado por su comicidad eficaz y sencilla es aquel de las dos relaciones, una seria y otra burlesca, que en la primera jornada hacen Peleo y Trinquete de sus respectivos enamoramientos. Igual que ocurría con los cantos de la Ninfa y el Sátiro en la segunda jornada de *También se ama en el abismo* (cf. *supra*), la comicidad surge del contraste de contenido de dos discursos cuya construcción formal es idéntica. Adecuándose al código de la relación barroca, los relatos de Peleo y Trinquete constan ambos de descripciones sucesivas de un amanecer, una escena de caza, un encuentro con una dama dormida, la belleza física de esta y, finalmente, su despertar y huida. Métricamente, los dos se componen de romance agudo en *í*, un soneto endecasílabo y al menos una décima. Pero mientras que la narración de Peleo se adecúa a la estética petrarquista y en particular gongorina, aquella de Trinquete es de un antipetrarquismo tan absoluto que debió de desatar la risa del público de palacio. Aunque habría mucho que decir de los relatos enteros, pero copiamos aquí solo los sonetos y dos de las décimas para que se aprecie la simetría inversa, por así decirlo, de su construcción:

Suelto el cabello, que prisión ignora,  
sobre azucenas dilató espacioso.  
Ya el prado inunda en olas proceloso,  
ya con hebras de luz los aires dora.  
El breve nácar, que al abril colora,  
ámbar concede al prado venturoso,  
y en lo demás del rostro milagroso,  
venció a despierto sol dormida aurora.  
Aun faltándole el alma a su cuidado,  
en lo sereno de su dulce calma,  
ninguna libertad se vio segura.  
Deidad ingrata, dije, enamorado,  
si en tu hermosura está de más el alma,  
¿cómo el alma será de tu hermosura? (vv. 586-99)

Deidad en quien miro incierta  
mi libertad y mi vida,  
lo que venciste dormida,  
no menosprecies despierta.  
No miren su pena cierta  
esta vez las ansias mías,

Suelto el cabello al aire dio halagüeño,  
manchando casi la mitad del prado,  
que, aunque no era en extremo dilatado,  
tan áspero era, al fin, como su dueño.  
Roncaba su beldad con tal empeño,  
que me dejó confuso y admirado,  
pues su descuido pareció soñado,  
pues su pereza fue cosa de sueño.  
Despertó, pues, la ninfa con acciones,  
visajes y ademanos soñolientos,  
y despierta era pena a todas luces.  
Y como aquel que ve malas visiones,  
trocábamos los dos los movimientos,  
ella se hacía bostezos, y yo cruces. (vv. 755-68)

Deidad en quien miro incierta  
mi libertad y mi vida,  
no me estés rostritorcida,  
ya que me estés rostrituerta.  
Después que te vi despierta,  
no he quedado de provecho

pues cuando tus luces pías  
el sosiego te usurpaba,  
mi albedrío te entregaba  
la vida que no tenías. (vv. 621-30)

y, de justicia, a mi pecho  
no le debes dar enojos,  
aunque es verdad que en tus ojos  
no tengo ningún derecho. (vv. 781-90)

Aunque tiene los defectos de una obra compuesta con prisas –musical y escenográficamente, es menos diversa que otras comedias salazarianas, y argumentalmente, peca de inspirarse demasiado de otra *Tetis y Peleo* casi contemporánea–, esta comedia que se representó el 22 de diciembre de 1671 –o, menos probablemente, de 1670– en el marco de una fiesta real a los años de Mariana de Austria es una gran demostración de aquello de lo que era capaz Agustín de Salazar y Torres cuando trabajaba bajo presión: un humor ingenioso sostenido por una lírica impecable que casi no requiere de cantos y artificios. En el desenlace de *Tetis y Peleo*, la transformación final de Tetis en laurel viene seguida de un *contrafactum* burlesco: la transformación de Flora en dueña. El dramaturgo aprovecha la ocasión para rendir tributo a quien sin duda fue uno de sus maestros en el arte de la risa, aquel «poeta [que] dijo / que regaló el diablo / con dueñas al paganismo» (vv. 748-50), Francisco de Quevedo.<sup>715</sup>

---

<sup>715</sup> Sobre el romance quevediano del que Salazar toma estos versos, «Consulta el rey Tarquino a una dueña cera de sus amores y ella le aconseja», véase Rodrigo Cacho Casal, «Marca Tulia se llamaba una dueña: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, n.º 100 (2007): 71-90.

### 3. 1. 2. El teatro del poder: las reposiciones de *La mejor flor de Sicilia* (1672 y 1674) y *El mérito es la corona* (1674)

Cuando el telón de *Tetis y Peleo* se cerró en el salón dorado de palacio, devolviendo a los espectadores a la festiva atmósfera del cumpleaños de la reina, Fernando de Valenzuela se quedó en su asiento, pensativo. Aquel año de 1671 que estaba a punto de terminar había sido definitorio en su vida, hasta entonces marcada por la errancia y la pobreza.<sup>716</sup> Tras el destierro de Juan Everardo Nithard y la muerte del marqués de Aytona,<sup>717</sup> Mariana de Austria le había hecho grandes demostraciones de favor en compensación por los halagos y la información que él le proporcionaba,<sup>718</sup> y todo apuntaba a que lo convertiría en su nuevo valido. Valenzuela acababa de obtener el hábito de Santiago y el puesto de «introducción de embajadores», unos privilegios que, sumados al regalo de una casa de la calle del Clavel un par de años antes,<sup>719</sup> le atrajeron la enemistad de varios aristócratas, como el cardenal de Aragón,<sup>720</sup> y también lo convirtieron en blanco de las críticas populares, que atribuían su fortuna a su «buena figura» y a que era, a todas luces, «amante de la reina».<sup>721</sup>

El flamante favorito buscó la mirada de Agustín de Salazar y Torres, que conversaba animadamente con la actriz que poco antes había encarnado al personaje de Clicie, y cuyo nombre no recordaba. Aunque no conocía personalmente al dramaturgo, su esposa le había hablado de él, pues a principios de la década de 1660 lo había frecuentado en la casa madrileña de los Alburquerque, donde al parecer gozaba de cierta notoriedad entre las damas. Más que las capacidades sociales de Salazar, le interesaba lo que acababa de ver, y también lo que había visto de él un año antes, en la fiesta real de *También se ama en el abismo*: su dominio de la materia mitológica, su ingenio capaz de hacer reír a los públicos más tensos, y la protocolaria adulación de la reina que ocupaba buena parte de sus loas. Ciertamente no era el único poeta

---

<sup>716</sup> Véase Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 170-77.

<sup>717</sup> *Ibid.*, II, 169.

<sup>718</sup> *Ibid.*, II, 177: «Repuesto, al fin, el caballero, cumplió el deber de rendir gracias a doña Mariana, hizo mil protestas de eterna obligación y ciega lealtad, y desde la muerte de Felipe, cuantos secretos sorprendió, noticias allegó, o cautelas imaginó, dióse prisa en comunicarlos a la reina gobernadora. Mientras tuvo ella junto a sí al padre confesor, limitóse a escuchar a don Fernando con atención creciente, porque las más veces confirmaba el suceso sus anuncios, y la realidad hacía buenas sus advertencias; pero desterrado el jesuita, por no perder fidelidad tan rara comenzó a recompensarla [...]».

<sup>719</sup> *Ibid.*, 177-78.

<sup>720</sup> *Ibid.*, 178-79.

<sup>721</sup> BNE, ms. 18211, fol. 8, *apud* María Victoria López-Cordón, «Mujer, poder y apariencia, o las vicisitudes de una regencia», *Studia Historica*, n.º 19 (1998): 49-66, 53.



de la corte, pero quizás sí uno de los más indicados para ayudarle a llevar a cabo el «epígrafe» más cultural de su programa político.<sup>722</sup>

Podemos imaginar que habiendo llegado a tan favorable posición en la corte, Valenzuela naturalmente empezó a temer por la preservación de su estado. Por un lado, tenía que mantener el vínculo que había establecido con Mariana de Austria, y asegurarse de que la reina conservara su poder en un desfavorable clima de guerras exteriores, dificultades económicas, deslealtades políticas y acoso panfletario. Por otro lado, le convenía congraciarse con el joven Carlos II, que al cumplir la mayoría de edad en noviembre de 1675 tendría en



Fig. 15. Claudio Coello (atribuido a), *Retrato de don Fernando de Valenzuela*, c. 1660. Real Maestranza de Caballería de Ronda.

sus manos el futuro político del valido. Desde 1672 hasta su destierro en 1677, haciendo frente a quienes se habían resistido a su reintroducción en la corte,<sup>723</sup> Fernando de Valenzuela promovió una «intensificación de las diversiones palaciegas y sobre todo del teatro».<sup>724</sup> La estrategia, que claramente redundaba en beneficio del favorito, tenía tres objetivos principales: la integración de este en la corte<sup>725</sup> y el fortalecimiento de su relación con la reina; la promoción de la Monarquía Hispánica en el exterior, así como de Mariana de Austria y su regencia en el interior; la formación de Carlos II a través de los contenidos pedagógicos del teatro, tal y como habían preconizado algunos

tratadistas del momento.<sup>726</sup> De estos propósitos, no hace falta decir que los primeros dos eran oficiosos, y solo el tercero, oficial.<sup>727</sup>

<sup>722</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 221.

<sup>723</sup> Para Carmen Sanz Ayán, «constituían el núcleo de resistencia [ante el restablecimiento del teatro] Don Antonio de Contreras, Don Diego de Ribera, Francisco Ramos del Manzano, Don García de Medrano y Don Antonio de Vidania. De todos ellos, el elemento clave era Ramos del Manzano (1604-1683), preceptor de Carlos II y firme opositor a los espectáculos teatrales.» (*Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, 24).

<sup>724</sup> *Ibid.*, 46.

<sup>725</sup> *Ibid.*, 47: «[...] la intensificación del programa teatral en Palacio cumplió un cometido en beneficio de la posición de Valenzuela. Reflejaba en realidad una estrategia de integración. Consciente de su debilidad de origen, su concurso en el tradicional sistema representativo-cortesano de las fiestas teatrales era una oportunidad para asimilarse a la aristocracia. Participar en aquellos eventos, entenderlos y alentarlos, constituía un modo de compartir con los magnates valores e inquietudes; era un procedimiento para ser aceptado.»

<sup>726</sup> En el bando favorable al teatro como método de enseñanza se encontraban el dramaturgo Juan de Zabaleta y Pedro González de Salcedo, quien en su tratado *Nutrición real* (1671) «dedicaba una parte importante al estado de ánimo que debía ser alegre y a los pasatiempos que podía frecuentar.» (*Ibid.*, 27-29).

<sup>727</sup> *Ibid.*, 47: «Las comedias, que según la intención del nuevo privado debían ser variadas y continuas, solo tenían un objetivo principal confesado: acelerar y perfeccionar la formación del Rey deleitándole y no

A partir de 1674, pero posiblemente desde antes, Fernando de Valenzuela parece haber supervisado de cerca todos los aspectos de su estrategia teatral, desde la idea de los espectáculos hasta la realización efectiva de estos. La implicación del valido era tan intensa que se volvió protagonista del ceremonial que rodeaba las representaciones palaciegas. En efecto, según Maura Gamazo,

Un mes antes de la fecha designada para la fiesta ocupábase el Alcaide de los Reales Sitios en escoger las obras que hubieran de representarse y repartir los papeles al personal de las compañías que actuaran a la sazón en los dos corrales madrileños, las de Pedro de la Rosa, Simón Aguado, Manuel Vallejo o Antonio Escamilla, que entre varones y hembras no solían contar más de 18 a 20 personas cada una. Después, cometía la dirección de los ensayos al Conde de Galve, perito desde su mocedad en estos empeños, y atendía él al montaje del teatro dorado en la sala de las audiencias; a su instalación en el salón grande o de comedias; a la traza y pintura de las decoraciones; al arreglo de la escena, singularmente cuando la hubiere de sarao; a la recluta de violones, tambor y clarines para orquesta; al contrato con Damiana Arias, alquiladora de los mejores vestidos para comediantes; al alumbrado y adorno de la estancia; a los mil detalles, en fin, de negocio de tanta monta. [...] Valenzuela lucía su apostura en estas ocasiones, en las que oficiaba al par de director y maestro de ceremonias, y jactancioso hasta en el vestir, solía traer, no obstante su tez morena, calzón y ropilla de terciopelo verde con mangas de raso labrado más claro que el terciopelo del vestido. En competencia con los entremeses y loas que para engarce de la pieza principal escribían Pedro Lanini, Francisco de Avellaneda, Alonso de Olmedo y otros ingenios, representáranse quizá alguna vez los que compuso el favorito, no llegados hasta nosotros, pero su gran habilidad fue en todo caso la de director de escena y no se le regatearon ocasiones de acreditarla.<sup>728</sup>

Junto con Juan Bautista Diamante, Agustín de Salazar y Torres fue uno de los principales artistas con los que Valenzuela tuvo que contactar en el proceso de preparación de los espectáculos teatrales.<sup>729</sup> El favorito debía de saber que la reina regente apreciaba las creaciones del dramaturgo, y por esta razón es posible que le encargara las fiestas reales para celebrar los años de la reina en 1673, 1674 y 1675, aunque la muerte del autor en noviembre de 1675 obligó a posponer la última al 22 de diciembre de 1676. No hemos encontrado fuentes que confirmen que *Los juegos olímpicos*, *El mérito es la corona* y *El encanto es la hermosura* fueron obras encargadas, ni tampoco la naturaleza exacta de la relación entre Salazar y Valenzuela, pero no es descabellado suponer que esta existió, tanto más cuanto que los dos hombres tuvieron muchas cosas en común.

Para empezar, tenemos indicios de que Salazar conocía a la esposa del favorito, María Ambrosia de Ucedo, porque esta había frecuentado la corte del duque de Alburquerque en su juventud.<sup>730</sup> Del mismo modo, Valenzuela estaba en los años 1670 en pleno proceso de

---

aburriéndole. Un monarca que caminaba hacia su mayoría de edad, y que no había conseguido asimilar todavía los modos cortesanos propios de la Majestad.»

<sup>728</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 221-22.

<sup>729</sup> Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, 41.

<sup>730</sup> «La Valenzuela» está mencionada en el fol. 83r de las Diversas obras en verso. Véase Beltrán del Río Sousa, «El manuscrito 299 de la Biblioteca de la Real Academia Española: una revolución en los estudios sobre Agustín de Salazar y Torres».

acercamiento a Francisco Fernández de la Cueva, quien en la pugna política que sacudía la corte se había alineado con la reina regente, y no con Juan José de Austria.<sup>731</sup> Valenzuela y Salazar habían tenido, además, unas vidas relativamente paralelas, pues habían nacido en el mismo año de 1636, habían crecido bajo la protección de un duque –el del Infantado en el caso de Valenzuela– y habían vivido en Sicilia cuando a su benefactor le había tocado ser virrey de la isla.<sup>732</sup> Por fin, el político y el poeta compartían una gran afición por la poesía.<sup>733</sup>

Como sostuvimos en un trabajo anterior,<sup>734</sup> tenemos la intuición de que Fernando de Valenzuela tuvo algo que ver con las representaciones madrileñas de *La mejor flor de Sicilia*. Cuando se estrenó en la isla italiana en el verano de 1669, la comedia pretendía ser una celebración, dedicada al duque de Alburquerque, de las fiestas de santa Rosalía de Palermo. Pero cuando se representó en Madrid en la década de 1670, *La mejor flor de Sicilia* cobró un nuevo significado que se enmarcó en el programa de teatro propagandístico ideado por Valenzuela, y se desplegó ante un público bien distinto al que estaba acostumbrado Salazar: el de un corral de comedias.

En la segunda parte de *Cítara de Apolo*, la comedia de *La mejor flor de Sicilia* viene precedida de una loa única en su género dentro de la producción salazariana. Etiquetada por Judith Farré Vidal como «loa de presentación de compañía»,<sup>735</sup> su particularidad consiste en que sus personajes no son alegorías, sino actores de carne y hueso que se representan a sí mismos, y también en que no está destinada a un público cortesano, sino popular. Según la definición de Emilio Cotarelo, las loas de presentación de compañías fueron «loas inaugurales de temporada, dos veces al año, que tenían por objeto presentar las compañías o parte de ellas, y a veces un solo actor o actriz cuando eran partes principales, sobre todo de canto». Se representaban al inicio de la primera temporada teatral del año, que se extendía entre la Pascua de Resurrección y el final del verano, y también al inicio de la segunda –de otoño a martes de Carnaval–, puesto que «al recomenzar en otoño las funciones de teatro en la corte

---

<sup>731</sup> *Ibid.*, 45-46.

<sup>732</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 173-74.

<sup>733</sup> Cuando en 1678 fue expulsado de la corte y condenado al exilio en Filipinas, Valenzuela escribió una sentida composición literaria cuyo estilo no distaba mucho de las lamentaciones contenidas en las llamadas *comedias de privanza*, cultivadas por Luis Vélez de Guevara y Antonio Mira de Amescua, entre otros. Sobre estas endechas, se ha escrito que «son lo mejor que en su género hay en lengua castellana» (Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca de Autores Españoles, 42 (Madrid: Rivadeneyra, 1854), ciii). También se conserva de él «un romance endecasílabo en estilo culto, impreso en la justa poética de la canonización de san Juan de Dios, cuando estaba despojado de sus cargos y honores» (*ibid.*).

<sup>734</sup> Beltrán del Río Sousa, «Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres».

<sup>735</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 18.

y aun en algunas capitales como Sevilla, Valencia y Barcelona, era preciso enterar al público de las calidades, gracias y destreza de los nuevos actores». <sup>736</sup>

La *dramatis personae* de la *Loa* para la comedia de *La mejor flor de Sicilia* se compone «Agustín Manuel», «Félix Pascual», «Carlos Vallejo», «Ponce», «Cueva», «Manuel de Mosquera», «Marcos Garcés», «Cristóbal Caballero», «Gregorio de la Rosa», «Manuela de Bustamante», «Antonia del Pozo», «Sebastiana Fernández», «Antonia Mancarea», «María Aguado» y «Mariana Borja», <sup>737</sup> todos ellos actores y/o músicos que pertenecían a la compañía teatral dirigida por «Félix Pascual». Basándose en datos históricos sobre esta compañía, como su fecha de fundación (27 de febrero de 1671) o la participación en ella de las actrices Sebastiana Fernández y Manuela Bustamante, Esther Borrego y Thomas O'Connor propusieron, respectivamente, las fechas de Pascua de 1671 y otoño de 1673 para el estreno de la *Loa*. <sup>738</sup>

Por nuestra parte, y para complicar aún más el asunto, creemos que tanto la *Loa* como la comedia de *La mejor flor de Sicilia* se representaron o bien al inicio de la temporada teatral de otoño-invierno de 1670, o bien, más probablemente, en Pascua de 1672. En efecto, el personaje de Félix Pascual menciona en la *Loa* que fue «llamado / del arrendamiento nuevo / para servir a Madrid» (vv. 65-67), y nos consta por una nota del 18 de agosto de 1670 que Juan Ruiz de Somavilla, arrendador de los corrales de comedias entre 1667 y 1671, se gastó una buena suma de dinero en llevar a Madrid desde Granada a la compañía de Félix Pascual, alegando que las grandes compañías madrileñas estaban fuera de la ciudad. <sup>739</sup> La hipótesis de una representación en otoño de 1670 es sólida, pues explicaría la referencia, en la *Loa*, a un viaje que tuvo parada en «Toledo» (v. 32), y también la necesidad que tenía la compañía de Félix Pascual de presentarse ante el público de Madrid y elogiar su ciudad. <sup>740</sup> De ser correcta

---

<sup>736</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. I (Madrid: Bailly-Bailliére, 1911), XLIV, *apud Ibid.*, I, 8-9.

<sup>737</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 571. Citamos por la edición de Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 571-85.

<sup>738</sup> Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 57; Esther Borrego Gutiérrez, «La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española», en *Homenaje a Henri Guerreiro: la biografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media*, ed. Marc Vitse, 2006, 311-25, 319.

<sup>739</sup> «[P]or no tener comedias que hacer las compañías de Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo, sino el serles forzoso salir desta corte a otros lugares, fue preciso al dicho arrendamiento traer a ella desde la ciudad de Granada la compañía de Félix Pascual a su costa, costándole con lo que les ha dado para que coman y otras cosas 32.731 reales, por ser la distancia tanta y traer cantidad de ropa y muchas personas y valer los portes y caballerías muy caras.» (Varey y Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, 75.).

<sup>740</sup> Sobre el discurso panegírico dedicado en esta *Loa* a Madrid, véase Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, I, 306-8.

la fecha del otoño de 1670, la mención de un «nuevo arrendamiento» podría interpretarse de forma subjetiva: Juan Ruiz de Somavilla quizás había sido arrendador de los corrales madrileños desde 1667, pero era «nuevo» para esta compañía teatral que antes estaba instalada en Granada y desconocía el panorama teatral de la capital.

Con todo, y teniendo en cuenta el detalle del arrendamiento, nos parece más sólida la hipótesis de una representación de *La mejor flor de Sicilia* en Pascua de 1672, porque sabemos que los corrales de comedias cambiaron de arrendador en noviembre de 1671, cuando pasaron a manos de Rodríguez Ros.<sup>741</sup> La compañía pudo haber actuado al inicio de la temporada teatral siguiente, después de que se completaran unos trabajos de reparación en los corrales llevados a cabo en la primavera de 1672.<sup>742</sup> Si esta fecha fuera correcta, tampoco quedarían sin explicación el viaje mencionado en la *Loa*, ni la necesidad de presentarse ante el público, pues algunos documentos prueban que la compañía de Félix Pascual se ausentó de la capital en 1671 «probablemente por querer que se presentase como compañía nueva al comienzo del arriendo suyo»,<sup>743</sup> y en el texto de la pieza breve, Manuela Bustamante afirma que «es justo que parezca / locura el atrevimiento / de *volvernos* a Madrid» (vv. 342-44).<sup>744</sup>

Aunque la *Loa* no precise su lugar de representación, sí menciona un «arrendamiento» (v. 66), razón por la cual podemos suponer que se trató de un corral de comedias. En cuanto al público, fue madrileño y seguramente variopinto, pues el actor Agustín Manuel evoca en su parlamento final un «auditorio [...] supremo / donde felizmente se unen / valor, belleza e ingenio / en tanta hermosura y tanta / nobleza» (vv. 361-65). Dado que la *Loa* se cierra con una alusión a Mariana de Austria, triunfante «Venus» (v. 375), no se puede descartar que la reina en persona hubiera asistido a la comedia. En cuanto a la representación del 1 de mayo de 1674, sabemos de su existencia por una entrada de diario del conde Fernando Buenaventura de Harrach, que sucedió a Pötting en el cargo de embajador del Sacro Imperio Romano Germánico. Aunque no queda claro si tuvo lugar en un corral o un recinto palaciego —Harrach solo indica haber «ido a la Comedia por la tarde, con la condesa, Josepha y Carl»<sup>745</sup>— lo que sí es seguro es que entre su público había al menos un alto cargo diplomático, si no es que más.

---

<sup>741</sup> Varey y Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, 84.

<sup>742</sup> *Ibid.*, 88.

<sup>743</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>744</sup> [La cursiva es nuestra].

<sup>745</sup> O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 79. [La traducción es nuestra.]

Con respecto al nuevo sentido que Salazar, respaldado por Valenzuela, pudo haberle dado a *La mejor flor de Sicilia*, creemos que toma inspiración de la técnica panegírica empleada por Aureli y Beverini en sus óperas palermitanas de 1667 y 1669 (*cf. supra*), cuyos personajes principales representaban alegóricamente al duque y a la duquesa de Alburquerque. Danièle Becker sostuvo hace unas décadas que la comedia de santos de Salazar se representó «a la onomástica de Rosalea, hermana de D. Frc.º X».<sup>746</sup> Aunque no cita su fuente, y es errónea en cuanto a la relación de parentesco –Ana Rosolea Fernández de la Cueva fue la madre y no la hermana de Francisco Fernández de la Cueva, X duque de Alburquerque–, la afirmación tiene el mérito de vincular a la protagonista de *La mejor flor de Sicilia* con la hija de los Alburquerque, basándose en la coincidencia de sus nombres de pila.

Si bien no descartamos que, en el estreno palermitano de su comedia de santos, Salazar hubiera querido homenajear a la hija de los duques al mismo tiempo que a la santa cuya festividad se celebrara, lo cierto es que el texto dramático no ofrece indicios de ello. Para nuestra sorpresa, en cambio, los paralelismos se multiplican entre el personaje de santa Rosolea y la persona en cuyo beneficio redundaba toda la estrategia de Valenzuela a partir de 1672: la reina regente. En las siguientes líneas, ofrecemos algunos argumentos en apoyo de la idea siguiente: en la reposiciones madrileñas de los años 1672 y 1674, *La mejor flor de Sicilia* sirvió para exaltar la figura de Mariana de Austria gracias a una serie de correspondencias establecidas entre ella y el personaje principal de la comedia, santa Rosolea.<sup>747</sup> Tal resignificación pudo haber sido facilitada, en parte, por algunos cambios entre la hipotética fuente de Palermo y el texto de las reposiciones madrileñas, que es el que finalmente se imprimió en la *Cítara de Apolo*.

El primer indicio de que existe una analogía entre la protagonista de *La mejor flor de Sicilia* y Mariana de Austria se encuentra en las metáforas usadas por Salazar para referirse a la primera, pues son exactamente las mismas con las que elogia a la reina en sus textos panegíricos. En efecto, Rosolea es nombrada «aurora» (v. 47) y «aurora del mejor sol» (v. 2447),<sup>748</sup> y se la relaciona políticamente con «una corona y un cetro sobre dos águilas»,<sup>749</sup> blasón que no pertenecía a la dinastía normanda que gobernaba Sicilia en tiempos de santa Rosalía, sino

---

<sup>746</sup> Becker, «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*», 1256.

<sup>747</sup> Ampliamos y matizamos aquí lo sostenido en Beltrán del Río Sousa, «Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres».

<sup>748</sup> Citamos por la edición de Thomas O'Connor: Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*.

<sup>749</sup> *Ibid.*, 282.

a la casa que reinaba sobre la isla italiana en el momento de estreno de la comedia: los Habsburgo.<sup>750</sup> Esta tónica panegírica, como diría Judith Farré Vidal, otorga peso a otras correspondencias entre el personaje ficticio y el real, como la física –la santa es representada con «doradas trenzas» (v. 50)– y la biográfica, pues igual que Rosolea vio frustrado su matrimonio con su primo Balduino, la reina estuvo comprometida con el príncipe Baltasar Carlos, primo por parte de madre, hasta la muerte de este en 1646. Más incluso que estos paralelismos biográficos, resultan sorprendentes aquellos de carácter psicológico que, por lo demás, son centrales en la trama de *La mejor flor de Sicilia*.

En la primera jornada, Rosolea tiene que decidir entre casarse con Balduino y convertirse en reina de Sicilia, o bien renunciar a la vida mundana para dedicarse a Dios (*cf. supra*), un dilema que refleja la conciencia de las obligaciones políticas y religiosas que siempre tuvo Mariana de Austria. Como lo explica su biógrafa Laura Oliván, la reina recibió desde muy joven «una sólida formación religiosa basada en la “Pietas Austriaca”», pues

[l]as reinas consortes, sobre todo aquellas provenientes de la familia Habsburgo en el siglo XVII, debían ofrecer una imagen de santidad practicando la “Pietas” y su devoción al Santísimo Sacramento, religiosidad que a su vez debía manifestarse en el apoyo a obras pías, visitas continuadas a conventos y frecuentes confesiones con un director espiritual de confianza. Doña Mariana iniciaría sus ejercicios espirituales en la corte de Viena, allí no le sería difícil impregnarse de los aires contrarreformistas y del fuerte espíritu jesuítico del momento.<sup>751</sup>

En un trabajo anterior sostuvimos que ante el dilema planteado al inicio de *La mejor flor de Sicilia*, «Rosolea asumió sus obligaciones con la divinidad, [mientras que] Mariana de Austria prefirió honrar el deber político [...] y decidió hacer un sacrificio en nombre de la pervivencia dinástica y monárquica».<sup>752</sup> Ahora diríamos de manera más matizada que, contrariamente a la santa, la reina no tuvo que elegir entre sus dos responsabilidades, pues de acuerdo con la doctrina de la *pietas austriaca*,<sup>753</sup> «fe y devoción imbuían a la persona real de sacralidad y poder», y su ejercicio conjunto «no podía excusarse en una futura reina de la Monarquía Hispánica que también tenía que velar por los destinos de su cuna imperial».<sup>754</sup> Esta diferencia significativa entre ella y el personaje de Rosolea no impide, sin embargo, que la vida de Mariana de Austria también estuviera marcada por el sacrificio y los obstáculos, a

---

<sup>750</sup> Beltrán del Río Sousa, «Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres», 230-31.

<sup>751</sup> Laura Oliván Santaliestra, «Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII» (Universidad Complutense de Madrid, 2006), 41.

<sup>752</sup> Beltrán del Río Sousa, «Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres», 228.

<sup>753</sup> Este concepto proviene de Anna Coreth, *Pietas Austriaca* (West Lafayette: Purdue University Press, 2004).

<sup>754</sup> Laura Oliván Santaliestra, «Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII» (Universidad Complutense de Madrid, 2006), 41-42.

los que parecen aludir las escenas de la comedia en donde el personaje del Demonio pone a prueba a la protagonista.

En la segunda jornada de *La mejor flor de Sicilia*, el Demonio siembra el caos en la corte palermitana para tentar a santa Rosolea a volver a su vida mundana (*cf. supra*), y la descripción del desorden bien hubiera podido recordar a los espectadores el clima de tensión que se vivía en el Madrid de la regencia a raíz de la guerra panfletaria:

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)

La última tentación del Demonio, en la tercera jornada de la comedia, consiste en hacerle saber a santa Rosolea que su padre ha muerto. La reacción de la santa evidencia su nostalgia por «el cariño de [su] padre», «el dulce amor de [su] patria», y también su temor de haber sido olvidada por los suyos (vv. 2885-90). Esta alusión a la juventud alemana de Mariana de Austria difícilmente pudo habersele a los espectadores, sobre todo teniendo en cuenta, como afirma Maura Gamazo, que «la viuda de Felipe IV no nació reina de España, ni de alma se naturalizó nunca española, ni tuvo flexibilidad y atractivo bastantes para hacer olvidar su condición de extranjera».<sup>755</sup>

La analogía establecida entre el personaje de la santa y Mariana de Austria se completa al final de *La mejor flor de Sicilia*, donde culmina el desarrollo de un personaje fundamental para la acción dramática: Cirilo. Este antiguo ayo de Rosolea cae en desgracia en la segunda jornada de la comedia, cuando se le acusa de haber sido cómplice en la huida de Rosolea (vv. 1944-46). Cirilo se destierra voluntariamente de la corte de Palermo, y acaba reuniéndose con la santa en el Monte Pellegrino para luego asistir a su apoteosis (*cf. supra*). Las coincidencias de este recorrido con la trayectoria de Juan Everardo Nithard son demasiadas como para no suponer que este personaje es un *alter ego* de quien fue el «director espiritual de confianza» de la reina desde su juventud. Es probable que parlamento con que el Cirilo se despide de la corte palermitana (vv. 1987-2039) despertara reacciones en aquellos que, poco años antes,

---

<sup>755</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 165.



habían seguido con atención la caída en desgracia y el destierro –también voluntario– del confesor de Mariana de Austria. Del mismo modo, las palabras de santa Rosolea en el encuentro final con su ayo podrían evidenciar el respeto y la compasión que la regente todavía sentía por Nithard:

SANTA ¿Quién eres, feliz anciano,  
en quien atenta imagino  
que mucho ocultas divino,  
si el traje te miente humano?

[...]

CIRILO Soy Cirilo, tu maestro.

SANTA (*Llora*) ¿Qué dices?

CIRILO ¡Ay, hija mía!,  
no te aflijas.

SANTA No es pesar.  
Tú me enseñaste a mezclar  
el llanto con la alegría. (vv. 3417-35)

Aunque resulta extraño que una obra posiblemente supervisada por Fernando de Valenzuela contenga alusiones al antiguo valido de la reina, es indudable que cualquier limpieza de imagen de Nithard iba en beneficio de su sucesor. Esto nos lleva a la cuestión de los objetivos concretos que Salazar pudo haber tenido al resignificar *La mejor flor de Sicilia*. ¿Quería blanquear la figura del valido en general, englobándolo tanto a Nithard como a él? O bien, ¿pretendía advertir a Valenzuela de los peligros que entrañaba su posición? Con respecto a Mariana de Austria, es probable que el propósito del dramaturgo hubiera sido doble: por un lado, recalcar la sacralidad de la reina en un contexto religioso preciso, y por el otro, divertirse provocando al principal enemigo de esta.

*La mejor flor de Sicilia* se representó en un corral de comedias tan solo unos meses después de que en diversas ciudades de la Monarquía Hispánica se celebraran fiestas por la canonización de Fernando III, en primavera y verano de 1671. En un discurso inaugural de estas fiestas pronunciado el 7 de junio de 1671, «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.»<sup>756</sup> Nuestra hipótesis es que Salazar quiso darle seguimiento a este mensaje de sacralidad ante un público quizás más

---

<sup>756</sup> Oliván Santaliestra, «Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII», 384.

diverso que el de las fiestas religiosas, primero en 1672, y luego en 1674. El dramaturgo no debía de ignorar la provocación política que suponía vincular a la regente precisamente con santa Rosalía, pues Juan José de Austria era devoto de esta santa desde que, estacionado en Barcelona en 1652, pidió su intercesión para erradicar la peste que se encarnizaba con sus tropas.<sup>757</sup> Con su comedia hagiográfica, Salazar reivindicaba para su nueva protectora el culto de una figura palermitana que él también sentía muy suya.

Carmen Sanz Ayán hace una distinción entre aquella postura crítica que considera que «el teatro, fundamentalmente el mitológico, nos muestra un modo de ser que brota como una utopía al lado de la vida real», y aquella otra que toma en cuenta el contexto histórico de creación a la hora de interpretar los textos. Esta segunda se divide, a su vez, en «una tendencia que creer reconocer en los protagonistas de las obras –casi siempre dioses, semidioses y héroes históricos o míticos de la antigüedad clásica–, a personajes reales de la corte», y en otra «corriente interpretativa mayoritaria» que

admitiría una atención general de los dramaturgos a la realidad de su tiempo cuando eligen temas y argumentos. Desde esa perspectiva hallaríamos en las piezas cortesanas observaciones críticas relativas a determinados aspectos del poder. Advertencias sobre la vida, la conducta y las cualidades que debe poseer el príncipe perfecto y alusiones a las reglas fundamentales de buen gobierno, aunque el poeta las insinúe casi siempre en un nivel generalizador, sin alejarse nunca de la dimensión simbólica y universal de los mitos ya que traspasar ese límite sería arriesgado en el contexto del absolutismo monárquico.<sup>758</sup>

Mientras que nuestro análisis de las representaciones madrileñas de *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea* se inscribe evidentemente en la primera de las posturas hermenéuticas historicistas, aquellos que se ofrecen a continuación pertenecen más bien a la segunda de ellas. Esto, más que a una preferencia personal, se debe a la naturaleza misma de los textos, pues ni la zarzuela de *Los juegos olímpicos* (1673), ni las comedias *El mérito es la corona* (1674) y *El encanto es la hermosura* (1675-1676) establecen analogías continuas entre los protagonistas y personalidades políticas reales, de tal modo que «los mensajes lanzados desde el escenario sobre su conducta a seguir o sobre su actitud result[e]n particularmente explícitos»,<sup>759</sup> sino que constituyen ejemplos de un teatro propagandístico más sutil. Aunque omnipresente, su contenido político se disemina a lo largo del texto en analogías puntuales, tanto de personaje

---

<sup>757</sup> Juan Formento, *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la real águila panormitana santa Rosalía*, 121.

<sup>758</sup> Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, 120-21. Aunque no los nombra, creemos que la historiadora se refiere aquí, respectivamente, a las metodologías analíticas de Margaret Rich Greer y Sebastian Neumeister en *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Pedro Calderón de la Barca* (Princeton: Princeton University Press, 1991) y *Mito clásico y ostentación. Los drama mitológicos de Calderón* (Kassel: Reichenberger, 2000).

<sup>759</sup> *Ibid.*, 20.

como de situación, y también en reflexiones de carácter político-filosófico pronunciadas por los personajes, sin olvidar los recursos paratextuales musicales y escenográficos, también cargados de significado.

Por la importancia que tuvo en la carrera de Agustín de Salazar y Torres, y también porque rebasó el dominio del teatro simplemente propagandístico para convertirse en una joya estética atemporal, dedicaremos un capítulo aparte a la zarzuela de *Los juegos olímpicos*, representada el 22 de diciembre de 1673. Por ahora, si bien nos duele romper la estricta cronología de este discurso, tendremos que concentrarnos en una obra posterior, cuyo sentido primordialmente político ya se revela en su título. *El mérito es la corona, y encantos de mar y amor*, que temáticamente toma mucho de *El castillo de Lindabridis* de Calderón, fue la fiesta real que Salazar ideó para celebrar el cuadragésimo –y por lo tanto, importantísimo– cumpleaños de Mariana de Austria, el 22 de diciembre de 1674.<sup>760</sup>

Al inicio de la *Loa* para *El mérito es la corona*, el personaje de la Aurora reúne a la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego para celebrar «tan feliz día» (v. 20). Los versos «A que numeren los años / de la Aurora soberana, / convoca los Elementos / el vago esplendor del aura» (vv. 55-58) precisan el motivo de la celebración, y la identidad de la persona festejada: la reina regente. Sin embargo, poco después interviene en escena el personaje de Júpiter, representativo de Carlos II desde la *Loa* para *Elegir al enemigo* (cf. *supra*), para alabar «los años» (v. 144) del joven monarca. Aunque Carlos es mencionado en todas las loas dedicadas por Salazar a su madre, cabe notar que solo en *El mérito es la corona* y *Los juegos olímpicos* el rey se presenta como un segundo festejado, de tal modo que parece que la fiesta real celebre no solo el cumpleaños de la reina en diciembre, sino también el del rey, del anterior noviembre. La ambigüedad respecto al destinatario se fragua a lo largo de la *Loa* mediante una serie de adjetivos posesivos de tercera persona cuyo referente no queda claro –«numerad sus años» (v. 32), «celebran sus años» (v. 39), «sus felices años» (v. 219)–, volviéndose explícita en los últimos versos de la pieza: «De la Aurora de Austria / y del Sol de Carlos, / venid, Elementos, / numerad sus años» (vv. 253-56).

La *Loa* para *El mérito es la corona* es programática en la medida en que anuncia la naturaleza doble del mensaje político de esta fiesta real. En invierno de 1674, faltaba solo un

---

<sup>760</sup> La fecha es segura pues, como lo indica Thomas O'Connor en su artículo «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 75, proviene de Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 223, quien a su vez la toma de AHN, *Archivo antiguo del Consejo*, leg. 25.

año para que Carlos II cumpliera la mayoría de edad, y por lo tanto, para que se terminara la regencia de su madre. Más que nunca, preocupaba la formación del joven rey y su capacidad de asumir la ingente tarea que le esperaba. Por ello, no sorprende que Salazar ensalce la regencia y la figura de Mariana de Austria, pero paralelamente le proporcione a Carlos II breves lecciones de gobernanza, las primeras de las cuales aparecen en la *Loa* en forma de alusiones y aforismos. Explicando la relación de la Monarquía Hispánica con el Agua, el personaje de Venus parece animar al rey a proseguir la política expansionista iniciada por sus antecesores: «Que de él excedan / los años que ilustra / cristales, arenas / corales, espumas» (vv. 143-46). Poco después, la diosa Juno parte de la metáfora del Aire para inculcar al rey el principio de la «vigilancia», que se define como el «cuidado y atención exacta en las cosas que están a cargo de cada uno» (*Autoridades*): «La vigilancia en los reyes / es el favonio, es el aura, / por quien no sólo respiran los reinos, / pero descansan.» (vv. 159-62). Por fin, trazando un paralelismo con la generosidad de la Tierra, el personaje de Cibeles preconiza la «providencia» en el gobierno, y pone como modelo de ella a la reina regente:

¿Pues, quién duda que en los reyes  
es la providencia el alma  
de la majestad, y que hoy  
me toca a mí celebrarla,  
en quien me enseña excedida  
y en quien la copio imitada? (vv. 201-6)

Pasando ahora a la comedia de *El mérito es la corona*, se puede observar que el argumento de esta se presta particularmente bien a las intenciones propagandísticas y pedagógicas anunciadas en la *Loa*. *El mérito es la corona* tiene rasgos que la acercan al género caballeresco, pues debe buena parte de su trama a *El castillo de Lindabridis* (c. 1661) de Pedro Calderón de la Barca, que a su vez es una reescritura de *El espejo de príncipes y caballeros* (1555), de Diego Ortúñez de Calahorra.<sup>761</sup> La filiación literaria elegida por Salazar no podría haber sido más adecuada, pues este último libro «seguramente [se] concibió [...] como obra ejemplar y de adoctrinamiento, un verdadero “espejo de príncipes”, y no como un libro de aventuras fantásticas y remotas».<sup>762</sup> De la fuente renacentista, Calderón retomó una sola aventura: aquella que surge del «problema sucesorio en que están inmersos Lindabrides y su hermano», que «recorre[n] el mundo para que algún caballero se enfrente con Meridián y, si lo vence, se convierta en esposo de Lindabridis, sucesor del emperador [de Tartaria]; si es

<sup>761</sup> Juan Manuel Escudero Baztán, «Descripción y análisis de capas superpuestas en *El castillo de Lindabridis* de Calderón», *Revista de Literatura* 77, n.º 153 (2015): 93-108, 95.

<sup>762</sup> *Ibid.*, 96.

derrotado, entonces gobernará Meridián». <sup>763</sup> Es Febo, el protagonista de la novela, quien vence a Meridián y obtiene el derecho de reinar sobre Tartaria, dándose después la situación de que Lindabridis es vencida a su vez por Claridiana, quien al final acaba quedándose con el amor de Febo. <sup>764</sup> En la versión dramática de Calderón, Lindabridis viaja en busca de su futuro esposo a bordo de un castillo volador, y se convoca un torneo para obtener su mano en el que participan, además de Febo y su hermano Rosicler, una Claridiana disfrazada de hombre que quiere impedir que su amado Febo se case con Lindabridis. <sup>765</sup> Al ganar el torneo, Claridiana logra su objetivo de volver su reino de Francia con Febo, mientras que Lindabridis se casa con Rosicler y Meridián se queda con el trono de Tartaria.

Agustín de Salazar y Torres compuso una comedia en la que están presentes casi todos los personajes principales de *El castillo de Lindabridis*, con la excepción notoria de Febo y el Fauno, que en Ortúñez es «un monstruo que debe destruir el héroe» mientras que en Calderón es «un salvaje caballeresco [que] sin dejar de ser un fauno, se comporta de modo cortés y pretende enamorar a Lindabridis». <sup>766</sup> Además, algunos nombres de personajes están modificados: Meridián se contrae en «Madián», y el gracioso Malandrín se bautiza con el anagrama «Darinel». Pero contrariamente a lo que ocurría con *Tetis y Peleo*, que argumentalmente era muy fiel a la comedia homónima de José de Bolea, *El mérito es la corona* reelabora en profundidad el hipotexto calderoniano, potenciando su contenido político y transformando radicalmente el final. Sirvan las siguientes líneas de breve sinopsis de su trama.

En la primera jornada de la comedia, los príncipes Anfión y Astrea desembarcan cada uno por su cuenta en la playa de Delos, adonde habían ido, uno, para conocer a la princesa Lindabridis, y la otra, para las fiestas de Apolo. Inmediatamente comienzan dichas fiestas, y la Música celebra el comienzo del reinado de Madián. Lindabridis, hermana de Madián, confronta al futuro rey y explica que ella tiene el mismo derecho que él a heredar el trono, por sus méritos intelectuales y militares. El viejo Dirceo intenta poner paz entre los dos para evitar una guerra civil, y pide que sea el oráculo de Apolo quien decida. La respuesta de Apolo, en boca de la Fitonisa, es que ambos tienen igual derecho, y para poder quedarse con el trono, tendrán que encontrar un amante que supere en fuerza, ingenio, belleza, a su

---

<sup>763</sup> Axayácatl Campos García Rojas, «Adaptación y reconfiguración de motivos caballerescos en *El castillo de Lindabridis*», *Historias fingidas*, n.º 3 (2015): 139-53, 142-43.

<sup>764</sup> Escudero Baztán, «Descripción y análisis de capas superpuestas en *El castillo de Lindabridis* de Calderón», 97.

<sup>765</sup> Susana Hernández-Araico, «Las inverosimilitudes imaginativas de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, n.º 1 (2007): 67-77, 74.

<sup>766</sup> Campos García Rojas, «Adaptación y reconfiguración de motivos caballerescos en *El castillo de Lindabridis*», 146-47.

hermano/a. Se convocan unas lides, y por arte de magia, la Fitonisa levanta un castillo que, tras admitir en su interior a Madián y Lindabridis, sale volando. Deseosos de participar en las lides para enamorar a los príncipes de Delos y ayudarles a conseguir el trono, Anfión y Astrea siguen al castillo en sus barcos. El castillo llega a la isla de Ortigia, donde viven los hermanos Rosicler y Claridiana, quienes a pesar de haber crecido como salvajes han sido educados como príncipes por el viejo Danteo.

En la segunda jornada de *El mérito es la corona*, Rosicler conoce a Lindabridis y se enamora de ella. Madián conoce a Claridiana y también queda enamorado. Pero rápidamente, los personajes se pierden de vista, y los príncipes de Delos se ponen a buscar a los salvajes que los han cautivado. En su lugar, encuentran a Danteo, quien no quiere revelarles el nombre de los jóvenes y es hecho prisionero. Entretanto, los graciosos Darinel y Estela entran al castillo, y los príncipes de Delos, avisados por los guardias, piensan que se trata de los salvajes de antes. El castillo se va volando con todos los personajes dentro, excepto Rosicler y Claridiana, y Anfión y Astrea, que han desembarcado en la isla. Al darse cuenta de que su amada Lindabridis ya no está, Rosicler decide despeñarse, pero luego se revela que Anfión lo ha salvado de la muerte.

La tercera jornada se abre con el regreso del castillo a Delos, donde están a punto de empezar las lides en honor de Apolo. Los viejos Danteo y Dirceo resultan ser viejos amigos, y el primero confiesa al segundo que Rosicler y Claridiana son en realidad príncipes de Nisia, reino enemigo de Delos. Recién llegados a la isla, Anfión y Astrea envían a Rosicler y Claridiana a avisar a los príncipes de Delos de su participación en el torneo. Se realizan las dos embajadas, cada una con su respectiva escena de reconocimiento. La obra se concluye con la celebración de las lides, en las que participan todos los personajes. La lid de ingenio, cuyo tema de debate es amoroso, se concluye sin ganador. En la justa, en cambio, gana Rosicler, a quien Dirceo ha revelado su condición de príncipe. Aunque Lindabridis gana el trono porque ha conseguido un amante superior a Madián, al final hay una repartición de los reinos: Madián y Claridiana reinarán sobre Delos, y Rosicler y Lindabridis sobre Nisia.

El contenido político de *El mérito es la corona* parece concentrarse en la primera y tercera jornadas de la comedia, mientras que el despliegue escenográfico y musical es mayor en la segunda, de tal modo que esta constituye una suerte de intermedio para el descanso del espectador. Esto es tanto más necesario cuanto que ciertos pasajes de la primera jornada son verdaderos discursos de filosofía política que no se esconden detrás de metáforas y que

pausan la acción dramática. Cuando Lindabridis anuncia su pretensión al trono de Delos, empieza por alabar el régimen monárquico hereditario, que considera superior al electivo porque, en el primero, los reyes están formados para serlo «desde la cuna», mientras que los gobernantes electos pueden corromperse al recibir honores a los que no están acostumbrados.

Entre las constituciones  
que observaba antiguamente  
Delos, ya sabéis que es una  
de sus principales leyes  
que fuese electivo el reino;  
y quizás por parecerles  
que, como sea preciso  
que alguno el peso sustente  
del gobierno, en la elección  
lo mejor se elige siempre.  
Bien que es política inútil,  
porque tal vez acontece  
que el buen ciudadano sea  
mal rey, como el más valiente  
soldado mal general,  
que es menester que manejen  
los cetros y las diademas  
desde la cuna los reyes,  
que en quien no tiene enseñadas  
a la corona las sienes,  
como le hacen novedad  
la púrpura y los laureles,  
suelen mudar los honores  
las costumbres fácilmente (300-1).<sup>767</sup>

En la España de finales del siglo XVII, no resultaba necesario defender la monarquía hereditaria como régimen político ideal ante otras formas de gobierno como la monarquía electiva, que había existido en la península en la época visigoda. Detrás de los principios constitucionales de herencia y elección se disfrazan las ideas más abstractas de la «suerte» y el «mérito», que Lindabridis considera no opuestos, sino inseparables en la figura del buen gobernante. Tras explicar que Delos «otra ley constituyó, / con que a un mismo tiempo fuese / el dominio hereditario / y electivo» (301), la protagonista procede a citar las cualidades que debe poseer un aspirante al trono, las cuales se obtienen mediante una formación exhaustiva:

Del difunto rey los hijos,  
decreta la ley, que hereden  
la corona; pero no  
el que primero naciere,  
sino el que más digno sea  
de reinar, el más valiente,  
el más generoso, el más

---

<sup>767</sup> Como no existe edición crítica moderna de la comedia de *El mérito es la corona*, citamos por Salazar y Torres, «El mérito es la corona» en *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 296-343.

justiciero, el más prudente,  
el más piadoso. ¡Oh, dominio  
venturoso una y mil veces  
a quien dio la suerte el cetro,  
porque mereció la suerte!  
El motivo de esta ley  
fue para que, si tuviese  
el rey muchos herederos,  
sabiendo que el cetro siempre  
al mérito había de darle,  
los dos polos atendiesen  
de las armas y las letras. (301)

La idea del mérito político es tan fundamental en esta comedia que le da su título: *El mérito es la corona*. Como argumento central de la pretensión de Lindabridis al trono, constituye el motor de toda la acción dramática, y también determina su resolución, pues Rosicler gana el derecho a reinar sobre Delos por las habilidades demostradas en el torneo y adquiridas gracias a su crianza como príncipe (311). Encarnado por los personajes de Lindabridis y Rosicler, el «mérito» le permite al dramaturgo introducir un discurso pedagógico que se compone de enumeraciones de los valores y conocimientos necesarios para gobernar, y a todas luces estuvo dirigido en su estreno a Carlos II. A sus trece años, el niño debió de entender que, si quería convertirse en un buen rey al término de su mayoría de edad, tenía que ser «valiente», «generoso», «justiciero», «prudente» y «piadoso», además de docto en «política», historia —«do firme en todas edades / de la memoria»— y astronomía —«máquina [...] / de la armonía del orbe» (311).

El discurso propagandístico de *El mérito es la corona* es más sutil que el pedagógico, seguramente porque estaba dirigido a un público maduro y por lo tanto, más capacitado para entender un lenguaje figurativo. Como se ha dicho antes, las analogías políticas existen en esta comedia, pero son de carácter puntual y no se extienden a todo el texto, como sí ocurría en *La mejor flor de Sicilia*. Proporcionaremos aquí algunos de los ejemplos más significativos. Al inicio de la primera jornada y al final de la tercera, se establece un claro paralelismo entre la princesa Lindabridis y Mariana de Austria, cuando la primera se defiende de aquellos que no la consideran merecedora de la corona por su condición de mujer: «No se diga, no se cuente / entre las demás naciones / que injustos y descortesés, coronáis una injusticia / porque una mujer no reine.» (303). Al equiparar a la princesa con mujeres sabias de la historia y la mitología, como «Palas», «Safo» o «Carmenta» (302-303), Salazar exalta no solo «lo prudente» (302) de la reina en su ejercicio de la regencia, sino también sus capacidades didácticas en relación con su hijo, «pues siempre / es fuerza que sepa más / el que enseña, que el que aprende» (303). Por otro lado, con la mención de grandes reinas guerreras como



«Semíramis», «Cloelia, Penthesilea / y Cenobia» (302), el dramaturgo busca representar a Mariana de Austria como una líder militar capaz de enfrentarse a toda «guerra, / que es la que el reino mantiene / en paz y justicia» (302).

En *El mérito es la corona* figuran dos conflictos bélicos, uno perteneciente al pasado y otro a un potencial futuro. En la tercera jornada, el viejo Danteo le revela a Dirceo que Rosicler y Claridiana son los hijos de Hipomenes, antiguo rey de Nisia que «perdió la vida y el reino / en trance de una batalla» (331) con Arquelao, difunto monarca de Delos y padre de Lindabridis y Madián. La guerra se describe aquí como algo «injust[o]» e innecesario,

porque de leves pretextos  
se originan grandes odios,  
bien, como tal vez se vieron  
de inútil leve pavesa  
graves ocultos incendios. (331)

Es imaginable que en el Madrid de 1674, estos versos fueran reminiscentes de la enemistad que perduraba entre la Monarquía Hispánica y el reino de Francia desde los tiempos de Carlos I, y que numerosos tratados de paz y matrimonios entre las dos dinastías no habían podido arreglar. Estaban frescas en la memoria de los espectadores las paces de los Pirineos (1659) y de Aquisgrán (1668), que no habían podido impedir la guerra que en aquel instante enfrentaba a las tropas francesas y españolas en los Países Bajos y la Alemania Imperial.<sup>768</sup> Creemos que unos versos de Danteo reflejan los sentimientos que la corte madrileña hubiera podido tener respecto a las continuas humillaciones militares de Francia, y al deseo que siempre manifestó este reino de que se interrumpiera la línea sucesoria de los Habsburgo españoles<sup>769</sup>:

La ira, el rencor y la saña  
de los vencedores fieros  
taló a Nisia a fuego y sangre;  
y viendo a Hipomenes muerto,  
porque heredero no quede,  
buscó dos infantes tiernos. (331)

La representación salazariana de la guerra entre Delos y Nisia constituye un ataque metafórico a la reputación de Francia, con el probable propósito de blanquear la posición de la Monarquía Hispánica en el conflicto que se eternizaba entre ambos reinos. Esta propaganda de exterior seguramente estaba dirigida, más que a los miembros de la corte, a

---

<sup>768</sup> John Stoye, *El despliegue de Europa: 1648-1688* (Madrid: Siglo XXI, 2018 [1974]), 276-92.

<sup>769</sup> *Ibid.*, 273.

los distintos diplomáticos europeos que se encontraban entre el público. Para ellos, que después podían narrar por carta el espectáculo presenciado, también estaba pensado el despliegue escenográfico y musical, que en esta fiesta real es especialmente impresionante. Además de las habituales letras cantadas –nueve, en este caso<sup>770</sup>–, coreografías (299), terremoto (312), mutaciones de escenario en castillo (304), jardín (312, 337), peñascos (318), cabaña (325) o bosque (339), *El mérito es la corona* tiene la particularidad dentro de la obra salazariana de que juega con efectos lumínicos.

Al final de la primera jornada de la comedia, una acotación indica que «*Suena dentro ruido de terremoto y la música en lo alto, oscureciéndose el teatro*» (312). Los personajes en escena–Rosicler, Claridiana, Darinel y Estela– admiran en la penumbra la aparición repentina de una «*máquina rara / [que] entre confusos celajes / se percibe*» (312). La oscuridad potencia el carácter mágico de la escena, el cual es patente en una letra cantada cuya construcción anafórica la convierte en un verdadero conjuro:

De Amor los encantos,  
en bienes y males,  
el aire fabrique,  
al aire se entreguen,  
el aire los lleve,  
pues son del aire. (312)<sup>771</sup>

Rogamos al lector que nos permita una digresión en este punto. Si bien el argumento de *El mérito es la corona* presenta rasgos caballerescos, el uso que en ella se hace de los recursos escenográficos en general, y del castillo volador en particular, la acerca también a la llamada comedia de magia, un género que alcanzó su máximo esplendor en el siglo XVIII de la mano de Antonio de Zamora y José de Cañizares.<sup>772</sup> La presencia de elementos mágicos resulta natural en el marco de una trama procedente de una novela de caballerías, pero cabe puntualizar que la magia de esta comedia salazariana, titulada por cierto *Encantos de mar y*

---

<sup>770</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «*El mérito es la corona*», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Lola Josa, consultado el 29 de diciembre de 2021, <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=470>.

<sup>771</sup> El juego con las luces escénicas suaviza la transición entre la primera y la segunda jornada de la comedia, pues al principio de la segunda, con un fondo de música cantada más suave –«*Serénese el mar, / suspéndase el viento*»– otra acotación indica que «*se va aclarando el teatro*» (313).

<sup>772</sup> Véase, a propósito de esto, Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011).

*amor*, procede sobre todo de Pedro Calderón de la Barca, de quien «muchas comedias caballerescas y mitológicas» juegan con el «trinomio amor-encanto-hermosura».<sup>773</sup>

Por su acercamiento a la magia, *El mérito es la corona* constituye un antecedente claro de la última obra dramática de Salazar, titulada *El encanto es la hermosura*. En efecto, unos versos de la segunda jornada parecen contener el germen de una idea que resultaría esencial en la comedia posterior: no hay magia más poderosa que la belleza de una mujer. Aquí, viendo por primera vez a la princesa Lindabridis, y sin entender todavía la presencia del castillo, Rosicler afirma que «no es error el creer / que es mágica la hermosura» (314). Sin embargo, mientras que en *El encanto es la hermosura*, la temática de la magia –o más bien, de la ausencia de esta, como veremos– es fundamental para el desarrollo de la acción, *El mérito es la corona* trata lo mágico como un motivo más accesorio, y explota el recurso del castillo volador sobre todo para fines cómicos. Así, la segunda jornada –pausa necesaria entre dos partes densamente políticas– está repleta de entradas y salidas por la puerta del castillo que vigilan Brunelo y Brilladoro, dos gigantes capaces de leer griego y latín (320).

Pero no nos descarrilemos más del tema, y comentemos el segundo conflicto bélico en esta comedia salazariana, pues de él depende buena parte del mensaje propagandístico transmitido por el autor. Cuando, al principio de la primera jornada, Madián y Lindabridis manifiestan su derecho a ocupar el trono de Delos, el personaje de Dirceo interviene para evitar lo que a su ojos podría derivar ya no en un conflicto exterior, sino en una guerra civil:

- DIRCEO Madián, suspende  
el denuedo. Lindabridis  
espera.
- MADIÁN Di, ¿qué pretendes,  
Dirceo?
- LINDABRIDIS ¿Qué solicitas?
- DIRCEO Solo que no se ensangriente  
en civil guerra la espada,  
pues la propia sangre vierte  
vuestro furor. Ciudadanos,  
¿del amigo, del pariente  
queréis triunfar? La victoria  
será llanto, cuando viereis  
que no es menos desdichado  
el vencido, que el que vence.

---

<sup>773</sup> Renata Londero, «El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón» en *Hacia la modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.) (Madrid: Editorial Academia del Hispanismo, 2018), 237-245, *apud* Bermejo Gregorio, «La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora», 556.

La analogía no era particularmente difícil de entender. En el momento del estreno de *El mérito es la corona*, la regencia seguía estando bajo la amenaza de Juan José de Austria, «pariente» de Mariana de Austria cuya ambición no había sido taimada por la concesión del virreinato aragonés en 1669.<sup>774</sup> Desde noviembre de 1674, la reina había estado intentando que su hijastro ocupara el puesto de gobernador de Flandes, que había quedado vacante, no solo porque «don Juan de Austria había ya estado en aquellas tierras en jornadas muy difíciles, [y] además ostentaba de manera permanente el cargo de Gobernador General de estos territorios por nombramiento del difunto Felipe IV», sino sobre todo por «las ansias de Mariana de Austria y de los que la rodeaban de alejarlo de Madrid, y con ello de toda posibilidad de influenciar en los acontecimientos que pronto llegarían a la Monarquía Hispánica, en forma de mayoría de edad del Rey Carlos».<sup>775</sup>

Juan José de Austria comparte varios rasgos con el personaje de Madián. Ambos son hijos de un rey difunto (299) –con el detalle, además, de que no se menciona en el texto madre alguna–, ambos son considerados meritorios del trono principalmente por su condición de varones (302), y ambos cuentan con una reputación favorable en diferentes estratos de la sociedad, como demuestra la respuesta del príncipe al discurso de Lindabridis:

[...] pero si sabes  
que la nobleza y la plebe  
unidas me coronaron,  
sin que de mi parte hubiese  
más violencia que su afecto,  
¿por qué ahora alterar quieres  
la paz del reino [...]? (303)

Hay en estos versos una alusión a los distintos públicos que Juan José de Austria quiso alcanzar con sus sucesivas cartas abiertas, las primeras de las cuales estaban dirigidas sobre todo «a movilizar a los poderosos y al mundo de la corte», para luego hacerse extensivas a clases más populares.<sup>776</sup> La demagogia del hijo ilegítimo de Felipe IV se acentuó en la carta-programa de Torrejón de Ardoz, de marzo de 1669 (*cf. supra*), donde

---

<sup>774</sup> José Ignacio Ruiz Rodríguez, *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica. Entre la política, el poder y la intriga* (Madrid: Dykinson, 2007), 381.

<sup>775</sup> *Ibid.*, 381.

<sup>776</sup> Héloïse Hermant, *Guerres de plumes. Publicité et cultures politiques dans l'Espagne du XVIIe siècle* (Madrid: Casa de Velázquez, 2012), « Chapitre V. L'invention d'un public juaniste : les espaces sociopolitiques de polarisation

En son nom propre, don Juan défend les intérêts de diverses entités dont la somme constitue le corps politique et social de l'Espagne et avec qui il entretient un rapport direct. [...] En loyal *compañero*, il récompense et rallie définitivement à sa cause les soldats qui l'avaient rejoint aux environs de Madrid, grossissant les rangs des troupes qui l'accompagnaient. Ce même manifeste adopte une tonalité plus populiste. Don Juan parle pour les peuples espagnols qui souffrent avec le *pathos* requis. Il évoque « l'affliction et la peine des peuples de Castille » et [...] condamne « l'insupportable charge et l'excès des impôts » dont le poids ôte leur force aux sujets au point qu'ils ne peuvent même plus gémir. Il s'offusque de l'écart de condition entre riches et pauvres, voyant « que certains regorgent de biens alors que d'autres pleurent.<sup>777</sup>

Establecidas en la primera jornada de la comedia, las analogías Lindabridis-Mariana de Austria y Madián-Juan José de Austria no vuelven a hacer su aparición sino al final de esta, cuando gracias al torneo organizado por Dirceo se resuelve definitivamente la cuestión sucesoria. La primera parte del torneo, que corresponde a una lid de ingenio en la que Lindabridis anima a los participantes a demostrar «si el amor se ha de decir / o callar» (338), queda sin resolverse. Ninguno de los argumentos propuestos por hombres o mujeres es considerado ganador, y Lindabridis interrumpe el ejercicio para dar comienzo a «otro duelo»: la justa (339). Contrariamente a lo ocurrido en la lid del ingenio, la segunda parte del torneo tiene un claro vencedor, Rosicler, que acaba derribando al príncipe Madián (342).

Lindabridis es doblemente vencedora en el torneo que cierra *El mérito es la corona* porque Rosicler derrota a su hermano en la justa, y porque ella misma no es superada por ninguna de sus rivales –Astrea o Claridiana– en la lid del ingenio. Aquí, Salazar parece invitar a los espectadores a una lectura propagandística que no solo confirma la superioridad de Mariana de Austria sobre el otro pretendiente al trono, Juan José de Austria, sino que también sugiere que ambos políticos tienen cabida en el complejo sistema de la Monarquía Hispánica. Así, en un gesto de conciliación, la princesa Lindabridis cede el gobierno de Delos a Madián y este a su vez le entrega el reino de Nisia (343).

No se olvide en esta resolución dramática la sombra de Fernando de Valenzuela. Desde el inicio de la tercera jornada, se menciona en la comedia la institución del «valimiento», encarnada por el personaje de Dirceo y fundamentada tanto en la «religión» como en el dominio de las «ciencias» (331). Aunque no establece un paralelismo claro entre el viejo Dirceo y Valenzuela, Salazar caracteriza a este personaje como un perfecto cortesano que sabe más que los príncipes, escondiendo información según la conveniencia del reino (337) y revelándola en el momento adecuado (342). En boca de Dirceo, el dramaturgo

---

des guerres de plumes », párrs. 46-52, consultado el 29 de diciembre de 2021, <https://books.openedition.org/cvz/17832?lang=es>.

<sup>777</sup> *Ibid.*, párrs. 53-55.

introduce, además, una máxima filosófica que parece sacada de los manuales morales de Baltasar Gracián: «prudencia ha de obrar, que no hay / fortuna donde hay prudencia» (337). Seguramente dirigido a Valenzuela, el consejo era muy pertinente a finales del año 1674, pues apenas unos meses antes, en mayo, el antes favorito y ahora valido de Mariana de Austria obtuvo de ella «la Conservaduría del Consejo de Italia, con asiento y gajes de Consejero, y una casa de aposento en la calle de Atocha, que cedió en alquiler», lo cual le permitió vivir con tal lujo que «su alojamiento [...] pudo competir, si no en tamaño, en esplendor, con el de muchos grandes de España».<sup>778</sup>

---

<sup>778</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 191.

### 3. 1. 3. El apogeo de una estética: *Los juegos olímpicos* (1673)

*El mérito es la corona* fue una de las fiestas reales más fastuosas que escribió y representó Agustín de Salazar y Torres. Se conserva documentación de la época que cifra en 26.000 reales los gastos de esta, entre honorarios de decorado (9.800 reales), dramaturgia (3.600 reales), actuación (10.600 reales) y vestuario (1.000 reales).<sup>779</sup> Salazar ganó con esta creación 3.000 reales –2.200 más que Juan de Matos Fragoso para la comedia de *El ingenio agradecido*, que se representó en el mismo Salón Dorado del Alcázar de Madrid<sup>780</sup> –, lo cual nos lleva a matizar las palabras de Vera Tassis, para quien «fue don Agustín en su corta vida desposeído de los bienes temporales».<sup>781</sup> Al cierre del año de 1674, el dramaturgo estaba en la cúspide de su éxito económico y social.

Resulta difícil afirmar, sin embargo, que *El mérito es la corona* constituyó el punto álgido de la dramaturgia salazariana. Como intentaremos demostrar en las siguientes páginas, Salazar alcanzó su apogeo estético un año antes, con el estreno de *Los juegos olímpicos* en el Salón Dorado de Palacio, el 22 de diciembre de 1673. En varios sentidos, *El mérito es la corona* retoma la fórmula fijada por esta fiesta real, magnificando aspectos de ella como el mensaje político o el despliegue escenográfico –esto último, gracias sobre todo a un presupuesto más elevado<sup>782</sup> –, pero sin alcanzar, desde nuestro punto de vista, el equilibrio que caracteriza a su predecesora.

*Los juegos olímpicos* es una zarzuela en dos jornadas, en la cual la música ocupa un lugar fundamental. No en vano escribió Fernando Bonaventura de Harrach que «la comedia

---

<sup>779</sup> María Asunción Flórez Asensio, «Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004), «Apéndices», 79.

<sup>780</sup> *Ibid.*, «Apéndices», 75.

<sup>781</sup> Vera Tassis, «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar» en Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xv.).

<sup>782</sup> Para la composición y representación de *Los juegos olímpicos* se desembolsó casi a la mitad del presupuesto del teatro palaciego del otoño-invierno de 1673: más de 10.000 reales, buena parte de los cuales correspondieron a honorarios de dramaturgia. En la «Relación de las cantidades de maravedís que se han pagado por cuenta de los gastos tocantes a las comedias que se representaron en palacio a los años de sus majestades el pasado de 1673», se especifica que «[p]or otra nómina de 17 de diciembre se pagaron 704,5 reales a oficiales y peones que trabajaron en desarmar dicho teatro y tablado [de la pieza de las audiencias] y ponerle en el salón dorado para la comedia de los años de la reina nuestra señora desde 11 hasta dicho día 17 de diciembre», y también que «[p]or recaudo de dicho día 10 de enero [de 1674] se hicieron buenos 9.600 reales por los gastos de lo escrito y la representación de la comedia a los años de la reina nuestra señora.» (Shergold y Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, 63-64.)

es mitad cantada, mitad recitada»<sup>783</sup>: contiene nada menos que trece letras cantadas,<sup>784</sup> que ocupan 478 versos de los 2911 versos totales de la obra, es decir un 16,42%.<sup>785</sup> Si bien *También se ama en el abismo* tiene un mayor proporción de versos cantados (16,76%), *Los juegos olímpicos* supera tanto a *También se ama en el abismo* como a *La mejor flor de Sicilia* en cuanto al número de versos y letras cantadas —478 versos contra 439 y 454,<sup>786</sup> y 13 letras contra 8 y 11— convirtiéndose así en la más musical de las obras dramáticas mayores de Salazar. Por lo demás, la musicalidad de la zarzuela viene anunciada ya por la loa, en la que 171 versos son cantados y métricamente diversos, mientras que los 94 versos representados se limitan a un repetitivo romance en a-e.<sup>787</sup>

Contrariamente a todas las otras obras dramáticas de Salazar, cuya música no ha podido atribuirse a un compositor en concreto, sabemos que la música de *Los juegos olímpicos* fue compuesta por Juan Hidalgo, cuya semblanza nos ofrece Flórez Asensio en un importante artículo dedicado a la zarzuela salazariana:

Considerado en la época «único en la facultad de la música», lo que le permitió alcanzar «los mayores honores de sus majestades» (Felipe IV y su hijo Carlos II), Hidalgo (1614-1685) por sus orígenes y formación, fue un músico atípico. Hijo y nieto de violeros y guitarreros —oficio desempeñado por su padre y su abuelo materno—, se formó fuera del ámbito eclesiástico y en contacto con la música secular. Pese a ello, desde muy joven consiguió asociarse a la principal institución musical de la Corte: la Real Capilla, en la que ingresó formalmente en mayo de 1633 como músico de arpa y claviarpa. Como tal se ocupó también de la música de cámara a la que tan aficionado era Felipe IV, figurando a partir de 1645 en la documentación palaciega como «maestro de toda la Real Cámara así en Palacio y Buen Retiro como en todas las jornadas». Con la llegada de Mariana de Austria se convertirá, además, en el principal compositor de música teatral para la Corte, iniciando una estrecha colaboración con Calderón que, sobre todo en los años de la regencia, extenderá a otros dramaturgos como Salazar y Torres.<sup>788</sup>

---

<sup>783</sup> O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 75. [La traducción es nuestra.]

<sup>784</sup> Louise K. Stein ha contado dieciséis letras cantadas (*Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 285-86.), pero tomando en consideración la estructura temática de los textos, nosotros creemos que hay solo trece. Para más detalles, véase Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «*Los juegos olímpicos*».

<sup>785</sup> El conteo es aproximativo, al no existir edición crítica moderna de la obra.

<sup>786</sup> O'Connor, «Introducción a *La mejor flor de Sicilia*» en Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 89.

<sup>787</sup> No ofrecemos más detalles acerca de la *Loa* para *Los juegos olímpicos* porque esta no contiene ningún elemento diferencial respecto a las otras loas palaciegas antes analizadas. A grandes rasgos, la *Loa* dramatiza un concurso de méritos entre la Aurora, el Cenit y la Tarde, el cual es finalmente resuelto por el personaje conciliador del Día. En los últimos versos, se dedican sendos elogios a Mariana de Austria y Carlos II, lo cual confirma que, igual que en *El mérito es la corona*, el mensaje político de la fiesta real está dirigido tanto a la reina como al rey. Para un estudio profundizado de esta pieza breve, remitimos a Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*.

<sup>788</sup> María Asunción Flórez Asensio, «*Los juegos olímpicos*: Fiesta a los años de la Reyna (1673)», 55. El lector encontrará una síntesis de este trabajo en nuestro *Apéndice*.



Después de componer la música de obras calderonianas tan célebres como *Celos aun del aire matan* y *La estatua de Prometeo*, Juan Hidalgo trabajó con Juan Vélez de Guevara en la creación de la zarzuela *Los celos hacen estrellas*,<sup>789</sup> que se estrenó justo un año antes que *Los juegos olímpicos*, el 22 de diciembre de 1672. Esta obra, que se estrenó con ocasión del cumpleaños de Mariana de Austria un año después de que el honor le hubiera correspondido a nuestro dramaturgo, y un año antes de que volviera a hacerlo en dos festejos consecutivos (cf. *supra*), sin duda constituye la mejor explicación de por qué Salazar colaboró con Juan Hidalgo, con quien –hasta donde sabemos– nunca había trabajado antes. Es posible que el autor se tomara *Los celos hacen estrellas* como un desafío y también como un modelo de lo que debía hacer para obtener la aprobación de palacio, y no solo en lo concerniente a la música, sino también al aparato teatral.

*Los celos hacen estrellas* tiene la particularidad de que es una de las pocas obras dramáticas palaciegas de las que se conservan testimonios iconográficos. Como demuestran Varey y Shergold en su ya clásica edición de la zarzuela, el manuscrito 13.217 de la Biblioteca Nacional de Austria contiene cinco acuarelas que, para ser enviadas a la corte vienesa en recuerdo de la representación del 22 de diciembre de 1672, pintó Francisco de Herrera el Mozo de diferentes escenas de la obra. A estas se suma un dibujo del mismo autor, conservado en el museo florentino de los Uffizi.<sup>790</sup> Las ilustraciones proporcionan información valiosa sobre el Salón Dorado, cuyo lujoso techo artesonado se aprecia tanto en el dibujo como en la primera de las acuarelas, así como sobre los distintos decorados de la zarzuela y su loa –un cielo con nubes ( lám. 1 y dibujo), la casa de Marte ( lám. 2), tres jardines mitológicos ( láms. 1, 3 y 5), y una pobre choza de pastor ( lám. 4)– o la indumentaria de los actores, de corte clásico y suntuoso en el caso de los personajes mitológicos ( láms. 2, 3, 4, 5 y dibujo), o más parecido a los de una comedia de enredo en el caso de «la figurada tapada de la loa y los dos hombres» ( lám. 1).<sup>791</sup>

El vestuario de *Los celos hacen estrellas* corrió a cargo de Damiana de Arias,<sup>792</sup> y esta misma persona fue quien, dos años más tarde, vistió a los actores de *El mérito es la corona*.<sup>793</sup> La coincidencia de la guardarropa, así como del pintor escenógrafo –además de firmar las

---

<sup>789</sup> Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, cii–ciii.

<sup>790</sup> *Ibid.*, liv.

<sup>791</sup> *Ibid.*, lxxxvii.

<sup>792</sup> Flórez Asensio, «Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras», «Apéndices», 64.

<sup>793</sup> *Ibid.*, «Apéndices», 88.

ilustraciones antes mencionadas, Herrera el Mozo fue responsable de diseñar los decorados de *Los celos*,<sup>794</sup> y en el caso de *El mérito* también fue remunerado con 700 reales «por lo que asistió y se ocupó en lo tocante a su ejercicio»<sup>795</sup> – indica que hubo cierta continuidad en el arte visual de los espectáculos palaciegos de 1672-1674. Puesto que en este período se inscribe, naturalmente, la zarzuela *Los juegos olímpicos* de 1673, podemos inferir que las acuarelas y dibujo de Viena y Florencia son un reflejo bastante fiel de lo que fueron no solo una, sino tres representaciones del Salón Dorado del Alcázar de Madrid.



Fig. 16. Francisco Herrera el Mozo, *Los celos hacen estrellas*, c. 1672. Biblioteca Nacional de Austria.

En *Los juegos olímpicos*, todos los elementos paratextuales –música, baile, escenografía, vestuario– se integran delicadamente con el texto para constituir una estética en la que sensibilidad e ingenio se equilibran en pos de la eficaz transmisión de un mensaje filosófico-político. Pero antes de proporcionar ejemplos de estas integraciones, conviene que resumamos el argumento de la zarzuela. Desde un punto de vista genérico, concordamos con Flórez Asensio en que la obra es «un híbrido de comedia mitológica y palatina». Y es que, aunque la trama se construye en torno a «dos parejas de amantes pertenecientes a un nivel superior a los de dama-galán pero concebidos según el mismo patrón que, con sus

<sup>794</sup> Flórez Asensio, «Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras», «Apéndices», 68-69.

<sup>795</sup> *Ibid.*, «Apéndices», 88.

correspondientes criados, se mueven en un tiempo impreciso, países más o menos reales y dentro de una gran variedad de espacios: bosque, templo, etc.»,<sup>796</sup> estos personajes provienen de la tradición clásica, a la que Salazar sigue de manera bastante fiel pese a algunas modificaciones requeridas por la acción dramática, como la invención de vínculos amorosos inexistentes en las fuentes.

Con respecto a las obras plenamente mitológicas de *El amor más desgraciado*, *También se ama en el abismo* y *Tetis y Peleo*, *Los juegos olímpicos* tiene la particularidad de que no sigue principalmente a Ovidio y al mitógrafo Pérez de Moya, sino a Baltasar de Vitoria, que basándose en fuentes tan diversas como Higino, Coluto, Apolodoro, Aristóteles, Ovidio<sup>797</sup> y Virgilio, contó aquello que constituye el núcleo argumental de la zarzuela: la vida de Paris desde el mal presagio que lo llevó a ser criado como pastor, hasta su reencuentro con la familia real troyana durante unos juegos deportivos, pasando por sus amoríos con la ninfa Enone.<sup>798</sup>

En la primera jornada de *Los juegos olímpicos*, la sacerdotisa Casandra anuncia cantando el inicio de las fiestas de Palas en un bosque sagrado de las riberas del Xanto. El pastor Paris llega al bosque en compañía del gracioso Pan y del viejo Nícteo, quien lo crio desde pequeño en las montañas troyanas y ahora quiere revelarle un secreto. Los tres hombres se encuentran al príncipe Corebo quien, destrozado por el desprecio de Casandra, se despeña. Pan le roba a Corebo un retrato de Casandra, y cuando Paris lo descubre, se enamora de su dueña. Sale a escena la ninfa Enone que, cantando, se queja de la ausencia de Paris. Pan le pregunta por la dama del retrato y Enone, descubriendo la presencia de Paris, le reprocha su deslealtad. Cuando sale a escena Casandra, Paris le declara su amor y ella, ofendida por el atrevimiento y por la profanación del bosque sagrado de Palas, pide su muerte. El pastor se salva por la intervención de Enone, y luego por la de la propia Casandra, que acaba enamorándose de él. Hacia el final de la jornada, se anuncian los juegos olímpicos que inaugura el rey Príamo en honor a Palas. La graciosa Siringa canta un tono sobre el Amor «disfrazado de pastor» y Corebo, habiendo sobrevivido a su intento de suicidio, reaparece en escena vestido, precisamente, de pastor.

---

<sup>796</sup> Flórez Asensio, «*Los juegos olímpicos*: Fiesta a los años de la Reyna (1673)», 50.

<sup>797</sup> Este, en efecto, no menciona la juventud de Paris más que en sus *Heroidas*, donde incluye una carta enviada por Enone a su antiguo amante. (Ovidio, *Heroidas*, trad. Adriana Beltrán del Río (Barcelona: Catedral, 2020), 55-61.).

<sup>798</sup> Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, vol. I, 154-58.

La segunda jornada se abre con una de las canciones más interesantes y exitosas de la zarzuela: aquella que entonan Siringa y Enone, la primera riéndose y la segunda llorando de amor. Después de algunos enredos amorosos entre Enone, Paris, Casandra y Corebo, una conversación entre Príamo y Nícteo revela a los espectadores la verdadera identidad de Paris y Casandra: los dos son hijos de Príamo, y fueron apartados del trono porque un oráculo auguró que uno de los dos hermanos resultaría funesto para Troya. La zarzuela se concluye con la celebración de los juegos, a los que se presentan Corebo y Paris. Tras una lid de ingenio femenina en que sale vencedora Casandra, se celebra otra lid de ingenio entre los hombres, que es interrumpida por Príamo. En la lid de armas final, tanto Paris como Corebo demuestran su valor y acaba declarándose un empate. Los dos competidores piden como recompensa a Casandra, pero al explicar Príamo la identidad de los hermanos, se determina que Paris se case con Enone, y Corebo con Casandra.

Aunque se podrían multiplicar los ejemplos, hay algunas escenas de *Los juegos olímpicos* que, por la integración que hacen de los distintos materiales artísticos, son muy representativas de la estética salazariana y de los objetivos que esta persigue. La primera de ellas se extiende entre los vv. 474 y 521, y comprende el lamento cantado de Enone por la ausencia de Paris, antes de saber la ninfa que el pastor está cerca. En lo atinente a la métrica y la rima, el canto se compone de dos secciones bien marcadas: una de seis sextillas aliradas, y otra de seis pareados con variedad métrica hexasílabo-pentasilabo. Temáticamente, el lamento se construye como un canto a la naturaleza, a la que la ninfa pide piedad y compasión, arguyendo que igual que ella sufre los efectos del amor. Las referencias al mundo natural se justifican por el entorno en el que se encuentra Enone –una escenografía de jardín mitológico parecida a la de las acuarelas de Herrera el Mozo–, y que ella misma describe antes empezar a cantar:

*Sola me han dejado, y solo  
mis pesares me acompañan  
(ay, ausente Paris). Tú,  
sagrada fuente, que bañas  
plantas y flores, pues saben  
de amor las flores y plantas,  
pues a mis ansias asistes,  
suspende el curso a mis ansias. (206)<sup>799</sup>*

---

<sup>799</sup> A falta de edición crítica moderna, todas las citas provienen de Salazar y Torres, «Los juegos olímpicos» en *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 199-238.

La música del tono «*El curso transparente*», también conocido como «*Peces, fieras, aves*» por el primer verso de su estribillo, se conserva en varias fuentes pero, como puntualiza Flórez Asensio, solo está completa en el *Manuscrito Guerra* (fols. 82v-83r) de la Biblioteca General de la Universidad de Santiago de Compostela. Louise K. Stein ha resaltado la relación de esta pieza musical con la teoría barroca de los afectos formulada por Athanasius Kircher en su *Musurgia universalis* (1650). La investigadora destaca que, en el estribillo, «el afecto del lamento se transmite a través de los saltos melódicos disonantes y descendentes de una quinta disminuida (Do-Fa# y luego Fa-Si), el largo descenso escalonado desde el Sol en las palabras “Oíd mis suspiros”, y el uso secuencial de los semitonos Sol#-La, Do#-Re, Fa#-Sol y Si-Do, como un motivo de suspiro».<sup>800</sup>

Aunque no somos expertos en la cuestión, no concordamos con Stein en su afirmación de que «solo una de las canciones conservadas, el lamento-invocación cantado por Enone en la Jornada I, muestra una atención particular al afecto en su realización musical de la situación dramática e, incluso en este caso, el afecto del lamento se limita a una sola sección, el estribillo».<sup>801</sup> A nivel musical, como ya demostró Flórez Asensio, la primera sección de sextillas contiene «hemiolias sobre palabras tan significativas como “*sentid mis males*” o “*llorad mis quejas*” [que] con su disloque rítmico subrayan el desasosegado estado de ánimo de la ninfa».<sup>802</sup> A nivel textual, el afecto del lamento es omnipresente en el léxico de las sextillas y también en su métrica, pues la variedad heptasílabo-tetrasílabo-endecasílabo refleja la agitación anímica del personaje, y las repeticiones ecoicas de los tetrasílabos parecen imitar lo entrecortado del llanto:

*El curso transparente  
de tu corriente clara  
para, para,  
oh, presurosa fuente,  
si acaso puede tanto  
triste voz, dulce queja, tierno llanto.*

*Y pues no hay imposible  
en lo que Amor intenta,  
sienta, sienta  
aun todo lo insensible.  
Muévase al dolor mío  
tierna flor, duro escollo, sordo río.*

*En mis ansias fatales,*

<sup>800</sup> Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, 287. [La traducción es nuestra.]

<sup>801</sup> *Ibid.*, 286-87. [La traducción es nuestra.]

<sup>802</sup> Flórez Asensio, «*Los juegos olímpicos: Fiesta a los años de la Reyna (1673)*», 59.

*porque mejor se crean,  
sean, sean,  
testigos de mis males  
y eco de mi cuidado  
verde valle, alto monte, humilde prado.*

*Ausente me lamento  
de mi suerte enemiga.  
Diga, diga,  
si iguala a mi tormento  
aún quien ha padecido  
falso amor, vil desprecio, injusto olvido.*

*Aun el bruto más fiero,  
ausente, mueve a llanto.  
Tanto, tanto  
puede el dolor severo  
que gimen en su esfera  
mudo pez, ave dulce, ruda fiera.*

*Ay, París fementido,  
si mis ansias supieras,  
vieras, vieras,  
a pesar de tu olvido,  
que con la pena mía  
muere el sol, ríe el alba, vive el día. (206)*

Gerhard Poppenberg ha escrito que «en una serie de dramas Calderón ha examinado el problema de lo político y del oficio del rey. Desde un principio, esta pregunta en sus comedias se relaciona con el complejo de los afectos, tanto del rey en particular como de los afectos en general, porque un problema en el campo de lo político es el papel de los afectos en el espacio público».<sup>803</sup> Lo que es cierto de *Saber del mal y del bien*, *La cisma de Inglaterra* o *La vida es sueño* –las tres obras examinadas por Poppenberg– también lo es del teatro salazariano de la regencia, y muy especialmente de *Los juegos olímpicos*, donde la estética poético-pictórico-musical de los afectos sirve un propósito político.

La letra cantada de «*El curso transparente*» y, más generalmente, la figura de Enone, son representativos en la zarzuela de una cierta ética del amor. En calidad de primera amante de París, la ninfa es quien más merece convertirse en su esposa, y a este desenlace precisamente nos conduce la acción dramática, que en su transcurso otorga al personaje bastante protagonismo dramático y musical.<sup>804</sup> La teoría amorosa desarrollada en *Los juegos olímpicos*

---

<sup>803</sup> Gerhard Poppenberg, «Política del amor». Los afectos y el poder en algunos dramas de Calderón», *Anuario calderoniano*, n.º 4 (2011): 283-95, 283.

<sup>804</sup> En efecto, Enone es el «el personaje de la obra que más partes cantadas tiene». (Flórez Asensio, «*Los juegos olímpicos*: Fiesta a los años de la Reyna (1673)», 62.) La ninfa canta en cuatro de las trece letras cantadas de *Los juegos olímpicos*: «*El curso transparente*», «*Ay, cómo río de Amor*», «*Ayer tuve pesares*» y «*¿Quién significa mejor las iras de amor?*». La primera y la tercera de estas canciones son solos, y la segunda, un dúo. (Beltrán del Río Sousa y Lambea, «*Los juegos olímpicos*»).

tiene, a nuestro parecer, un corolario político. Al escenificar con poesía, música y escenografía el sufrimiento de Enone, Salazar sugiere, por una parte, que los compromisos deben ser honrados tanto en política como en amor, y por otra parte, que existe un principio de legitimidad que blinda tanto a los amantes como a los gobernantes de cualquier intento de usurpación. Al final de la zarzuela, Casandra es descartada como esposa de Paris, y Enone se convierte no solo en su futura esposa, sino también en futura reina de Troya (238). El mensaje debió de quedarle claro a los espectadores de la zarzuela, tanto más cuanto que se representó en la misma coyuntura que la de *El mérito es la corona*: un cumpleaños de la reina Mariana bajo la amenaza de Juan José de Austria.

Los juegos olímpicos que dan su nombre a la zarzuela comienzan propiamente hacia la mitad de la segunda jornada, y concentran gran parte del significado de la obra. Al contrario de las escenas de Enone, donde dominan los afectos patéticos, las escenas del certamen están marcadas por la majestuosidad y el virtuosismo. La escenografía de las lides está cuidadosamente planificada, ya que estas tienen lugar ante el templo, donde se encuentran «*el simulacro de la diosa Palas, y a los lados aparadores donde estarán los premios, y fuera del templo [...] un solio donde se ha de sentar el rey, Casandra y Enone*» (232). Como lo hemos puntualizado en un trabajo anterior, la estatua constituye la única presencia verdaderamente divina en la obra,<sup>805</sup> y como tal marca la entrada de la acción dramática en la esfera de lo mitológico.

Después de las muestras de ingenio de la canción «*¿Quién significa mejor / las iras de Amor?*», y particularmente de la sección «*Tened, parad, suspended los acentos*», en la que Casandra y Enone demuestran que el amor, «un monstruo a quien arman / las flores, las ondas, las plumas, las llamas», «sin ser aire, ni agua, / tierra, ni fuego, / de los cuatro compone / quinto elemento» (234-35),<sup>806</sup> Paris y Corebo lucen su destreza en una lucha de brazos, espadas y puñales que está musicada y coreografiada, según indican las acotaciones «*Tocan clarín y caja, y luchan los dos*», «*Tocan caja y clarín y toman las espadas que habrá en el palenque*», «*Arroja la espada*», «*Arrójala*», «*Toman los puñales*», «*Al irse a acometer, se levantan todos y los detienen*» (235-36). Hay aquí todo un paratexto corporal que suscita simultáneamente temor y admiración, como lo evidencian los comentarios de los personajes en escena:

CASANDRA Corazón, si es en el pecho

<sup>805</sup> Yannick Barne y Adriana Beltrán del Río Sousa, «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres», párr. 11.

<sup>806</sup> Para un estudio de la música de «*¿Quién significa mejor / las iras de Amor?*», véase Lola Josa y Mariano Lambea, *Manojuelo poético-musical de Nueva York* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008), 58. Los pasajes de este trabajo relativos a Agustín de Salazar y Torres están resumidos en nuestro *Apéndice*.

tanto latir avisarme  
del peligro, bien me acuerdo.

ENONE Ay, Siringa, estoy sin vida.

SIRINGA En el mundo no hay contento,  
como ver una pendencia.

PARIS ¡Raro pulso!

COREBO ¡Extraño aliento!

PRÍAMO ¿Adónde ha aprendido Paris  
tanta destreza, Nictéo?

NICTEO En la sangre generosa  
nace el valor sin preceptos.

PAN ¡Cómo aprietan!

MARSÍAS ¡Bravamente!

SIRINGA ¿Es posible que el ejemplo  
no os mueva a hacer os añicos? (235)

Relacionados como se sabe con la *catarsis* aristotélica, los afectos del temor y la admiración son la manifestación sensible de una reflexión teórica que se desarrolla a lo largo de *Los juegos olímpicos*: aquella sobre el héroe trágico y su sumisión al destino.<sup>807</sup> En efecto, el Paris de Salazar es un personaje muy similar al Segismundo de *La vida es sueño* en la medida en que ha sido criado lejos de su casa por culpa de un presagio que lo señalaba como futuro destructor de Troya (227) y, en su regreso a su patria, sus acciones son percibidas por otros personajes como la realización de tan funesto destino. En efecto, cuando Nictéo lleva al joven pastor a las riberas del Xanto, lo deja en una «rústica cabaña», pidiéndole «que de sus cotos no salga» (202). Paris desobedece al viejo, y su entrada al bosque sagrado de Palas es descrita como una profanación tanto por Enone como por Casandra (208-9). En los juegos finales, sin embargo, Paris consigue redimir su falta ante los ojos de la ninfa, su hermana y su padre, quienes por su posición en escena cumplen la función de jueces (*cf. supra*). De héroe trágico sin control sobre su destino, Paris pasa a ser un hombre potencialmente capaz de redirigir su vida y desmentir los malos augurios de su nacimiento.

En el estreno de *Los juegos olímpicos* en palacio, la reflexión filosófica que rodea al personaje de Paris pudo haber tenido una interpretación política. Carlos II era un rey que

---

<sup>807</sup> En las siguientes líneas, reformulamos algunas de las ideas expuestas en nuestro artículo «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres» (párrs. 23-31), con la diferencia de que aquí se describe la posible interpretación política de la reflexión filosófica subyacente en la obra.



había nacido bajo los peores presagios: o bien moriría pronto, o bien crecería débil tanto de cuerpo como de espíritu, y difícilmente podría asegurar su sucesión. Con las escenas finales de la zarzuela, Salazar parece haber querido animar al joven rey a superar su destino y, demostrando sus capacidades ante aquellos que las ponían en duda, confirmar la conclusión del viejo Príamo de que «los decretos / [...] de las estrellas / [...] no siempre son ciertos / cuando manda el albedrío». En 1673, cuando faltaban dos años para que se terminara la regencia de su madre, Carlos II todavía estaba a tiempo de convertirse en el monarca lúcido y firme que sus tiempos necesitaban, a condición de que se esforzara para conseguirlo.

*Los juegos olímpicos* es la obra que mejor ilustra la estética dramática de Agustín de Salazar y Torres porque muestra lo que el autor le debe a Calderón –el desarrollo de la problemática del destino, el puente entre diferentes lenguajes artísticos, el uso de una estrategia racional-afectiva para transmitir un mensaje filosófico-político– al mismo tiempo que ofrece ejemplos de todas aquellas particularidades que, desarrolladas a lo largo de los años, hicieron de Salazar un dramaturgo singular. A nivel estilístico, la zarzuela ejemplifica la poética de la sinestesia y la escena-tipo de la profanación –técnicas que, aunque no sean específicas de Salazar, sí tienen en su obra un uso generalizado y estructural–, así como el equilibrio de tonalidades, patente en la letra cantada a dos voces por la ninfa Enone y la graciosa Siringa, «*Ay, cómo río de amor*» (217-18). Ideológicamente, la obra constituye una muestra de las teorías que más le interesó plasmar al dramaturgo: la legitimidad de la regencia, y la necesaria formación del heredero de la corona, ambas vinculadas con la idea central del mérito político, la cual es transversal en el teatro salazariano desde *Elegir al enemigo* hasta *El mérito es la corona*, pasando por la *Loa para También se ama en el abismo* y *Los juegos olímpicos*.

No cabe duda de que el público que presenció la fiesta real del 22 de diciembre de 1673 apreció profundamente la estética salazariana, pues la obra gozó de una excelente recepción. Las reposiciones y refundiciones de la obra a lo largo del siglo XVIII han sido estudiadas por Thomas O'Connor y María Grazia Profeti,<sup>808</sup> mientras que Lola Josa, Mariano Lambea y María Asunción Flórez Asensio se han encargado de analizar «la transformación en tonadas de cámara de varias de sus partes cantadas, utilizadas también como base para

---

<sup>808</sup> Véase Thomas O'Connor, «La refundición y reposición en 1772 y 1777 de *Los juegos olímpicos* (1673) de Salazar y Torres: una comedia sobre los amores de París y Enone», *Studi Ispanici* 34 (2009): 317-26 y, aunque no hemos podido consultarlo, María Grazia Profeti, «“Los juegos olímpicos” e “Las Amazonas” tra Madrid e Roma», en *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e L'Europa* (Florencia: Alinea, 2009), 422-30.

villancicos de Navidad y del Corpus». <sup>809</sup> Más que la fortuna póstuma de *Los juegos olímpicos*, la cual rebasa los confines cronológicos del presente trabajo, nos interesa cómo la recepción de la obra pudo haber afectado al autor en los últimos años de su vida. Por un lado, parece probable que el aumento del presupuesto de representación y específicamente de los honorarios de dramaturgia entre *Los juegos olímpicos* y *El mérito es la corona* se debiera al éxito de la primera de estas obras. Por otro lado, el hecho de que exista en el repertorio de Salazar un baile con el mismo título que «una de las partes musicales con más éxito» de su segunda zarzuela, *Rompe, Amor, las flechas*,<sup>810</sup> y una «letrilla lírica» titulada *Rompe, Amor, la venda*,<sup>811</sup> sugiere que el dramaturgo, bien consciente de lo favorable de la recepción, quiso aprovechar en vida este filón para producir piezas breves de éxito seguro.

No sería descabellado afirmar que Agustín de Salazar y Torres, dramaturgo oficial de la reina Mariana de Austria, encargado de escribir casi todas las fiestas reales representadas en los cumpleaños de esta a partir de 1671, fue el autor teatral más importante de la España de la Regencia. Pedro Calderón de la Barca estaba menos activo en aquellos años,<sup>812</sup> y otros autores como Juan Bautista Diamante y Juan de Matos Fragozo escribían obras para ocasiones menos solemnes, como Carnestolendas o las jornadas del palacio de la Zarzuela.<sup>813</sup> En diciembre de 1674, a dos años de cumplir los cuarenta, Salazar había alcanzado todas las metas que podía proponerse un poeta cortesano: económicamente, tenía ingresos dignos derivados de su oficio; socialmente, se codeaba con lo mejor de la farándula y la aristocracia española; artísticamente, había perfeccionado la fórmula del teatro cortesano calderoniano sin hacerle perder la profundidad de su significado, y dejando en ella las huellas propias de su estilo.

Cuando Salazar recibió el encargo de escribir la fiesta real del 22 de diciembre de 1675, un mes después de la mayoría de edad de Carlos II, todos en palacio debieron de creer que el dramaturgo iba a perdurar en la corte pese al cambio político, o quizás sin él, porque corrían rumores de que Valenzuela, la reina y los partidarios de esta ya estaban tramando una prolongación de la regencia más allá del 6 de noviembre de 1675.<sup>814</sup> Por su parte, lejos de

---

<sup>809</sup> Flórez Asensio, «*Los juegos olímpicos*: Fiesta a los años de la Reyna (1673)», 63, y Josa y Lambea, *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, 54-58.

<sup>810</sup> Flórez Asensio afirma que se trata de un «baile anónimo» (*Ibid.*, 64), pero Cotarelo lo atribuye a Salazar, y este se encuentra en el mismo manuscrito que los demás bailes salazarianos (BNE, Ms. 15765, fols. 14v-16v).

<sup>811</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 161.

<sup>812</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, 324.

<sup>813</sup> Flórez Asensio, «Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras», «Apéndices», 66 y 75.

<sup>814</sup> *Ibid.* 238-39.

dormirse en los laureles, el autor estaba sumergido en nuevos proyectos de índole académica y panegírica. Pero ni los cortesanos ni Salazar podían haber adivinado lo que el destino les deparaba al cerrarse el año de 1675, sin que ninguno de sus albedríos pudiera hacer nada para evitarlo.

## 3. 2. Caminos truncados (1674-1675)

### 3. 2. 1. En busca de nuevos auditorios: composiciones sacras y profanas

Todo lo dicho hasta aquí podría dejar la impresión de que, en los años 1670-1675, Agustín de Salazar y Torres fue un artista exclusivamente palaciego. Pero como bien lo confirma la reposición de *La mejor flor de Sicilia* en un corral de comedias en la Pascua de 1672, el autor no fue reacio a escribir ocasionalmente para un público diferente del de palacio, ni a representar sus obras en escenarios menos regios. De hecho, igual que lo había hecho en sus años novohispanos, entre el verano de 1671 y febrero de 1675, Salazar tomó parte activa en la vida cultural y religiosa de Madrid, como lo demuestra su participación en varios certámenes poéticos, y también algunas piezas líricas y dramáticas suyas que fueron compuestas en el marco de festividades religiosas populares.

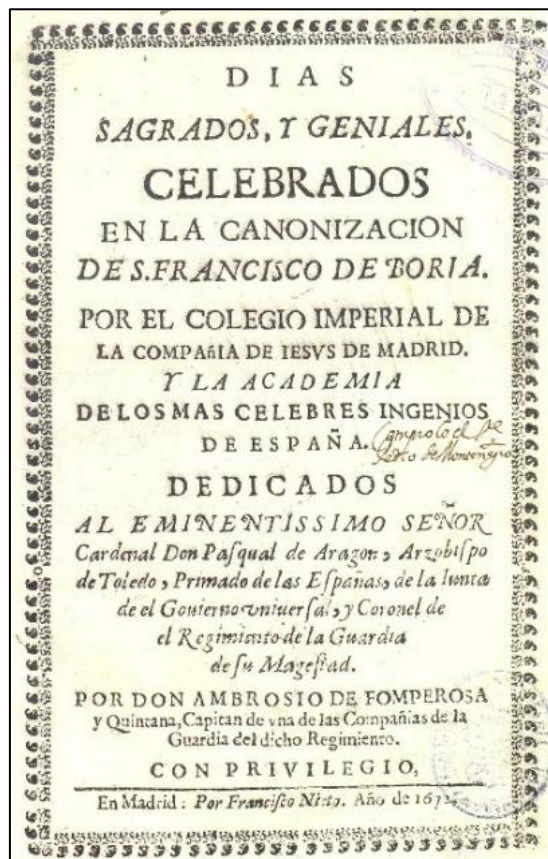


Fig. 17. Portada de los *Días sagrados y geniales* de Ambrosio Fomperosa. Biblioteca del Hospital Real (Granada).

En la primera parte de la *Cítara de Apolo* se encuentran publicadas una glosa en décimas y un romance dedicados a san Francisco de Borja que, según señalan sus epígrafes, fueron «asunto[s] del certamen que en su canonización se celebró», obteniendo el primero de ellos el «primer lugar» en su categoría.<sup>815</sup> Hemos descubierto que ambas composiciones se incluyeron en *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de san Francisco de Borja*, la crónica conmemorativa que Ambrosio de Fomperosa de las fiestas celebradas en Madrid entre el 25 de julio y el 1 de septiembre de 1671, poco más de un año después de que una bula del papa Clemente X aprobara la canonización del hasta entonces beato español.

<sup>815</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, 300-1.

La interesante crónica de Fomperosa revela las circunstancias que rodearon el certamen poético en honor de san Francisco de Borja, que tuvo lugar el último día de las fiestas, el domingo 1 de septiembre de 1671, en la capilla mayor del Colegio Imperial de los Jesuitas.<sup>816</sup> Para la ocasión fungió como secretario José de Ledesma, y como jueces el marqués de Montealegre, Francisco de Borja –descendiente del festejado– y Ruy Gómez de Silva.<sup>817</sup> En cuanto al público, se compuso de un «auditorio muy selecto y principal», además de «los ingenios más nobles de la corte», entre los cuales hubo personajes tan ilustres como Pedro Calderón de la Barca, Antonio de Solís y Juan Vélez de Guevara, que ganaron primeros premios en las respectivas categorías de canción, endechas y romance, además de nuestro gran conocido Juan de Vera Tassis, que mereció un tercer premio en la categoría del ovillojo.<sup>818</sup> Merece la pena copiar aquí la descripción que hizo Fomperosa de la ceremonia de entrega de premios, pues es casi seguro que Salazar la vio con sus propios ojos:

Ya estaba todo el auditorio lleno de la nobleza, ingenio y discreción de la corte cuando, haciendo la señal festiva de dar principio las chirimías, entraron los señores jueces, que se sentaron luego, autorizando sus excelencias la acción, honrándola y favoreciéndola con singulares demostraciones. [...] [A] la seña de los señores jueces se empezó a leer el certamen, leyendo el secretario uno por uno los asuntos, y después de cada uno los papeles premiados con tan clara voz, despejo y sentido, que subía mucho al premio en la estimación de sus mismos autores, verlas tan bien logradas. Después de cada papel, dos niños estudiantes vestidos de gala le llevaban el premio en una salvilla a su autor, hallándose allí muchos presentes, y de los que no asistieron se reservó el premio en poder del secretario, de cuya mano le recibieron después. Celebraba la música cada una de las poesías, distribuyendo los premios según el orden de los asuntos, como se irá diciendo.<sup>819</sup>

Agustín de Salazar y Torres fue el sexto poeta en obtener un primer premio, pues de los doce asuntos del certamen, resultó vencedor del sexto, el cual consistía en glosar en décimas o quintillas otras quintillas que, a su vez, se inspiraban en el «cuerpo de la empresa»<sup>820</sup> –una pintura que se presentó el día del certamen, y que el autor del impreso describió del siguiente modo–:

Pintose un túmulo real con todo aparato fúnebre, y sobre este el cadáver de la señora emperatriz doña Isabel, con un espejo sobre el pecho de aquel noble y hermoso desengaño. Al lado izquierdo estaba el santo de caballero seglar con las armas, y timbres de su nobleza, sobre la rueda de la fortuna, movida de los vicios más poderosos del mundo. Al opósito en el lado derecho estaba de jesuita en trono de gloria, con las armas de su santidad, que le manifestó en ella con las luces del Espíritu Santo. En las gradas de este trono se proponían las virtudes opuestas a los vicios, representado uno y otro con símbolos propios y significativos: eran seis la virtudes, y seis los vicios, midiendo este número proporcionadamente con el de los asuntos. Desde los símbolos del vicio se tiraban unas

---

<sup>816</sup> Ambrosio de Fomperosa y Quintana, *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de san Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid y la Academia de los más célebres ingenios de España* (Madrid: Francisco Nieto, 1672), fol. 106r.

<sup>817</sup> *Ibid.*, fol. 103r.

<sup>818</sup> *Ibid.*, fols. 106v-107r, 152r-v, 179v-180r y 199v.

<sup>819</sup> *Ibid.*, fols. 107v-113r.

<sup>820</sup> *Ibid.*, fol. 91v.

líneas al espejo, de tal suerte que la de uno hiriendo en el cristal reverberaba en la virtud opuesta, la de la soberbia en la humildad, la riqueza en la pobreza voluntaria, el regalo en la mortificación, la ambición en moderación, el divertimento en contemplación, y el amor en caridad, dando a entender en esto cómo san Francisco de Borja, examinando los vicios del mundo con que le convidaba el genio malo, disfrazados con el nombre de bienes de fortuna, a la luz del mejor espejo de la muerte supo huir de ellos [...].<sup>821</sup>

Si la glosa que compuso Salazar le gustó al jurado, y le hizo ganar «por premio todo aderezo de mesa, salero, azucarero, salpimentero, cucharas y tenedores, todo de plata»,<sup>822</sup> seguramente fue por la última décima de esta, en donde el poeta partió del motivo pictórico de las «líneas» para representar metafóricamente, mediante un sistema geométrico, el camino hacia el *summum bonum* de la filosofía cristiana medieval:

¿Qué géometra tan subida  
ciencia halló, aviso tan fuerte,  
que supiese en fiel medida  
desde el punto de la muerte  
tirar líneas a la vida?  
Solo en ti, Borja, es en quien  
dentro de una regla y dentro  
de un compás, tirar se ven,  
siendo el sumo bien el centro,  
*las líneas al sumo bien.*<sup>823</sup>

La misma sección de «Poesías sacras» de la *Cítara de Apolo* en la que aparecen publicadas la glosa y el romance a san Francisco de Borja contiene una serie de 29 villancicos escritos por Salazar para distintas festividades del calendario litúrgico, como el Santísimo Sacramento (8), la Visitación (3), la Asunción (1), la Purísima Concepción (4), la Natividad (6) y los Reyes (1), o para fiestas de santos, como la santa Rosa (1), santa Catalina de Siena (3), san Juan Bautista (1) o santa Clara (1).<sup>824</sup>

Como explica Martha Lilia Tenorio en el capítulo introductorio de su libro sobre *Los villancicos de sor Juana*, fue el padre Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, quien introdujo la costumbre de «sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana», denominadas villancicos.<sup>825</sup> Estas se cantaban antes de los maitines el día de Navidad, pero también en otras fiestas religiosas, y se volvieron tan populares que a principios del siglo XVII, «la gente acudía a la iglesia a oír los villancicos, las canciones en

---

<sup>821</sup> *Ibid.*, fol. 91r-v.

<sup>822</sup> *Ibid.*, fol. 97v.

<sup>823</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 301.

<sup>824</sup> *Ibid.*, 263-298.

<sup>825</sup> Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de sor Juana* (México: El Colegio de México, 1999), 20.

castellano, no los salmos ni las lecturas en latín». <sup>826</sup> Contrariamente a los villancicos de los siglos anteriores, que podían ser profanos, los del barroco se definen casi siempre como «piezas poéticas con una estructura determinada (generalmente introducción, estribillo y coplas), agrupadas en series o juegos que siguen la conformación de los maitines (tres *nocturnos*, cada uno con tres letras), puestas en música por un maestro de capilla, para ser cantadas en iglesias con motivo de las distintas fiestas litúrgicas». <sup>827</sup> Hacia la segunda mitad del XVII, los villancicos fueron volviéndose cada vez más ingeniosos e innovadores, y las coplas de romance fueron sustituidas por otras formas como la jácara o la glosa, <sup>828</sup> de las cuales encontramos sendos ejemplos en la *Cítara de Apolo*: un villancico-jácara «A la venida y adoración de los Santos Reyes» y un villancico-glosa «A la Visitación de Nuestra Señora a santa Isabel, glosando el *Ave Maria Stella*». <sup>829</sup>

Sabemos que varios de los villancicos de Agustín de Salazar y Torres fueron representados en iglesias de toda España mucho después de la muerte del autor, <sup>830</sup> pero también hemos podido averiguar que uno de ellos, «Divino amor», fue cantado en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1674, y también en el Convento de la Encarnación de Madrid en la Navidad de 1675. <sup>831</sup> En la segunda de estas ocasiones, un público menos exclusivo que el de palacio pudo disfrutar del talento de letrista de Salazar, al mismo tiempo que se deleitó con la música de Matías Juan Veana (1656-1705), un joven compositor valenciano que a la sazón era maestro de capilla de la Encarnación. <sup>832</sup>

Hay una pieza dramática salazariana sin fecha conocida que, temáticamente, está muy relacionada con los villancicos del autor. Se trata de *Olvidar por querer bien*, un auto que no está incluido en la *Cítara de Apolo* y que solo se conserva en tres sueltas dieciochistas sin fecha

---

<sup>826</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>827</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>828</sup> *Ibid.*, 29. Sobre el villancico-jácara, véase Alain Bègue, «La jácara en los villancicos áureos», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, ed. María Luisa Lobato (Madrid: Visor, 2014), 125-55.

<sup>829</sup> *Ibid.*, 280-81 y 276.

<sup>830</sup> Por dar solo algunos ejemplos, el villancico «Venid, pastores, siguiéndome a mí» se cantó en la Nochebuena de 1680 en la Real Capilla de Madrid, y en la Nochebuena de 1690 en la Catedral de Barbastro (Torrente, 90, 11). El villancico «Vaya de jácara nueva» se cantó en los maitines de los Reyes de 1683 en la Basílica del Pilar de Zaragoza (*Ibid.*, 203).

<sup>831</sup> *Ibid.*, 36 y 82.

<sup>832</sup> Sabemos que la música era de Veana porque en la Biblioteca de Catalunya (M 1611/14) se conserva una partitura del villancico «Divino amor que entre hielo...», atribuida a este maestro valenciano (Francisco Lambea, Mariano; Josa, Lola; Valdivia, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021), 171, consultado el 25 de diciembre de 2021, <https://digital.csic.es/handle/10261/235341>.) Para una biografía de Matías Juan Veana, véase Paulino Capdepón Verdú, «Matías Juan Veana», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, consultado el 25 de diciembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/37644/matias-juan-veana>.

precisa, publicadas en Madrid, Valladolid y Salamanca.<sup>833</sup> Catalogado por Cayetano de la Barrera, *Olvidar por querer bien* podría ser, según O'Connor, uno de los «dos autos sacramentales» que Vera Tassis calificó como perdidos en la «Advertencia al que aquí llegare», paratexto de la segunda parte de la *Cítara de Apolo* (cf. *Apéndice*). En un trabajo reciente, sin embargo, Yannick Barne ha establecido que *Olvidar por querer bien* no es ni un auto sacramental, ni una «comedia [...] religiosa», como había sostenido José Montes Ares,<sup>834</sup> sino un «auto navideño en tres jornadas», y remite al lector a la definición de Ana María Martín Contreras,<sup>835</sup> para quien «al auto de Navidad se podría definir como una pieza de carácter religioso que tiene como tema central ensalzar el Nacimiento de Cristo [...] a partir de tres episodios, anunciación a los pastores, camino a Belén y adoración del Niño». En él, los protagonistas son «los pastores que van desarrollando el tema del Nacimiento y la Redención, que intercalan con otros temas de carácter teológico y de religiosidad popular. La obra acaba con un villancico que marca la unión entre la escena y el público».<sup>836</sup>

Aunque no hay constancia del villancico que se cantó después del auto *Olvidar por querer bien*, suponemos que fue uno de los seis incluidos en la *Cítara de Apolo* –hablaremos de esto a continuación–, y también que el conjunto auto-villancico se estrenó en el marco de alguna fiesta navideña de los años 1661-1665 o, más probablemente, 1670-1675. En consonancia con la definición de Martín Contreras, *Olvidar por querer bien* cuenta en paralelo la historia del nacimiento de Cristo, desde la Anunciación del arcángel Gabriel hasta la Natividad, y aquella de los amores y desamores de un grupo de pastores que son los primeros en adorar al niño Jesús en Belén. El personaje más importante del auto es sin duda Lucifer, de quien dependen las pocas peripecias que estructuran la acción dramática.

En la primera jornada de *Olvidar por querer bien*, Lucifer se queja del matrimonio entre María y José, y prevé que «ha de ser esta mujer / quien [su] cabeza quebrant[e]» (...), debido a los buenos tratos que esta recibe de Dios. Su ira no impide, sin embargo, que delante de él el Ángel Gabriel le anuncie a María el nacimiento del hijo de Dios, ni que los pastores Laura, Silvio, Tosco y Albano canten las alabanzas de la Virgen y le hagan una visita. En la segunda jornada, Lucifer le revela a José el embarazo de María, y le explica que ha sido deshonrado,

---

<sup>833</sup> O'Connor, «Don Agustín de Salazar y Torres : A Bibliography of Primary Sources».

<sup>834</sup> Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», 321.

<sup>835</sup> Barne y Beltrán del Río Sousa, «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres», párr. 32 y nota 32. [La traducción es nuestra.]

<sup>836</sup> Ana María Martín Contreras, «Los autos de Navidad de Antonio Mira de Amescua: edición crítica y filológica con estudio introductorio» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2005), 48.



pero su intervención es contrarrestada por el Ángel, que en sueños le descubre la verdad al carpintero. De modo análogo, el diablo se entromete en los amores de los pastores, y el Ángel viene a detenerlo. Tanto María y José como los pastores se reconcilian. La tercera y última jornada del auto se abre con un parlamento trágico de Lucifer. María y José se dirigen a Belén guiados por la Música, y los pastores van por el mismo camino, proponiéndose adivinanzas y haciendo despliegues de virtuosismo. Lucifer intenta engañar a Silvio para que aborrezca a María a cambio del amor de Laura, pero fracasa. El auto se cierra con una escena de Natividad y la posterior adoración de los pastores, que llevan regalos al niño Jesús en prefiguración de la visita de los Reyes.

El único estudio que existe sobre el auto navideño *Olvidar por querer bien* es el realizado por Yannick Barne, quien destaca, entre otras singularidades, aquella de la presencia de Lucifer en la escena de la Anunciación, la cual se representa mediante el recurso escenográfico de la apariencia, como «*Corre el Ángel una cortina, donde estará María como se pinta en la Encarnación*» (2).<sup>837</sup> Para el investigador, aquella cortina que separa físicamente a Lucifer de los otros dos personajes en escena representa la impenetrabilidad intelectual del misterio de la Encarnación:

S'il est vrai que rares sont les *apariencias* sans spectateurs internes, la présence du démon aux seuils de l'Annonciation est, elle, insolite. Salazar le montre en spectateur actif, tentant de franchir le seuil du rideau, non pas physiquement, mais intellectuellement. Aussi commente-t-il la scène, ou plutôt s'interroge-t-il sur ce qui s'y joue, en essayant notamment de percer le sens de la musique qu'il entend, chantée par les prophètes et les patriarches [...]. Alors que Marie, tout aussi confuse, accepte le dessein divin, le diable persévère dans sa tentative qui ne peut se solder que par un échec. Le rideau permet ainsi de matérialiser un seuil infranchissable et paradoxal, en montrant un événement, l'Incarnation, que ni l'œil ni la raison ne peuvent atteindre.<sup>838</sup>

La segunda y última apariencia del auto es la que corresponde a la escena de Natividad, cuando «*descúbrese el portal como lo pintan, María y José y el Ángel como le pintan de rodillas*» (24). Mientras que Barne subraya, aquí, lo sorprendente que resulta la presencia del ángel Gabriel con «una postura que remite a aquella que debió de adoptar en la Anunciación [...] y que permite presentar explícitamente la obra como un díptico»,<sup>839</sup> por nuestra parte quisiéramos señalar la semejanza entre el parlamento de José que sigue inmediatamente a la

---

<sup>837</sup> Agustín de Salazar y Torres, *Auto al nacimiento del hijo de Dios intitulado Olvidar por querer bien* (Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, s. a.).

<sup>838</sup> Barne y Beltrán del Río Sousa, «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres», párr. 33.

<sup>839</sup> *Ibid.*, párr. 45.

apariencia, y aquel villancico navideño salazariano que fue cantado en Córdoba y Madrid en 1674 y 1675. Dirigiéndose al Niño, José pregunta, conmovido:

¿Vos, soberano Hacedor,  
con lágrimas en los ojos?  
¿Causó el hombre esos enojos?  
Sí, que es grande su rigor.  
¿Quién del hombre vil la mengua  
y las finezas de Dios  
podrá distinguir, mi Dios,  
si vos no movéis la lengua?  
¿Parece que vuestro Padre  
os desamparó? Consuelo,  
pues estáis templando al hielo  
al calor de vuestra Madre. (24)

Los motivos de las «lágrimas» y «lengua» de Jesucristo, así como el oxímoron hielo/calor no pueden sino recordarnos las imágenes estructurales del villancico «Divino Amor», cuyo estribillo empieza con los versos «Divino Amor, / que entre el hielo ocultáis el ardor, / llorad, llorad», y cuya primera mudanza reza

Mi Dios, pues que son los ojos  
del Amor lengua eficaz,  
que explican el corazón  
por sílabas de cristal,  
llorad, llorad.<sup>840</sup>

No podemos afirmar tajantemente que el villancico «Divino Amor» fue el villancico que se cantó al acabarse el auto navideño *Olvidar por querer bien*, tanto más cuanto que otros villancicos salazarianos contienen, aunque en menor medida, las mismas imágenes.<sup>841</sup> Sin embargo, las semejanzas entre el parlamento de José y la pieza lírica nos recuerdan que el auto navideño de Salazar no puede estudiarse independientemente de su contexto de representación, el cual es, como el de los villancicos, claramente paralitúrgico. *Olvidar por querer bien* es un último y nutrido ejemplo de aquellas composiciones sacras que el poeta concibió para ser estrenadas ante un público diferente del del Alcázar de Madrid, y con tanto éxito que fueron representadas años después de la muerte del autor, a ambos lados del Atlántico.<sup>842</sup>

---

<sup>840</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 285.

<sup>841</sup> Nos referimos a los villancicos «Arde, afable hermosura» y «Al Niño de Belén», en donde figura el oxímoron hielo/fuego antes mencionado. (*Ibid.*, 281-83).

<sup>842</sup> Nos enteramos, así que el villancico «Arde, afable hermosura» (*Ibid.*, 281-82), fue musicado por el compositor novohispano Antonio de Salazar en 1693, y que *Olvidar por querer bien* fue representada en la Nueva España en el siglo XVIII con una loa de fray Juan de la Anunciación. Véase, a este propósito, Fernando Rodríguez de la Torre, «Antonio Salazar», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 5, consultado el 30

Hemos descubierto que, días después de que se cantara el «Divino Amor» en la Catedral de Córdoba, Agustín de Salazar y Torres estuvo presente en una academia literaria de tema profano que se celebró en la Casa Real de la Aduana de Madrid, el 6 de enero de 1674. Según indica el impreso conmemorativo del evento, su presidente fue Melchor Fernández de León, y su secretario Francisco de Barrio.<sup>843</sup> Salazar participó con unas décimas en donde «se pregunta y decide [...] si un hombre puede amar perfectamente a un objeto incapaz de correspondencia, y se intenta probar que solo puede ser el amor perfecto amando lo imposible»,<sup>844</sup> las cuales también se incluyeron en la primera parte de la *Cítara de Apolo*.<sup>845</sup> Pero más incluso que las décimas, interesa de este volumen el vejamen firmado por Manuel García de Bustamante, en donde aparece una descripción de Salazar que, por burlesca que sea, parece revelar un detalle importante acerca del físico del autor. Escribe García de Bustamante que

[De los cuatro que] que venían ya cerca de nosotros [...] el segundo fue el señor don Agustín de Salazar, a quien no conocimos tan presto, porque aplicando el antojo, solo se veía de perfil, sin duda que el otro lado le hacía del ojo, para que no le descubriese. Cierta que es lástima, dije yo, la poca hermandad de los ojos de este caballero, y que cada uno eche por su lado, respondió el Conocimiento, mayormente sabiendo la causa, que fue que un día que en México estaba el ojo bueno durmiendo la siesta, mientras el otro le guardaba el sueño, el calor era tanto que obligó al señor don Agustín a ponerse en cueros, y lo hizo tan de golpe que la delicada niña del otro ojo, como la cogió descuidada, se quedó del susto casi muerta, y llegó a estar muy al cabo de haber visto tan negra y horrible visión como la del señor don Agustín, hasta que la santiguaron muchas veces, porque en la verdad fue mal de ojo y aun ahora lo parece, pero tiene el consuelo que explica esta redondilla:

Si este ojo te causa enojo,  
templar puede tu tristeza  
que docta naturaleza  
te señaló con un ojo.<sup>846</sup>

Aunque el texto es un poco oscuro, se entiende que el autor se refiere a un posible defecto en los ojos de Salazar, ya fuera estrabismo —«que cada uno eche para su lado»— o ceguera parcial —«se quedó del susto casi muerta». Podríamos pensar que se trata de una exageración por parte de García de Bustamante, pero la coincidencia de esta descripción burlesca con un verso de la *Cítara* en donde Salazar dice de sí mismo «yo miro atravesado»<sup>847</sup>

---

de diciembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/70776/antonio-salazar> y Lucía Elvira Pérez Álvarez, «Siete loas de fray Juan de la Anunciación» (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 57.

<sup>843</sup> *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes*, Portada.

<sup>844</sup> *Ibid.*, fols. 16v-17v.

<sup>845</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 166.

<sup>846</sup> *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes*, fols. 50r-51r.

<sup>847</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 105.

es curiosa, y hace pensar que el poeta, en efecto, podía ser estrábico. A la espera de un retrato que nos lo confirme, tendremos que conformarnos con estas suposiciones.

Lo que sí trasciende de manera más segura de la *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes* y del certamen en honor a san Francisco de Borja es que los eventos literarios en los que Salazar participó le sirvieron, sobre todo, para socializar con personas afines o que le podían ser útiles para su carrera o vida. Algunos de los hombres mencionados en los impresos conmemorativos eran poetas y dramaturgos con quienes Salazar parece haber trabado amistad, pues estos le dedicaron homenajes a título póstumo, o bien fueron honrados ellos mismos con textos laudatorios del autor. Juan de Vera Tassis se convertiría más tarde en el editor de las obras completas de Salazar, y Francisco de la Torre,<sup>848</sup> caballero de la orden de Calatrava, publicó en 1674 una traducción de las *Agudezas* del teólogo inglés John Owen (1616-1683), entre cuyos paratextos se encuentran una décima de Calderón y otra de Salazar. En esta última, el poeta elogia a su amigo traductor y deja ver su concepción particular de la traducción, a la que considera práctica translativa pero también imaginativa:

Gran Torre, con el autor  
a quien haces inmortal,  
la traducción te hizo igual,  
las adiciones mayor.  
Nuevo, ingenioso primor  
de inventar y discurrir,  
pues consigues traducir  
con tanta adición felice,  
no solo lo que Owen dice,  
mas lo que pudo decir.<sup>849</sup>

Siete años después de haber escrito estas décimas, sería el turno de Agustín de Salazar y Torres de recibir un homenaje poético póstumo de parte de un compañero artista. En efecto, uno de los sonetos que encabezan la primera parte de la *Cítara de Apolo* fue compuesto nada menos que por Melchor Fernández de León,<sup>850</sup> presidente de la academia del 6 de enero de 1674 que, tras la muerte de Salazar, se convirtió en uno de los dramaturgos de referencia de la corte de Carlos II. Aunque solo es una hipótesis, bien podría ser que Fernández de

---

<sup>848</sup> *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes*, fol. 36v.

<sup>849</sup> *Agudezas de Juan Owen, traducidas en metro castellano, ilustradas, con adiciones y notas por Francisco de la Torre* (Madrid: Francisco Sanz, 1674), 2. Las décimas también se publicaron en la *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 224.

<sup>850</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xlvi.

León se hubiera valido de amistades tales como la de Salazar para darse a conocer en palacio, donde empezó a escribir hacia 1676.<sup>851</sup>

Pero volviendo a nuestro tema, hasta el final de su vida, y a pesar de estar enfermo como veremos, Agustín de Salazar y Torres siguió asistiendo a distintos eventos artísticos, y gracias a ellos, relacionándose con profesionales de distintas ramas. Aunque no hemos podido consultar el texto que se derivó de ella,<sup>852</sup> sabemos que el autor participó el 21 de febrero de 1675 en una academia literaria organizada en casa del abogado Gabriel de Campos. Según Alain Bègue, «la mayoría de sus miembros —once de dieciséis (casi un 69%)—, entre los que figuraban el anfitrión del cenáculo literario, presidente del mismo, y el fiscal de la academia, don Manuel Flores Vélez, estaba formada por abogados de los Reales Consejos».<sup>853</sup> El encuentro de estos hombres de leyes pudo haberle sido de provecho a Salazar, entre otras cosas, para sus disposiciones testamentarias, ya que su muerte acaecería apenas nueve meses después, el 29 de noviembre de 1675.

---

<sup>851</sup> Para una biografía y estudio de la obras de este autor, véase Gerardo Fernández San Emeterio, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra* (Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 2011).

<sup>852</sup> *Academia que se celebró por Carnestolendas, jueves 21 de febrero de este año de 1675, en casa del licenciado don Gabriel de Campos, abogado de los Reales Consejos, que fue presidente de ella, secretario don Francisco Bueno, y fiscal el licenciado don Manuel de Flores Vélez, abogado de los Reales Consejos. Dedicada al señor don Gabriel Bernardo de Quirós* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, s.a.).

<sup>853</sup> Alain Bègue, «Las academias literarias en el tiempo de los novatores: de sociedad de poder a cenáculos de sociabilidad», *Anejos de Diechioco*, n.º 5 (2019): 33-80, 35.

### 3. 2. 2. Escribiendo al borde de la muerte: últimas composiciones encomiásticas y *El encanto es la hermosura* (1675)

Desgraciadamente, no hemos podido averiguar mucho acerca de la enfermedad que Agustín de Salazar y Torres padeció al final de su vida. Lo poco que sabemos proviene del «Discurso de la vida y escritos» de la *Cítara de Apolo*, donde Juan de Vera Tassis afirma que el autor «murió extenuado y atrófico», y que «su enfermedad, aunque larga, fue sin perturbación del sentido, pues selló su vida, cual dulce numeroso cisne, celebrando sus postrimerías al compás de su canto sonoro con la comedia que intituló *El encanto es la hermosura*, y escribía por superior decreto».<sup>854</sup>

Aunque no revelan exactamente la dolencia de Salazar, los adjetivos «extenuado» y «atrófico» permiten descartar un mal derivado de un accidente traumático. En efecto, el *Diccionario de Autoridades* define la «atrofia» como «voz de la medicina que explica la enfermedad que hace que no aproveche el alimento al sujeto que la padece», con lo cual podemos suponer, más bien, que el autor tuvo una enfermedad infecciosa o degenerativa de larga duración. En algunos paratextos de la *Cítara* parece haber alusiones a síntomas respiratorios, como el «lánguido flébil ronco aliento» o el «flaco desaliento» mencionados por Vera Tassis en su «Fama póstuma»,<sup>855</sup> o el «vapor tan inhumano» del soneto de Fernández de León,<sup>856</sup> pero ninguna de ellas resulta demasiado clara, y podría tratarse simplemente de lugares comunes del estilo elegíaco.

En todo caso, los datos literarios disponibles apuntan a que, tal y como dice Vera Tassis, el autor se mantuvo muy activo durante su enfermedad –y no solo con la composición de la comedia *El encanto es la hermosura*–. Desde mediados de 1674 y hasta bien entrado el año de 1675, Salazar ocupó buena parte de su tiempo en escribir obras líricas y dramáticas de carácter encomiástico, dedicadas a distintos miembros de la nobleza: dos epitalamios, un soneto y una loa, todos contenidos en la primera parte de la *Cítara de Apolo*.

El primero de los epitalamios, un romance,<sup>857</sup> fue compuesto para Luis Enríquez de Cabrera y Álvarez de Toledo, sobrino segundo del VIII duque de Alburquerque, en ocasión de su boda con Teresa Enríquez de Almansa Velasco, la cual tuvo lugar en la iglesia de Santa

---

<sup>854</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, viii.

<sup>855</sup> *Ibid.*, I, xx-xxii.

<sup>856</sup> *Ibid.*, I, xlvi.

<sup>857</sup> *Ibid.*, I, 38-42.

María de la Almudena el 1 de mayo de 1674.<sup>858</sup> En cuanto al segundo, un romance endecasílabo titulado «A las bodas del excelentísimo señor duque de Veragua»,<sup>859</sup> también fue dedicado a un sobrino de Albuquerque, pero esta vez carnal: Pedro Manuel Colón de Portugal y de la Cueva (1651-1710), VII duque de Veragua, que se casó el 30 de agosto de 1674 con Teresa Marina de Ayala Toledo, V condesa de Ayala.<sup>860</sup> Aunque remitimos al lector al detallado estudio que a propósito de estas composiciones hizo Jesús Ponce Cárdenas,<sup>861</sup> quisiéramos subrayar aquí el carácter estratégico de la escritura epitalámica de Salazar. Y es que la «fuerte presencia de un *yo lírico* que sustenta la enunciación del poema» dedicado a Luis Enríquez,<sup>862</sup> por un lado, y el hecho de que, en su elogio genealógico del matrimonio Colón, Salazar anteponga la casa de la Cueva a todas las demás,<sup>863</sup> por el otro, indican que hacia el final de su vida el poeta buscaba promoverse en los círculos de la corte ducal de Albuquerque. Es posible que su objetivo fuera recuperar la antigua familiaridad con el duque, que le era tanto más necesaria cuanto que este se convertiría en Mayordomo Mayor de Carlos II el 26 de noviembre de 1674 (*cf. supra*), y una de las responsabilidades de aquel puesto era, precisamente, supervisar los gastos de las comedias representadas en palacio.<sup>864</sup>

La última pieza lírica que Agustín de Salazar y Torres escribió para aquel gran protector que moriría poco después de él, el 26 de marzo de 1676,<sup>865</sup> puede fecharse, precisamente, a finales de 1674 o principios de 1675. Se trata de un soneto dedicado no solo al VIII duque de Albuquerque, sino en general «a la excelentísima casa de la Cueva, hallándose a un mismo tiempo el excelentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva, después de tan repetidas victorias, en el Consejo de Estado, el excelentísimo señor don Melchor de la Cueva, general de la Armada del Mar Océano, y el excelentísimo señor don Baltasar, virrey del Perú».<sup>866</sup> Empleando las metáforas habituales —«Júpiter» para Carlos II, «Marte» para el duque de Albuquerque— el poeta celebró, en este soneto, los recientes

---

<sup>858</sup> Javier Gómez de Olea y Bustinza, «Los marqueses de Santiago de Oropesa», *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, n.º 20 (1994): 129-41, 135.

<sup>859</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 119-21.

<sup>860</sup> Anunciada Colón de Carvajal y Gorosábel, «Pedro Manuel Colón de Portugal y de la Cueva», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, párr. 4, consultado el 4 de enero de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/20641/pedro-manuel-colon-de-portugal-y-de-la-cueva>.

<sup>861</sup> Ponce Cárdenas, «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios».

<sup>862</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>863</sup> «Hoy las glorias de Cuevas y Colones, / de Ayalas, de Fajardos y Toledos, / no cabiendo en los términos del mundo, / hace amor que se estrechen en dos pechos.» (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 40.)

<sup>864</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 609 y Shergold y Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, 64-68.

<sup>865</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 262.

<sup>866</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 52.

triunfos políticos de tres hermanos aristócratas,<sup>867</sup> al mismo tiempo que intentó congraciarlos con aquel que, de modo inminente, se convertiría en la cabeza de la Monarquía Hispánica: Carlos II. Y es que, aunque no se sabe exactamente qué relación tuvieron los Fernández de la Cueva –y en particular Francisco– con el joven monarca, es posible que esta no fuera muy cercana, pues, según Maura Gamazo, el duque de Alburquerque estaba entre los partidarios de prolongar la regencia más allá de la mayoría de edad del rey.<sup>868</sup> En tales circunstancias, era políticamente necesario que en su soneto encomiástico Salazar mencionara a Carlos II, y lo hizo nada menos que tres veces, terminando la composición con este exaltado apóstrofe: «Carlos, si por premiar a tres campeones, / te fue preciso dividir el mundo, ¿qué espacio será límite a tu imperio?».<sup>869</sup>

En una corte que estaba a punto de ser transformada por la llegada de un inexperienced monarca de 14 años, con su cortejo de advenedizos de todo tipo –hombres políticos, pero también artistas aspirantes–, Agustín de Salazar y Torres seguramente sintió que tenía que hacer todo lo posible para conservar aquel papel de dramaturgo de referencia que tanto había tardado en conseguir. A nuestro parecer, es en esta clave como se deben interpretar las dos últimas obras dramáticas del autor: una *Loa* escrita para la comedia *Eurídice y Orfeo*, de Antonio de Solís, y la inacabada comedia de *El encanto es la hermosura*, que como veremos a continuación, hubiera tenido que estrenarse a los años de Mariana de Austria, el 22 diciembre de 1675. Imaginamos que Salazar pasó sus últimos meses e incluso semanas escribiendo desesperadamente, a pesar del dolor físico y de la presión ambiental, esperando todavía de perpetuarse en la vida y en el mundo.

Hasta ahora no se conocía la fecha de representación de la *Loa* para la comedia de *Eurídice y Orfeo*, una pieza dramática breve contenida en la primera parte de la *Cítara de Apolo*. Por nuestra parte, tenemos una hipótesis que consideramos bastante sólida, basada en la biografía del personaje histórico a quien estuvo dedicada y en un pasaje clave de la propia *Loa*. Esta loa, una de las tres que Salazar escribió para introducir obras de otros dramaturgos y que conservamos hoy, fue compuesta para una representación privada de la comedia

---

<sup>867</sup> Baltasar asumió el cargo de virrey del Perú el 15 de agosto de 1674, Melchor partió hacia Sicilia como General de la Armada del Mar Océano el 18 de septiembre de 1674, y Francisco fue nombrado Mayordomo Mayor, como ya se ha dicho, el 26 de noviembre de 1674. (José de la Puente Brunke, «Baltasar de la Cueva Enríquez», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, consultado el 6 de enero de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/15183/baltasar-de-la-cueva-enriquez> y Francisco Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, vol. X, 293.)

<sup>868</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 232.

<sup>869</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 52.



mitológica de *Eurídice y Orfeo*, escrita en torno a 1643 por Antonio de Solís.<sup>870</sup> El subtítulo de la edición de la *Cítara* explica que formó parte de una «fiesta a los años del excelentísimo señor duque de Alcalá», por lo que podemos suponer que se representó en casa de este aristócrata. En vida de Salazar, el duque de Alcalá de los Gazules era Juan Francisco de la Cerda y Enríquez de Ribera, de quien sabemos que nació un 4 de noviembre de 1637.<sup>871</sup> Es por lo tanto seguro que la *Loa* se representó en torno a un 4 de noviembre, pero queda por determinar de qué año.

Al no estar escrito para los duques de Alburquerque ni para los reyes, sino para un noble con el que Salazar seguramente no tenía una relación tan profunda, el texto de la pieza breve tiene una estructura sencilla –no hay en ella *debate de méritos*– y carece de la *tópica panegírica* que caracteriza a las otras loas salazarianas.<sup>872</sup> La *Loa* para *Eurídice y Orfeo* se construye en torno al diálogo de dos personajes alegóricos, Amor y Hermosura, con el protagonista de la comedia que se va a representar: Orfeo. Como el personaje mitológico insiste en el poder de su canto, el Amor y la Hermosura le piden ayuda para iniciar la celebración de cumpleaños del duque. Orfeo invoca entonces a distintos actores, entre los cuales el gracioso «*Escamilla*»,<sup>873</sup> mientras que los personajes alegóricos anuncian el título de la comedia y su «argumento», que es básicamente «el mismo [...] de la loa / bien que a[llí] es solamente bosquejo» (vv. 251-53). Al final de la *Loa*, como es habitual, se «hacen las venias», que según Escamilla son «de la loa el *Laus Deo*» (vv. 268-69): el Amor elogia al duque de Alcalá, la Hermosura a su esposa Catalina Antonia de Aragón Folch de Cardona, «bello honor de Cardona» (v. 296), y Orfeo a sus hijos, los «nueve lucientes astros / que adornan el firmamento / de su generosa casa» (vv. 280-82).

El detalle de los nueve descendientes de Juan Francisco de la Cerda es, en definitiva, lo que permite fechar con bastante probabilidad la *Loa* para la comedia de *Eurídice y Orfeo*. En efecto, los VI duques de Alcalá tuvieron doce hijos, pero la primera y la segunda, Ana María (1654-1656) y Mariana (1656-¿?), murieron «en la infancia».<sup>874</sup> Eso significa que Salazar

---

<sup>870</sup> Puchau de Lecea, «El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música: sus comedias mitológicas», 161.

<sup>871</sup> María Dolores Álamo Martell, «Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas», *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, consultado el 8 de enero de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/13850/juan-francisco-tomas-lorenzo-de-la-cerda-enriquez-afan-de-ribera-portocarrero-y>, párr. 1.

<sup>872</sup> Le recordamos al lector que tomamos estos conceptos, esenciales para el análisis de las loas de Salazar, del estudio de Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 226-249.

<sup>873</sup> Agustín de Salazar y Torres, «Loa para *Eurídice y Orfeo*» en *Ibid.*, 545-55, 551. Citamos por esta edición.

<sup>874</sup> Álamo Martell, «Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas», párr. 5.

compuso su loa o bien después de 1667, año de nacimiento de la décima hija en total de los duques, y novena viva, o bien en 1675, año de nacimiento del onceavo hijo en total de estos, y noveno vivo.<sup>875</sup> Como no se conoce la fecha exacta de muerte de la segunda hija, Mariana, todo depende de la interpretación que le demos a la palabra «infancia». Si consideramos que Mariana seguía viva en 1667 —o 1670, que es cuando Salazar volvió a la corte—, entonces la *Loa* fue escrita en algún momento entre 1670 y 1675. Pero es muy posible que una muerte más allá de los 14 años (1670-1656) no fuera considerada una muerte «en la infancia», con lo cual, por nuestra parte, creemos más probable que Mariana falleciera antes de 1670, y que la *Loa* se escribiera en 1675. Si este fuera el caso, solo habría una fecha posible de estreno de la *Loa* ante los duques de Alcalá: el 4 de noviembre de 1675, a escasas tres semanas de la muerte del dramaturgo.

No existen documentos que nos informen acerca del método de trabajo que tenía Agustín de Salazar y Torres, pero no es descabellado pensar que el autor interrumpía la creación de obras largas para componer piezas más breves. Dicho de otro modo, es posible que el dramaturgo hubiera dejado de lado temporalmente la comedia que estaba escribiendo para el cumpleaños de la reina para encargarse de la composición, más sencilla, de la *Loa* para *Eurídice y Orfeo*, una obra que no debió de ser más que un encargo puntual de Juan Francisco de la Cerda, condecorador de Salazar por alguna de sus fiestas de palacio. En cuanto a *El encanto es la hermosura*, no debió de ser una comedia de fácil elaboración, y no solo por lo solemne de la ocasión a la que estaba destinada, sino también porque desde un punto de vista genérico representaba una novedad absoluta para el autor.

Subtitulada *El hechizo sin hechizo*, la comedia de *El encanto es la hermosura* es, junto con *Más triunfa el amor rendido*, una de las dos obras que Salazar dejó inacabadas, y que fueron completadas después de su muerte por otro(s) dramaturgo(s). También es su obra más estudiada, pues como explicamos en nuestro *Apéndice*, algunos investigadores sostienen que uno de los dos finales existentes fue escrito por sor Juana Inés de la Cruz<sup>876</sup> —el otro, igual que la conclusión de *Más triunfa el amor rendido*, es de Juan de Vera Tassis<sup>877</sup>—. En el presente

---

<sup>875</sup> *Ibid.*

<sup>876</sup> La versión que contiene el final atribuido a sor Juana no se titula *El encanto es la hermosura*, sino *La segunda Celestina*. (Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis y Villarroel, y Sor Juana Inés de la Cruz, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo, La segunda Celestina*, ed. Thomas O'Connor (Binghamton, N.Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1994), ix).

<sup>877</sup> Contrariamente a la del otro final, la autoría de la conclusión *El encanto es la hermosura* es indiscutiblemente de Vera Tassis. En la edición de la comedia contenida en la *Cítara de Apolo*, el editor mismo añade una nota explicando que «[e]n este estado dejó don Agustín la comedia, y desde aquí la prosigue quien saca sus obras a la luz». (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, 276.)

trabajo no nos ocuparemos de los finales de la comedia ni de su autoría, pues la cuestión rebasa los límites cronológicos que nos hemos impuesto y, además, ya cuenta con una amplia bibliografía (*cf. Apéndice*), pero sí estudiaremos el texto dramático que Salazar dejó a su muerte, el cual abarca las dos primeras jornadas de la comedia y un buen trozo de la tercera: 2508 versos en total, según el cómputo de su editor moderno, Thomas O'Connor.<sup>878</sup>

Respecto a la fecha de estreno de *El encanto es la hermosura*, O'Connor ha defendido en más de un estudio que aunque la comedia «se programó inicialmente para la celebración de los años de Mariana [de Austria] el 22 de diciembre de 1675 [...], la inoportuna muerte de Salazar el 29 de noviembre de 1675 pospuso el estreno de esta».<sup>879</sup> Vera Tassis indicó que el autor estaba trabajando en esta obra cuando falleció (*cf. supra*), y puesto que «ya había pasado la celebración de los años de don Carlos (6 de noviembre)», lo más lógico es que estuviera destinada a celebrar los años de la reina, poco más de un mes más tarde.<sup>880</sup> La hipótesis nos parece adecuada, sobre todo teniendo en cuenta, como dice el investigador americano, que en «una suelta que se encuentra en la *Parte 14* de *Comedias varias* de la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, la fecha de 1675 aparece en el encabezamiento de la loa como aquella del estreno de la obra en la corte»,<sup>881</sup> y que el 22 de diciembre de 1675 se repuso en palacio «el *Faetonte* de Calderón, según Maura Gamazo, Cotarelo y Shergold y Varey».<sup>882</sup>

Por otro lado, concordamos con O'Connor en que, una vez completada por Vera Tassis, es probable que la comedia se estrenara finalmente el 22 de diciembre de 1676. En efecto, la «Tabla de las loas y comedias» de la *Cítara de Apolo* confirma que «*El encanto es la hermosura* [...] se representó a los años de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria»,<sup>883</sup> o sea, un 22 de diciembre, y según O'Connor, tanto la portada de la comedia –no de la loa– en la suelta de Pennsylvania, como otra suelta de la BNE indican el año de 1676.<sup>884</sup>

---

<sup>878</sup> Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis y Villarroel, y Sor Juana Inés de la Cruz, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo, La segunda Celestina*, 92. Citamos por esta edición.

<sup>879</sup> O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 78. [La traducción es nuestra.]

<sup>880</sup> Thomas O'Connor, «Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana», *Literatura mexicana* III, n.º 2 (1992), 283-303, 290.

<sup>881</sup> O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 79. [La traducción es nuestra.]

<sup>882</sup> O'Connor, «Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana», 291.

<sup>883</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, II, vi.

<sup>884</sup> O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 79: «In the loa of a comedia suelta which presently is found in *Parte 14* of *Comedias varias* in the University of Pennsylvania Library, the 1675 date appears at the head of the *loa* as the date of the play's presentation to the Court. At the head of

En realidad, poco importan estas consideraciones para nuestro propósito, pues desde la perspectiva de Salazar, *El encanto es la hermosura* tenía que estar lista para el final del año 1675. El autor sabía que la fiesta real se representaría en un contexto incierto en palacio, dos meses después de que Carlos II cumpliera la mayoría de edad y posiblemente se acabara la regencia, y por ello ideó una estrategia política ambigua que, de haber sobrevivido él, seguramente le hubiera funcionado.

En la víspera de su mayoría de edad, la relación del rey Carlos con su madre era cada vez más distante. Manifiestamente influenciado por su confesor Pedro Álvarez de Montenegro y su maestro Francisco Ramos del Manzano, el joven monarca había mandado llamar a Juan José de Austria a la corte sin que se enteraran ni Valenzuela ni la reina.<sup>885</sup> Luego, el 4 de noviembre de 1675, cuando «sometieron doña Mariana y los señores de la junta a la aprobación del rey un documento, en el que, declarándose incapaz de ejercer todavía por sí solo el gobierno, prorrogaba durante dos años los poderes que confiriera la última voluntad de Felipe IV», Carlos II se negó a firmar.<sup>886</sup> Aunque el joven monarca acabó aceptando la asesoría de su madre y Valenzuela durante dos años más, y se vio forzado por ellos a despedir a Juan José de Austria de la corte, con el tiempo la pugna entre los partidarios del hermano y aquellos de la madre se resolvió a favor de los primeros: en 1677, el hermano del rey se convirtió en primer ministro, Valenzuela fue detenido y encerrado en el castillo de Consuegra a la espera de ser desterrado, y la reina madre fue enviada al Alcázar de Toledo.<sup>887</sup>

A pesar de que, en noviembre de 1675, el futuro desprestigio de Mariana de Austria era previsible –igual que había habladurías de una regencia prolongada, también corrían en la corte rumores de que Juan José de Austria estaba a punto de tomar el poder– la *Loa* para la comedia de *El encanto es la hermosura* presenta a la reina de modo muy favorable. Salazar alaba a Mariana primero como «Luz» (v. 174)<sup>888</sup> del Oriente y luego como «Flor» (v. 178) de Occidente, sirviéndose para ello de unos personajes alegóricos que son claras referencias a la vida de Mariana entre dos mundos: Alemania, el Cielo, España y la Tierra. Cuando, en las

---

the *comedia* itself, the date given in 1676. There is also a *comedia* suelta in the Biblioteca Nacional, Madrid, which gives the date as 1676.» No hemos podido comprobar estos datos porque no hemos tenido acceso a la suelta de la UPL ni a aquella de la BNE. En el caso de la segunda, no sabemos ni siquiera si se trata de la suelta de 36 páginas, o de aquella de 41 páginas –ambas aparecen consignadas en O'Connor, «Don Agustín de Salazar y Torres: A Bibliography of Primary Sources»–. Nos fiamos, sin embargo, de la buena fe del investigador americano, y consideramos el argumento como válido.

<sup>885</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 234.

<sup>886</sup> *Ibid.*, 238.

<sup>887</sup> *Ibid.*, 318-57.

<sup>888</sup> Citamos por la edición Agustín de Salazar y Torres, «*Loa* para la comedia de *El encanto es la hermosura*» en Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 406-13.

últimas estrofas de la *Loa*, el dramaturgo elogia a Carlos II, lo muestra en un segundo plano y supeditado a su madre, pues las metáforas que lo designan son meras variaciones de aquellas que antes se dedicaron a la reina:

Y vos, Carlos, Clavel siempre agosto  
y Sol siempre claro, eterno vivid,  
y cinceles, pinceles, laureles  
ocupen del sol el brillante confín.

Y vuestra amante unión reverente  
de olor y de luz... mas la voz cese aquí,  
temerosa, dudosa, obsequiosa,  
pues calla discreto quien teme decir. (vv. 195-202)

Las expresiones «la voz cese aquí» y «calla discreto quien teme decir» son, en realidad, pretericiones, pues al nombrar la «amante unión reverente» de Mariana y Carlos, el dramaturgo defiende explícitamente el régimen de la regencia. Sin duda, igual que lo hacía el VIII duque de Alburquerque, Salazar deseaba que la reina se mantuviera en el poder al menos unos años más, y era necesario seguir cultivando una buena relación con esta y su bando en el caso de que los acontecimientos políticos de finales de año les resultaran favorables.

Dicho esto, Agustín de Salazar y Torres demostró en su última fiesta real una gran astucia política, pues aunque la *Loa* constituye un esperado elogio de Mariana de Austria, la comedia de *El encanto es la hermosura* parece dirigirse, más bien a Carlos II. Aunque sus obras se representaran en el cumpleaños de la reina, el autor no podía perder la oportunidad de alinearse también con su hijo, por si acaso aquellas habladurías cortesanas acabaran teniendo razón, el plan de prolongar la regencia fracasara y la reina madre fuera apartada —como efectivamente ocurrió dos años más tarde—. En las siguientes páginas, estudiaremos cómo se construye el mensaje político de esta comedia que, por lo demás, constituye una excepción en la obra dramática salazariana por su protagonista, su género, y su falta de letras cantadas y efectos escenográficos.

La primera jornada de *El encanto es la hermosura* se abre con una escena *in medias res* en la que don Juan, un caballero que regresa desde Flandes a su Sevilla natal, se ve rechazado por una bella cazadora a orillas del Guadalquivir. Don Juan le confiesa sus penas a sus dos criados, Muñoz y Tacón, y el primero le recomienda que visite a Celestina, una mujer que tiene fama de hechicera y alcahueta. En su casa, Celestina hace un monólogo en el que presenta su oficio, y confiesa que sabe más de embustes que de verdadera hechicería. Luego recibe una visita de doña Ana, quien le pregunta cuándo volverá a ver a su amante don Juan,

que se ha ido a Flandes por celos de un hombre que venía a visitarla a su reja. Al irse la visitante llega don Juan en persona, y le pide a la alcahueta que averigüe la identidad de la cazadora del río. Astuta, Celestina identifica a don Juan como el amante de Ana y a la cazadora como Beatriz, prima de Ana que ha venido a visitarla de Granada. Cuando don Juan se presenta en casa de Ana, esta cree que es un fantasma invocado por la hechicera. En dos escenas amorosas sucesivas, don Juan rechaza a doña Ana, y doña Beatriz a don Juan.

Al inicio de la segunda jornada, don Luis le pide a su hija doña Ana que cuide la casa mientras él sale brevemente, porque la noche anterior vio a un hombre en la reja. Beatriz le cuenta a Ana que su amante de Granada –don Diego– se encuentra ahora en Sevilla, pero no le da noticias suyas, y su prima le recomienda que hable con Celestina. Mientras tanto, Tacón anuncia la llegada de don Juan con unas cartas destinadas a don Luis, y doña Ana le regala una joya al criado. Don Juan se está peleando con Tacón cuando vuelve don Luis, y para encubrirlos a todos, Celestina inventa que el criado es un ladrón que estaba intentando robarse una joya. Poco después, llega don Diego a la reja para ver a doña Ana y, encontrándose a Beatriz, confiesa que las ha querido a ambas. Todos se esconden cuando don Luis sale a la calle para hablar con Celestina y exigirle que averigüe quién es el hombre de la reja. Al darse cuenta de que don Diego está en la casa, la alcahueta engaña a don Luis diciéndole que verá a su rival en el reflejo del espejo. Frente al espejo, don Luis ve pasar a don Diego pero no lo reconoce.

Los 212 versos que Salazar escribió de la tercera jornada de *El encanto es la hermosura* ocurren a la mañana siguiente de los acontecimientos en casa de doña Ana. Don Luis se encuentra con Celestina, y como pago por haberle enseñado a su enemigo en el espejo, le entrega la joya de Tacón. El criado aparece en escena, y cuando Celestina lo acusa falsamente de haber robado la joya de nuevo, él promete vengarse de ella. La alcahueta le revela a don Luis la identidad de don Diego, y al salir este a buscarlo, Celestina dice querer avisar a Ana y Beatriz de las intenciones de su padre y tío. En este punto de la acción dramática se interrumpe la comedia original, sin que podamos saber si, en la imaginación de Salazar, don Luis y Tacón pudieron vengar sus agravios respectivos, ni cómo acabaron los amores de galanes y damas, ni, sobre todo, si Celestina se pudo salir con la suya.

Y es que el elemento más destacable de la trama es, sin duda alguna, el personaje principal. La Celestina de Salazar constituye un confesado homenaje a la protagonista de la tragicomedia renacentista, pues como explica Muñoz, «es hija de Celestina / y heredera de

sus obras» (vv. 376-77). Si bien cambia sustancialmente la trama de Fernando de Rojas, el dramaturgo conserva de ella algunos detalles significativos, como la enemistad entre la alcahueta y uno de los criados del galán, Tacón. El hecho de que don Juan no tenga uno, sino dos criados, es un guiño claro a la pareja Pármeno-Sempronio, y por ello mismo, la promesa de venganza de Tacón no nos parece anodina. Aunque los elementos cómicos son mayoritarios en la comedia, pero las últimas palabras del criado a la alcahueta vuelven posible un desenlace tan trágico para la protagonista como aquel que tuvo la Celestina original:

DON LUIS    ¿Aún replicáis, ladronazo?

CELESTINA    Avisame si te ahorcaren,  
que yo pagaré el esparto.

TACÓN    No pagarás, que yo antes  
haré que tengan el pago  
que merecen tus embustes,  
y así quedará vengado. (vv. 2436-42).

Que Agustín de Salazar y Torres decidiera componer toda una comedia alrededor del personaje de la Celestina es sorprendente en el marco de su propia obra teatral, inspirada principalmente en la mitología grecolatina, pero también, en general, en el marco del teatro español del s. XVII. Como lo afirmó Ignacio Arellano hace un par de décadas, «muy poco y muy difícilmente definible hallamos de *La Celestina* en la comedia del XVII», y «en términos generales *La Celestina* no es influencia determinante» en la escritura dramática de este siglo.<sup>889</sup> Junto con *El caballero de Olmedo*, *El encanto es la hermosura* es una de las «dos únicas obras en las que podríamos esperar una función determinante de la influencia celestinesca».<sup>890</sup> ¿Tendremos que concluir entonces que Salazar se sacó el tema de la manga, como se diría vulgarmente?

Nuestra hipótesis al respecto es que, más allá del recuerdo de la Fabia lopesca, el dramaturgo debió de inspirarse en *La Celestina* de Calderón, una comedia que parece haber existido pero está hoy perdida,<sup>891</sup> y también en otras comedias contemporáneas que hacían figurar a personajes de la tradición literaria hispánica, como *El hidalgo de la Mancha*, de Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, representada el martes

---

<sup>889</sup> Ignacio Arellano Ayuso, «La Celestina en la comedia del siglo XVII», en *Actas del Congreso Internacional La Celestina, V Centenario (1499-1999)*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, y Gema Gómez Rubio (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha/Cortes de Castilla-La Mancha, 2001), 247-68, 248-49.

<sup>890</sup> *Ibid.*, 259.

<sup>891</sup> *Ibid.*, 248.

de Carnestolendas de 1673 en el Alcázar de Madrid.<sup>892</sup> De todas las figuras literarias españolas que podría haber elegido, Salazar seguramente se sintió más cómodo con la Celestina porque estaba acostumbrado a incluir, en sus obras, a personajes de hechicera, como Circe de *También se ama en el abismo*, o la Fitonisa de *El mérito es la corona*.

Existe una evidente conexión temática entre las tres obras salazarianas mencionadas, y no solo por la presencia de hechiceras, sino en general por la importancia dramática que tiene en las tres el tema de la magia. En *También se ama en el abismo*, buena parte de la segunda jornada depende del hechizo que hace Circe para atraer a Glauco a su palacio y enseñarle los engaños de Escila. En *El mérito es la corona*, el encuentro entre las parejas protagonistas hubiera sido imposible sin el encantamiento que puso a volar el castillo de Lindabridis y lo llevó a la isla de Ortigia. Por fin, *El encanto es la hermosura*, doña Ana recurre a los servicios de Celestina porque está convencida de que es una bruja, y luego cree que don Juan es un fantasma invocado por ella, mientras que don Luis piensa que la aparición de su rival en el espejo es fruto de un hechizo.

La diferencia fundamental entre *El encanto es la hermosura* y sus predecesoras radica, a nuestro parecer, en la aceptación o no del elemento mágico por parte de los personajes en escena, por un lado, y de los espectadores, por el otro. En *También se ama en el abismo* y *El mérito es la corona*, si bien se muestran sorprendidos por la aparición de un palacio o la movilidad de un castillo, los personajes aceptan la existencia de esos fenómenos extraños. Los espectadores, a su vez, se dejan maravilliar por las mutaciones que tienen lugar sobre el escenario, y reconocen que la magia forma parte de la ilusión teatral. En *El encanto es la hermosura*, en cambio, solo algunos personajes aceptan el carácter mágico de Celestina, mientras que la mayoría —la alcahueta incluida— sabe y admite que es una superchería. Naturalmente, el público se alinea con los personajes escépticos, y los crédulos se convierten para él en objeto de burla.<sup>893</sup>

Se ha escrito que la última obra dramática de Salazar es una «comedia de capa y espada/de magia»,<sup>894</sup> pero la verdad es que esta no se acerca al género de la comedia de magia dieciochesca del mismo modo que lo hacen *También se ama en el abismo* o *El mérito es la corona*. Por un lado, la temática explotada a fines cómicos no es la de magia en sí, sino la de la

---

<sup>892</sup> *Una parodia dramática del Quijote*, 289.

<sup>893</sup> O'Connor, «La desmitificación de Celestina en *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres», 340.

<sup>894</sup> O'Connor, «El teatro de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, 182.



creencia irracional en la magia. Por el otro, *El encanto es la hermosura* está desprovista de dos lenguajes artísticos habitualmente presentes en el género: la música y los efectos escenográficos. No hay una sola letra cantada en toda la comedia, y en cuanto a la escenografía, la escena central del engaño de Celestina a don Luis requiere un solo elemento de *atrezzo*, por lo demás bastante sencillo: un espejo.

CELESTINA Pues porque veas que no  
puedes padecer engaño,  
el que en tu jardín habló  
he de enseñarte visible.

DON LUIS ¿Adónde?

CELESTINA En la reflexión  
de ese espejo.

DON LUIS ¡Quién pensara  
nunca que a tanto llegó  
la ciencia de una mujer!

CELESTINA Desde aquí pon atención  
al reflejo del cristal,  
sin que con vista o acción  
te diviertas a otra parte  
hasta que te avise yo,  
que él se mostrará visible  
al conjuro de mi voz.

DON LUIS Ya te obedezco, aunque ponen  
aquestos casos horror. (vv. 2232-48).

Agustín de Salazar y Torres no fue el primero en escribir una comedia en torno a la credulidad y la superstición. Como señala O'Connor, *El encanto es la hermosura* se inscribe en la misma línea de obras calderonianas como *El astrólogo fingido*, *La dama duende*, *El galán fantasma* y *El encanto sin encanto*.<sup>895</sup> Tiene un vínculo particularmente cercano, además, con una obra estrenada en la década de 1660: *El hechizo imaginado* (1663), de Juan de Zabaleta. En esta comedia en donde la música tiene una presencia considerable –hay un total de cuatro letras cantadas–,<sup>896</sup> el eje temático es la falsa creencia en la magia: Celinaura, dama de la princesa Florismunda, le hace creer a esta que es un poco hechicera y que puede matar a Giradolfo,

---

<sup>895</sup> Salazar y Torres, Vera Tassis y Villarroel, y Juana Inés de la Cruz, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, *La segunda Celestina*, xxix.

<sup>896</sup> Adriana Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, «*El encanto es la hermosura*», *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Lola Josa, consultado el 10 de enero de 2022, <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=724>.

rival de la princesa, con unas hierbas. En realidad, las hierbas son inocuas, y el verdadero plan de Celinaura es salvar a Giradolfo, que es su hermano.

*El hechizo imaginado* tiene la particularidad de que se estrenó un 6 de noviembre de 1663, para el segundo cumpleaños del entonces príncipe Carlos. Aunque es casi imposible que el rey se acordara de ella doce años más tarde, la circunstancia es significativa. Como es bien sabido, la flaqueza física y mental de Carlos II le ganó el mote de «hechizado» hacia el año 1675,<sup>897</sup> aunque es posible que los rumores al respecto hubieran empezado casi desde su nacimiento, y no nos parece descabellado pensar que obras como *El hechizo imaginado* o –más probablemente por la fecha– *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* pretendieran desarmar este tipo de acusaciones contra el príncipe tildándolas de estultas o ignorantes. En el caso de la comedia salazariana, esta ha sido la hipótesis de críticos como Ermanno Caldera o Carmen Sanz Ayán,<sup>898</sup> y creemos que la respalda, además de la coincidencia cronológica, un pasaje de la primera jornada en la que el dramaturgo pone en boca de don Juan una crítica de la credulidad popular:

DON JUAN ¡Qué desvarío!

TACÓN ¿Luego no me crees?

DON JUAN ¡Que sea  
tal tu ignorancia que crea  
que se fuerza el albedrío!

TACÓN ¿No crees sus hechicerías?  
Pues tú lo verás después.

DON JUAN ¡Qué propio del vulgo es

---

<sup>897</sup> Gabriel Maura Gamazo, *Supersticiones de los siglos XVI y XVII y hechizos de Carlos II* (Madrid: Calleja, 1940), 197-200.

<sup>898</sup> Ermanno Caldera, «La magia negada: *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres», *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 2, n.º 8 (1989): 311-22, 315-16: «Contribuían [...] a estimular una atmósfera favorable a un teatro de magia los cuchicheos que salían del Palacio, donde vivía un rey casi niño y menguado, que justamente a partir de 1675 se empezó a creer hechizado, así como unos diez años antes se había opinado de su padre; donde se murmuraba que el poderoso Valenzuela, apellidado *El Duende*, se servía de artes diabólicas para reforzar su poder; donde, finalmente, al cabo de algunos años, se armaría todo el gran bullicio de exorcismos y adivinanzas para salvar al joven monarca hechizado por el tabaco y el chocolate.»; Carmen Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes. El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, 68-69: «El 23 de diciembre se estrenó en Palacio *El encanto es la hermosura*, también titulada *El hechizo sin hechizo*. Una obra escrita en buena parte por Salazar y Torres aunque el poeta murió antes de terminarla. Vera Tassis se encargó de concluirarla como él mismo afirma, “por soberano decreto”, es decir, por mandato real. 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 hermanastro 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 mientras el confesor de la Reina, el Padre Mateo Moya y también el arzobispo de Toledo, D. Pedro de Aragón, negaron rotundamente tal posibilidad. 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.».

creer estas boberías!

MUÑOZ Ella es mujer tan extraña,  
que esto en toda la ciudad  
se cree, siendo habilidad  
solamente. (vv. 443-54).

La noción de «vulgo» es, a nuestro parecer, esencial para el análisis de *El encanto es la hermosura*, pues permite explicar el importante giro genérico que esta supone respecto a la dramaturgia salazariana anterior. El pueblo encarnado por los personajes crédulos de doña Ana y don Luis es, sin duda, el blanco de la sátira de la comedia, pero a nuestro parecer también constituye, junto con Carlos II, uno de los grandes destinatarios de esta última.

Quisiéramos traer a colación un momento aquel poema en el que un admirador felicitaba a Salazar por el éxito de su primera comedia, *Elegir al enemigo*, y le pedía que, dándole «treguas a lo regio», ofreciera «lo que llamamos / su pedacito de enredo», para demostrar que era «en entrambas sillas diestro» (*cf. supra*).<sup>899</sup> Como dijimos antes, el dramaturgo tardó algunos años en satisfacer esta petición, y solo lo hizo parcialmente, cuando representó ante un público popular la cortesana comedia de *La mejor flor de Sicilia* (1672). No fue sino en su última obra dramática, y en la víspera de su muerte, cuando Salazar por fin se decidió a probar un género tradicionalmente asociado con los corrales, y más alejado de los gustos de palacio: la comedia de capa y espada.

El «pedacito de enredo» ciertamente está presente en *El encanto es la hermosura*, con todos los encuentros y desencuentros entre damas y galanes, con las visitas nocturnas de don Juan y don Diego a la reja de doña Ana, y con el engaño del viejo don Luis. A Salazar el género de capa y espada le resulta tan natural que nos hace dudar, incluso, de si se trata del mismo autor que antaño interrumpía las esticomitias de la acción dramática para explayarse en unas décimas o un soneto cargados de sentimentalismo.

Por suerte, en medio de toda su comicidad, la última obra de Salazar nos ofrece de repente un pasaje lírico en el que nos reencontramos con aquel poeta fino al que estábamos ya tan acostumbrados. Se trata de la relación que, en la primera jornada de la comedia, don

---

<sup>899</sup> «A don Agustín de Salazar, dándole la enhorabuena de haber tenido aplauso una comedia que escribió a los años del rey nuestro señor Carlos II, siendo príncipe» en Agustín de Salazar y Torres, *Diversas obras en verso de don Agustín de Salazar y Torres, recogidas por un aficionado suyo en Palermo a 16 de abril de 1669*, fols. 167r-168v, vv. 38-46.

Juan hace de su vida y de su encuentro con Beatriz a orillas del Guadalquivir. Obsérvese en el siguiente fragmento el contraste de tonalidades que se fragua entre ambas partes del relato:

Tres años estuve en Flandes,  
hasta que ha sido precisa  
mi vuelta a Sevilla, a causa  
de que mis deudos me avisan  
que de un mayorazgo, que  
de mi parte se litiga,  
importaba mi asistencia  
para afianzar mi justicia.  
Y en esta última jornada,  
para no entrar con el día  
en la ciudad, excusando  
cumplimientos y visitas,  
me adelanté de vosotros  
a sestear en la orilla  
de Guadalquivir [...].  
Sesteando, pues, del Betis  
en la ribera florida,  
llegué a un bosque tan suave,  
por la sonora armonía  
de las aves, tan fragante,  
por los ámbares que espiran  
las rosas, que mal pudiera  
distinguir veloz la vista  
unas flores que cantaban  
de unos pájaros que olían.  
Absorto y confuso estaba  
entre aromas y armonías  
cuando un lento estruendo escucho  
entre las ramas vecinas  
[...]  
Una hermosa cazadora  
era la que discurría  
lo enmarañado del bosque,  
tan bella, tan peregrina...  
Mas querer encarecerla  
más que aplauso, es grosería. (vv. 181-228)

Del Guadalquivir al Betis, y del *negotium* de Sevilla al *otium* del bosque, Agustín de Salazar y Torres realiza en el parlamento de don Juan una perfecta transición entre el ambiente urbano y acelerado de los enredos y aquel universo mitológico en donde el tiempo, deteniéndose, permite la lenta observación de la belleza. El pasaje es una clara demostración de que, tal y como auguraba su admirador, al dramaturgo no le faltó destreza «en ambas sillas» del teatro.

Aunque se podría imaginar que Salazar abrazó el desconocido género de capa y espada como último reto a sí mismo antes de la muerte, la frenética actividad que este tuvo en academias, cortes aristocráticas y palacio en los años 1674-1675 nos inclina a pensar, más bien, que el autor no quería aceptar que su enfermedad lo llevaría a la muerte. En lugar de

un canto de cisne, *El encanto es la hermosura* debió de constituir para el dramaturgo un nuevo e importante paso en aquella búsqueda de nuevos auditorios que había empezado a poner en marcha años atrás. Nuestra hipótesis es que, una vez conquistada la corte con sus fiestas reales de los años 1673 y 1674, Salazar ambicionó una fama mayor, y no encontró mejor personaje que su *Celestina* para catapultarse desde el exclusivo Salón Dorado hasta los atascados corrales de comedias. Eso sí, sin perder en el trayecto su esencia de finísimo poeta.

### 3. 2. 3. «Post fata, fama»: la *Cítara de Apolo* (1681)

Si aceptamos el dato de Juan de Vera Tassis, podemos sostener que Agustín de Salazar y Torres dejó de existir «el [año] de 1675, a 29 de noviembre».<sup>900</sup> Al sobrevivir dos días a su compañero de profesión Juan Vélez de Guevara, quien murió el 27 de noviembre del mismo año,<sup>901</sup> el escritor hizo realidad una historia que había plasmado en una composición suya en liras titulada «Tropezó un caminante de noche en un sepulcro», y que trata, precisamente, de dos muertes consecutivas. A continuación copiamos un fragmento de este impresionante poema que, por su profundidad metafísica, merecería un extenso comentario que esperamos ofrecer en el futuro:

Ya tus sombras me ciegan,  
madre de oscuridad, teatro triste.  
Tus estrellas me niegan  
el lucimiento que los astros viste,  
y deshecho en despojos,  
por tí en este sepulcro doy de ojos,  
en un sepulcro frío,  
infausto cenotafio de la muerte,  
imán a mi desvío  
que turbado me trajo de esta suerte  
a que, a costa tan cara,  
cayendo en él, mi muerte en él hallara.  
Aquí halló mi descuido  
muerte al caer, sí vida en la caída,  
rayo, que lo escondido  
del pecho taladró, siendo a mi vida  
enfreno en tal desmayo,  
sepulcro, muerte, pira, tumba y rayo.<sup>902</sup>

A falta de poder confirmar la fecha y la causa exactas de la muerte de Salazar,<sup>903</sup> podemos esclarecer una de las circunstancias que la rodearon gracias a un paratexto de la *Cítara de Apolo*. Aunque, como hemos mencionado ya, Salazar tenía familiares en la península —como mínimo, el dramaturgo José de Bolea, y el escritor y pintor Isidoro de Burgos Mantilla—, no fueron ellos quienes acompañaron al autor en sus últimas horas, ni tampoco las amistades que Salazar había cultivado en los distintos círculos políticos y artísticos que

---

<sup>900</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, viii.

<sup>901</sup> Javier Huerta Calvo, «Juan Crisóstomo Vélez de Guevara», Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia, Consultado el 12 de enero de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/5154/juan-crisostomo-velez-de-guevara>.

<sup>902</sup> *Ibid.*, I, 222.

<sup>903</sup> Lamentablemente, no hemos encontrado ninguna otra fuente documental con la cual contrastar la información proporcionada por Vera Tassis acerca de la enfermedad y el deceso de Salazar. Sin embargo, contrariamente a otros datos avanzados por Vera Tassis que ahora sabemos son falsos, como la fecha y el lugar de nacimiento del autor (*cf. supra*), estos nos parecen más confiables, primero, porque los acontecimientos ocurrieron más cerca de la fecha de publicación de las obras completas, y segundo, porque nos consta que el editor y Salazar se conocían personalmente al menos desde el certamen del 1 de septiembre de 1671 (*cf. supra*).

frecuentó en el transcurso de su vida, especialmente en sus últimos años. Según indica el epígrafe de un soneto laudatorio de la primera parte de la *Cítara* de 1681, Salazar murió «con [...] asistencia» de un clérigo «muy caro amigo» suyo, el «reverendo padre Jerónimo Pérez de la Morena, religioso de los padres clérigos reglares ministros de los enfermos agonizantes».<sup>904</sup>

En honor a la verdad, Pérez de la Morena tampoco estaba del todo alejado de la vida literaria de su época. Además de firmar el soneto dedicado a Salazar, fue presidente de una *Academia que se celebró en el convento de los clérigos reglares, ministros de los enfermos y agonizantes, en 25 de mayo, día primero de la Pascua de Pentecostés, este año de 1681* en la que participaron Juan de Vera Tassis, Manuel Ordóñez de Lapuente y Gaspar Agustín de Lara, autores los dos últimos de paratextos de la *Cítara*.<sup>905</sup> El impreso conmemorativo de esta academia menciona la reciente publicación de las obras póstumas de Salazar,<sup>906</sup> lo cual nos hace pensar que la idea de la *Cítara de Apolo* pudo haber surgido de aquel círculo de escritores, y no solo de la mente de Juan de Vera Tassis. Nos atreveríamos incluso a imaginar que los «borradores» a partir de los cuales el editor compuso la *Cítara* le fueron cedidos a este por el padre Pérez de la Morena, quien a su vez los debió de obtener de mano del mismo autor en su lecho de muerte.

No pudiendo aceptar su destino sino hasta el último momento, es posible que Agustín de Salazar y Torres le hubiera pedido encarecidamente a su acompañante que aquella obra inédita que compuso a lo largo de los años no cayera en el olvido, y fuera objeto de una publicación seria. De haber sido este el caso, Pérez de la Morena pudo haber delegado el encargo en un individuo que creyó más apto para la labor, pues como le explica al autor en sus tercetos finales,

Moriste, en fin, moriste, y dos victorias  
en dos vidas lograste: la primera  
allá en los astros, y otra en las memorias.

No es menos victoriosa la tercera,  
puesto que al instrumento de tus glorias  
puntos floridos da la Prima Vera.<sup>907</sup>

Juan de Vera Tassis no asumió un riesgo demasiado grande cuando decidió editar las obras completas póstumas de Salazar. En el año de 1675, el autor ya se había consagrado

---

<sup>904</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xxxvi.

<sup>905</sup> *Ibid.*, I, iliv y II, i-ii.

<sup>906</sup> *Academia que se celebró en el convento de los clérigos reglares, ministros de los enfermos y agonizantes* (Madrid: Atanasio Abad, 1681), 91.

<sup>907</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xxxvi.

en el mundo editorial con la publicación de la *Parte cuarenta y una de comedias de diversos autores* (Pamplona: Joseph del Espíritu Santo, 1675), que contenía nada menos que cuatro obras dramáticas suyas –*Los juegos olímpicos*, *El mérito es la corona*, *Elegir al enemigo* y *También se ama en el abismo*– seguidas de ocho comedias de Moreto, Calleja, Solís, Zárate, Martínez y Calderón. La publicación demuestra que Salazar era un dramaturgo de moda, y en tal coyuntura, era de esperarse que un volumen con su teatro completo –mayormente si incluía también su obra lírica– sería muy apreciado por los lectores.<sup>908</sup>

Hay mucho misterio en cuanto a la naturaleza de la relación que tuvo Juan de Vera Tassis con Agustín de Salazar y Torres. Como ya lo hemos apuntado, los dos hombres coincidieron en 1671 en el certamen literario en honor de san Francisco de Borja, pero no tenemos pruebas documentales de que se conocieran desde antes. Una pista interesante podría ser la proporcionada por Cayetano de la Barrera, quien supuso que el editor era oriundo de Soria por la vehemente alabanza de la ciudad con la que se abre el «Discurso de la vida y escritos»:<sup>909</sup> «Nació don Agustín [...] en aquella antigua Numancia cuyo belicoso aliento en sus ínclitos esforzados hijos fue tan formidable al pueblo romano, como invencible al poder de la injuria de los tiempos; Soria, digo, tronco feliz de tantas gloriosas ramas en letras, en armas, y en nobleza.»<sup>910</sup>

De haber sido «contreráneos»,<sup>911</sup> Vera Tassis y Salazar pudieron haber establecido lazos a través de amigos o parientes en común. Se sabe, por ejemplo, que el editor trabajó en 1689 con un censor llamado Juan de Rueda y Cuevas,<sup>912</sup> del cual no descartamos que estuviera emparentado con los mismos Rueda de la familia materna de Salazar. En cualquier caso, la ausencia de menciones a Vera Tassis en el conjunto de la obra salazariana nos inclina a pensar que el editor exageró al proclamarse «mayor amigo» del autor,<sup>913</sup> igual que lo haría después con Calderón de la Barca.<sup>914</sup> Sin duda se conocían, quizás eran amigos, pero Salazar y Vera

---

<sup>908</sup> Ignoramos si Salazar llegó a ver publicada la *Parte cuarenta y una de comedias*, porque no hay en sus páginas ninguna indicación del mes de publicación, pero dado que el autor murió a 32 días de acabar el año de 1675, lo más probable es que sí lo hubiera hecho, o que al menos se hubiera enterado de la publicación del volumen.

<sup>909</sup> Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, 472.

<sup>910</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, vii.

<sup>911</sup> De la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid: Rivadeneyra, 1860), 473.

<sup>912</sup> Héctor Urzáiz Tortajada, «*El primer templo de Cristo*», CLEMIT. *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, dir. Héctor Urzáiz Tortajada, consultado el 31 de enero de 2022, [https://clemit.uv.es/consulta/browserecord\\_teste.php?id=446](https://clemit.uv.es/consulta/browserecord_teste.php?id=446).

<sup>913</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 2.

<sup>914</sup> Fernando Rodríguez-Gallego, «La labor editorial de Vera Tassis», *Revista de Literatura* LXXXV, n.º 150 (2013): 463-93, 464.



Tassis probablemente no tuvieron una relación íntima. El poeta y dramaturgo no parece haber cultivado la cercanía con hombres de su nivel, o cuando menos fue demasiado discreto como para aludir a ello en sus composiciones, por lo demás repletas de nombres de reyes y grandes señores.

Como investigadores de la vida y obra de Agustín de Salazar y Torres, y no como expertos en la figura de Vera Tassis, nos parece plausible la idea de que editor se hubiera aprovechado de la fama del escritor fallecido para darse a conocer y conseguir mecenazgos entre los antiguos contactos de este. No es descabellado suponer que Vera Tassis completara *El encanto es la hermosura* en 1676 para tener la ocasión de representar una comedia ante Mariana de Austria, misma a quien luego dedicó la *Cítara de Apolo* a través del marqués de

Mancera.<sup>915</sup> Nuestra hipótesis se inscribe en la línea del artículo en el que Pedro Ruiz Pérez pone de manifiesto la autopromoción que Juan de Vera Tassis llevó a cabo en distintos paratextos de *Cítara*, como la portada, donde «la identidad de nombres de poeta y editor [...] es tan extrema, que incluye, junto al común tratamiento de “don”, el tamaño de tipos, la extensión de la línea y su paralelismo en la mise en page»,<sup>916</sup> la dedicatoria al marqués de Mancera, donde el editor procura «reivindicar la importancia de su papel en la proyección y presencia de las obras de Salazar»,<sup>917</sup> o la serie de 12 sonetos laudatorios compuestos por diferentes autores, ocho de los cuales «no se dirigen al poeta y a su obra, sino que toman como destinatario al editor y su trabajo».<sup>918</sup>

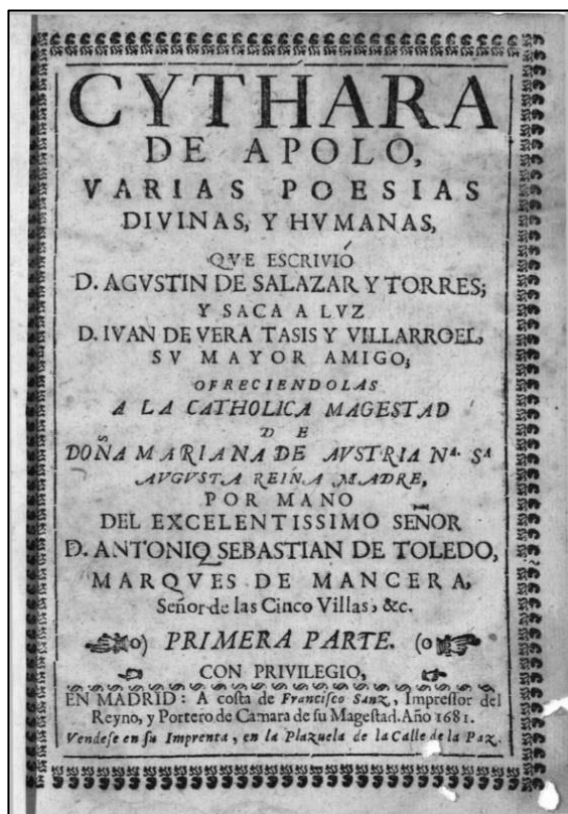


Fig. 18. Portada de la primera parte de la *Cítara de Apolo* (1681). Biblioteca de Castilla y León (Valladolid).

<sup>915</sup> En efecto, Vera Tassis dedicó las obras completas póstumas de Salazar «Al excelentísimo señor don Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar», pidiéndole que por sus manos llegaran a «los reales pies de su majestad». (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, i-ii).

<sup>916</sup> Ruiz Pérez, «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma», 369.

<sup>917</sup> *Ibid.*

<sup>918</sup> *Ibid.*, 370.

Concordamos con Ruiz Pérez en que el editor camufló hábilmente su autoconsagración detrás de lo que aparenta ser una autorización del poeta, y que esta estrategia es particularmente notoria en los textos liminares más importantes de la *Cítara*, el «Discurso de la vida y escritos», y la «Fama póstuma y eterna de don Agustín de Salazar y Torres».<sup>919</sup> En el primero, Vera Tassis parte de la biografía de Salazar —modificada en algunos aspectos, según tenemos la intuición, para subrayar similitudes entre él mismo y el autor como el nacimiento soriano y la edad<sup>920</sup>—, para luego alzarse por encima de él, juzgar su obra,<sup>921</sup> y acabar con un pasaje lleno de patetismo en el que se presenta como el mayor afectado por su muerte, y el único capaz de rendirle la justicia que, supuestamente, nunca obtuvo en vida:

Acompañen desengañados o compasivos mi amargo dolor, pues mi triste pecho arroja al labio un sollozo breve, y a los ojos un fecundo llanto, para resucitarle a gemidos en la memoria de los que le olvidan, intentando solo en esta prefación amorosa erigir a su fama, para larga noticia de los venideros siglos, una pira honoraria que adule, ya que no abrigue, sus religiosas cenizas.<sup>922</sup>

Una locución latina, «Post fata, fama», efectúa la transición entre el «Discurso de la vida y escritos», que se refiere a la vida y muerte —«fata»— de Salazar, y el siguiente paratexto de la *Cítara de Apolo*: la «Fama póstuma y eterna de don Agustín de Salazar y Torres». Esta es una composición en forma de «canción fúnebre» que explicita el origen del barroquísimo título del volumen, pues se construye como una conversación entre Vera Tassis y el dios Apolo, el cual, mientras «el prolijo capuz triste arrastr[a] / y la *cítara* dulce dest[ie]mpla»,<sup>923</sup> canta las alabanzas de Salazar. El dios le cuenta al editor que el poeta ha conseguido ser «divino» por el alcance de sus ciencias y sus artes.<sup>924</sup> Cabe mencionar que «acompaña a la apoteosis del poeta una precisa relación de los ingenios con los que Salazar se mide y se equipara», y esta constituye el punto álgido de un proceso de autorización que rápidamente es reemplazado por una semi-apoteosis del editor. Apolo le enseña a Vera Tassis el momento de la muerte de Salazar sin ahorrarse detalles físicos, y luego, entre vientos y cánticos de musas, le inspira nada menos que la idea de publicar sus obras:

Mira ya, en el examen de la vida,  
desfigurado aquel celeste objeto;

<sup>919</sup> *Ibid.*, 373.

<sup>920</sup> Es posible que los considerados «errores» de Vera Tassis respecto al lugar y la fecha de nacimiento de Salazar fueran voluntarios, y se expliquen porque el mismo editor había nacido en Soria en el año propuesto de 1642. Al ser tan precisa la fecha, el «28 de agosto», es difícil que se tratara de un error inocente. (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, vii.)

<sup>921</sup> Ruiz Pérez, «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma», 374-76.

<sup>922</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xviii.

<sup>923</sup> *Ibid.*, I, xx. [La cursiva es nuestra.]

<sup>924</sup> *Ibid.*, I, xxi-xxii.

la cárcel del espíritu perfecto,  
al tributo común desfallecida,  
y en congojosa guerra prevenida;  
con discorde amistad, los elementos  
confundiendo sus flacos movimientos;  
la sabia concertada  
república del cuerpo amotinada;  
y el barro artificioso organizado,  
al suspiro agonal, desmoronado;  
en lid continua todos los sentidos  
postrados, cuando no desvanecidos,  
de haberle ministrado tan cabales  
especies racionales  
al alma, en cuyo heroico vencimiento,  
más que todos, triunfó su entendimiento.

[...]

Mas, ya mi voz le llama  
a nacer de la muerte a mayor fama,  
consiguiendo en su gloria merecida  
renacer de la fama a mejor vida,  
que el cielo da a los méritos cabales,  
señas de muerte, y vida de inmortales.  
Dijo Apolo, y cruzando las esferas,  
Melpomene y las ocho le seguían,  
que guirnalda a su espíritu tejían  
de las virtudes no perecederas,  
y de azules cambiantes las banderas,  
al aire leve descogían graves,  
entonando los cánticos suaves  
que al cielo con alterna melodía  
resonaban en gozo y alegría.<sup>925</sup>

Que Juan de Vera Tassis pensaba aprovecharse hasta el final de la figura y la obra de Agustín de Salazar y Torres lo demuestra, en la «Advertencia al que aquí llegare», su promesa de «sacar a la luz en una segunda impresión» aquellos textos salazarianos que, «por hallarse en poder de algunos» no había podido incluir en la primera. Pero, aunque sí se imprimió una segunda edición de la *Cítara de Apolo* –con cambios mínimos, sobre todo en los paratextos (cf. *Apéndice*)–, esta no contó con la intervención de Vera Tassis, sino solo con aquella de los mercaderes de libros Alonso de Montenegro y José Bascones Ayo, cuya motivación parece haber sido principalmente comercial.<sup>926</sup>

---

<sup>925</sup> *Ibid.*, I, xxiv-xxvi.

<sup>926</sup> En el caso de Alonso de Montenegro también hubo una motivación de tipo social, pues en la dedicatoria que firma él solo, dice buscar la «protección» de Isidoro de Burgos Mantilla. El pariente de Salazar debía de gozar de una posición muy acomodada como artista oficial de la corte, a juzgar por las palabras del mercader: «Pues sin explayarnos en referir la antigüedad de su casa, lo generoso de su ascendencia, cuando es tan notoria, basta para la cifra de nuestro silencio el aprecio que ha hecho siempre de ella la coronada villa de Madrid, ocupando así a vuestra merced como a sus antecesores en los oficios honoríficos con que califica sus ilustres familias, elogio que basta para no dilatarme en tan repetida alabanza. (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1694, I, i.). Si comparamos las dedicatorias de la *Cítara* de 1681 y la de 1694, describimos que la primera es de tipo tradicional, aristocrático, mientras que la segunda ya asoma un espíritu burgués.

El editor no cumplió nunca su promesa de sacar a la luz los textos faltantes de Salazar, con la excepción de «aun más de una jornada de la comedia de *Minos y Britomartis*», obra que completó, representó y publicó en 1684 bajo el título *Más triunfa el amor rendido*.<sup>927</sup> Esto se debió, sin duda, a una nueva circunstancia impredecible que alejó a Vera Tassis y su pesada sombra del legado del autor. El 25 de mayo de 1681, apenas dos meses después de la publicación de la *Cítara de Apolo*,<sup>928</sup> murió en su casa de Madrid Pedro Calderón de la Barca. Envalentonado por haber colaborado con el gran dramaturgo en la edición de *La señora y la criada* y *Las armas de la hermosura para la Parte cuarenta y seis de comedias escogidas* (1679),<sup>929</sup> Juan de Vera Tassis dejó de lado el proyecto salazariano para emprender lo que sería la gran obra de su vida: la edición de las *Partes* de comedias de Calderón, cuyo primer tomo, la *Verdadera quinta parte*, se publicaría tan pronto como 1682.<sup>930</sup>

Teniendo en mente la misma locución latina que cerraba el «Discurso de la vida y escritos», e interpretándola a su conveniencia, Juan de Vera Tassis sin duda consideró que el de Calderón de la Barca era un mejor destino —«fata»— sobre el cual asentar aquella «fama» que tanto deseaba. Al tomar esta decisión, el editor debió de provocar el alivio de algunos de sus detractores, como Gaspar Agustín de Lara, quien poco después de la publicación de la *Cítara* lo había acusado de proporcionar datos biográficos falsos, y de incluir en su edición una obra dramática y varias poéticas cuyas autoría no era salazariana<sup>931</sup> (cf. *Apéndice*).

Aunque Lara se convirtió en todo un motor para que, siglos más tarde, la crítica se pusiera a investigar la verdadera fecha de nacimiento de Salazar (cf. *supra*), y a averiguar cuál de las comedias de la *Cítara* no era de Salazar,<sup>932</sup> lo cierto es que la retirada de Vera Tassis del campo de la edición e investigación salazariana —pensamos, como Ruiz Pérez, que el personaje fue un incipiente «crítico literario»<sup>933</sup>— resultó sobre todo perjudicial, pues privó a los lectores de algunos textos esenciales que, de haberse esmerado el incansable editor, seguramente hubiera podido conseguir. Con el paso de los años, varias de las obras faltantes

---

<sup>927</sup> Véase O'Connor, «A Lost Play of Salazar y Torres», 40-42, y sobre todo la suelta impresa en Madrid por Francisco Sanz (BNE, T/14788/6), que indica que la comedia fue «representada al cumplimiento de los veintitrés años del rey nuestro señor Carlos II», o sea, el 6 de noviembre de 1684.

<sup>928</sup> En efecto, la tasa de la obras póstumas de Salazar lleva por fecha el 17 de marzo de 1681. (Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, xxxiv.)

<sup>929</sup> Rodríguez-Gallego, «La labor editorial de Vera Tassis», 464n.

<sup>930</sup> *Ibid.*, 464.

<sup>931</sup> Lara, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca*, 90

<sup>932</sup> Según demostró O'Connor en un interesante artículo, se trata de la última de la segunda parte, titulada *Triunfo y venganza de amor*, la cual no cuenta con loa ni tampoco con otras ediciones sueltas. («Lara impugna a Vera Tassis: ¿Qué obra atribuida a Salazar y Torres es de Cuero Tapia?», *Bulletin of the Comediantes* 61, n.º 2 (2009): 121-39.)

<sup>933</sup> Ruiz Pérez, «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma», 374.

listadas en la «Advertencia al que aquí llegare» han sido recuperadas, pero todavía están desaparecidas algunas otras que, si acaso se encontraran, indudablemente enriquecerían nuestro conocimiento del autor.

Quisiéramos que el presente trabajo, que hasta cierto punto ha nacido en reacción a las deficiencias del «Discurso de la vida y escritos», se terminara con un paradójico homenaje al hombre cuya labor hizo posible que hoy investiguemos la apasionante vida y obra de Salazar. Sin la *Cítara de Apolo*, la mayoría de los textos poéticos del autor estarían perdidos – con la sola excepción, quizás, de las composiciones de academia–, y para leer y editar sus textos dramáticos, solo contaríamos con impresos sueltos y de poca fiabilidad. Independientemente de sus motivos, Juan de Vera Tassis cumplió su propósito de hacer perdurar a Agustín de Salazar y Torres, y de paso se inmortalizó él también, pues nunca dejará de ser tema de interés para todo calderonista o salazarista que se precie.

## CONCLUSIONES

Conviene ahora hacer un compendio de todo lo que nuestro «Nuevo discurso de la vida y escritos», primera biografía crítica de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), ha aportado al conocimiento de este interesante poeta y dramaturgo de mediados del s. XVII. Mencionaremos primero las aportaciones biográficas, para después enumerar aquellas de carácter bibliográfico, y por fin –a modo de síntesis de los análisis textuales que atraviesan el trabajo–, ofreceremos un panorama de la trayectoria literaria del autor.

En base a la partida de bautismo encontrada por Thomas O'Connor, fechada el 27 de abril de 1636, creemos poder afirmar que Agustín de Salazar y Torres nació el 24 de abril de 1636, pues en aquel día tan cercano a la fecha de bautizo se conmemora la conversión al cristianismo de Agustín de Hipona. El pequeño Agustín vivió en Almazán hasta que, el 19 de diciembre de 1645, su padre pidió licencia para que la familia pasara a Indias con Marcos de Torres y Rueda, tío segundo, primo segundo o tío abuelo de su mujer, recientemente nombrado obispo de la provincia novohispana de Yucatán. Hemos tenido la fortuna de hallar esta petición de licencia, gracias a la cual podemos afirmar que

- 1) Agustín era hijo único en aquella fecha, y seguramente siempre lo fue, pues su madre enfermó en 1649 y falleció en 1652;
- 2) Sus padres se llamaron Juan de Salazar y Arnal de Bolea, y Petronila Gálvez de Montalvo y Gómez de Rueda. Por lo tanto, Agustín realmente se apellidaba Salazar y Gálvez de Montalvo, siendo su uso del nombre Torres una posible estrategia para subrayar el parentesco con el poderoso tío obispo;
- 3) La familia no se embarcó hacia la Nueva España en 1645 –como ha señalado algún crítico a partir de información errónea de Gil González Dávila–, sino en la flota de 1646, la cual zarpó de Cádiz un 12 de julio.

A partir de una lectura cuidadosa de Diego López de Cogolludo y Gregorio de Guijo, hemos consignado en nuestro trabajo distintos acontecimientos ocurridos durante la estancia de Salazar en la Nueva España, y que la crítica salazariana no conocía hasta hoy: las corrupciones del obispo Torres en Mérida, la prepotencia de este a la hora de asumir el puesto

de gobernador interino de la colonia en otoño de 1647, el auto de fe del 11 de abril de 1649, la muerte de Torres el 22 de abril de 1649, el encarcelamiento de Juan de Salazar en julio de 1649, y la enfermedad y muerte de Petronila de Montalvo entre el 26 de abril de 1649 y el 23 de febrero de 1652. A esta suma de nuevos conocimientos se añade el hallazgo en el Fondo Reservado de la BNM de un ejemplar de 1682 de la *Práctica de la teología mística* de Miguel Godínez, editado por Juan de Salazar y Bolea, que nos ha permitido afirmar que el padre de Agustín permaneció en la Nueva España mucho tiempo después de la vuelta de su hijo a península. En efecto, según los paratextos del volumen, además de ejercer una actividad editorial de tipo religioso, en el año de 1681 Juan de Salazar era presbítero y secretario del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz en la ciudad de la Puebla de los Ángeles.

En cuanto a Agustín, aunque varios críticos hayan sostenido que volvió a España en 1660, hemos podido determinar a partir de bibliografía secundaria que no fue sino en mayo de 1661 cuando zarpó la flota que lo llevó a él y a los Alburquerque de regreso a la península. Después de hacer una parada en la Habana, las naves de la flota atracaron en el puerto de La Coruña en septiembre de 1661. Entre los diversos tesoros traídos por Fernández de la Cueva a sus familiares y amigos, hubo algunos para los dramaturgos Agustín Moreto y Pedro Calderón de la Barca. En efecto, hemos hallado los nombres de ambos en una *Lista de personas para las que trajo cajas de regalo el duque de Alburquerque*.

No hemos encontrado fuentes documentales que nos informen acerca de la vida que tuvo Salazar en España entre los años 1661 y 1666. A partir del 28 de abril de 1666, sin embargo, resulta más fácil trazar su recorrido, pues el autor formó parte de la comitiva que acompañó a la emperatriz Margarita Teresa en su viaje nupcial hasta Trento, en la frontera entre la República de Venecia y el Sacro Imperio Romano Germánico, donde sería entregada por el duque de Alburquerque a los embajadores de su esposo, el emperador Leopoldo I. A partir de crónicas de la época que hemos consultado, como la de José de Villarroel y la de Galeazzo Gualdo Priorato, hemos logrado reconstruir el periplo de Salazar por tierras españolas e italianas.

Después de pasar por Hinojosa de Calatrava, Bonete, Gandía y Denia, la comitiva nupcial estuvo en Barcelona entre el 18 de julio y el 10 de agosto de 1666, donde Salazar pudo ver impresionantes demostraciones militares en honor de la emperatriz y de Fernández de la Cueva. Embarcándose luego hacia Italia, Margarita Teresa y su séquito pasaron después por las ciudades de Finale, Alessandria y Pavía antes de llegar, el 11 de septiembre de 1666,

a Milán. Según los cronistas, la estancia de la comitiva en la capital del Milanesado se prolongó hasta el 10 de octubre, y durante todo aquel mes hubo numerosos espectáculos artísticos que –añadimos nosotros–, Salazar sin duda presenció. En concreto, las fuentes mencionan dos óperas: *La pellegrina ingrandita* y *Annibale in Capua*.

Leyendo una *Relación de la entrada de su majestad cesárea la señora emperatriz en el lugar de Roveredo*, reproducida por Antonio Rodríguez Villa, hemos descubierto que «Agustín de Salazar» estuvo presente en la ceremonia de entrega de Margarita Teresa en Trento, el 18 de octubre de 1668. La *Relación* lo describe como un «gentilhombre de cámara del duque de Alburquerque», vestido «de paño amusco con cabos bordados de plata y oro», datos importantísimos porque dan cuenta de la posición privilegiada que tenía el autor dentro de la corte ducal. Gracias a una carta del diplomático Francisco del Castillo Mercado, hemos podido asentar que, después de las entregas, los Alburquerque se trasladaron desde Trento a Génova, donde el 17 de noviembre de 1666 nació su nieto Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva, hijo de Melchor y Ana Rosolea. En la primavera de 1667, la familia entera salió de Génova con dirección a Sicilia, donde según el testimonio de Vincenzo Auria, el virrey hizo su entrada solemne el 9 de abril de 1667.

Respecto a la vida de Agustín de Salazar y Torres en Sicilia, hemos aclarado, en base a investigaciones de María del Pilar Mesa, el significado de los términos «sargento mayor» y «capitán de armas», puestos militares que, según Vera Tassis, el autor ocupó en la provincia de Agrigento. Mientras que el primero parece haber sido un cargo meramente simbólico, el segundo fue un puesto de responsabilidad, tanto más exigente cuanto que Sicilia se encontraba en una situación militar vulnerable, amenazada por posibles invasiones francesas y otomanas. Sin embargo, aunque estuviera estacionado en Agrigento, Salazar sin duda volvió con regularidad a la corte palermitana, pues en los años 1667-1670 estrenó varias obras dramáticas ante los virreyes Alburquerque. Una última circunstancia determinante en el paso de Salazar por Sicilia fue la terrible erupción del Etna de marzo-julio de 1669, que el autor seguramente vivió muy de cerca, pues aparece reflejada en la comedia de *La mejor flor de Sicilia*.

Al término de su mandato, los Fernández de la Cueva y su corte salieron de la isla italiana el 13 de julio de 1670, y desembarcaron en Cartagena el 13 de agosto. Con toda probabilidad, se dirigieron directamente a Madrid, donde según Maura Gamazo el duque de Alburquerque pronto asumió una plaza en el Consejo de Estado. Hemos averiguado que en la década de 1670, además de rondar por el Alcázar –donde representó cinco obras teatrales



distintas en el espacio de cuatro años— Salazar frecuentó lugares como el Colegio Imperial de los Jesuitas y la Casa Real de la Aduana, con ocasión de su participación en academias literarias. Más que por los poemas salazarianos que contienen, los impresos conmemorativos de estas academias son interesantes por las anécdotas biográficas que aportan. Los *Días sagrados y geniales* de Fomperosa indican que el domingo 1 de septiembre de 1671, Salazar estuvo presente en un certamen poético dedicado a san Francisco de Borja al lado de otros artistas reconocidos de la época, como Pedro Calderón de la Barca, Antonio de Solís y Juan Vélez de Guevara. Aunque Salazar participó con un romance y una glosa en décimas, solo su glosa obtuvo un primer y muy concreto premio: «todo aderezo de mesa, salero, azucarero, salpimentero, cucharas y tenedores, todo de plata». En el impreso de la *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes* (6 de enero de 1674), hemos encontrado un pasaje de sumo interés: un vejamen que —a falta de otra cosa— constituye el único retrato escrito que se conoce del autor. Allí, el fiscal Manuel García de Bustamante se burla de «la poca hermandad de los ojos» de Salazar, y de que «cada uno eche por su lado», dando a entender que el poeta y dramaturgo era estrábico.

Físicamente agraciado o no, Agustín de Salazar y Torres sufrió al final de su vida una enfermedad que creemos fue de tipo respiratorio, por algunos puntuales indicios proporcionados por la *Cítara de Apolo*. Lo poco que hemos podido averiguar de la muerte del autor también proviene de la edición de Vera Tassis: la fecha, un 29 de noviembre de 1675, y la última persona que lo vio, el «reverendo padre Jerónimo Pérez de la Morena, religioso de los padres clérigos reglares ministros de los enfermos agonizantes». Puesto que este religioso organizó en 1681 una academia literaria en la que también participó Juan de Vera Tassis, tenemos la intuición de que tuvo algo que ver con la transmisión de los borradores a partir de los cuales se compuso la *Cítara*, pero no tenemos certezas al respecto.

En cuanto a las aportaciones bibliográficas de nuestra investigación, puesto que están mayoritariamente relacionadas con la datación y el lugar de representación de las obras de Salazar, creemos que lo más adecuado será recordarlas en forma de listado cronológico, separando las obras dramáticas de las poéticas. Los datos precedidos por un asterisco son aquellos que la crítica ya conocía, y los que no lo están son los que hemos aportado en la presente investigación.

CRONOLOGÍA DE LAS REPRESENTACIONES DRAMÁTICAS SALAZARIANAS EN VIDA  
DEL AUTOR

- 19 de enero de 1654: Estreno del auto de *La destrucción de Troya*, escrito en coautoría con Juan de Guevara y Juan Vélez, en la Real y Pontificia Universidad de México, en presencia del virrey Alburquerque.
- Carnaval de 1663: Estreno de la *Loa* para la comedia *Dar tiempo al tiempo* en la casa gaditana o madrileña de los duques de Alburquerque.
- \*6 de noviembre de 1664: Estreno de la loa y la comedia de *Elegir al enemigo* en el Alcázar de Madrid, durante las celebraciones por el cumpleaños de Carlos II.
- Carnaval de 1667: Estreno de la *Loa* para la comedia *Antes que todo es mi dama* ante la familia Alburquerque, en Génova.
- 28 de septiembre de 1667 – 13 de enero de 1668: Estreno de una primera versión de la zarzuela *También se ama en el abismo*, en el palacio de Palermo y ante los virreyes Alburquerque, durante una celebración por el nacimiento de Fernando Venceslao, hijo de Leopoldo I y Margarita Teresa.
- \*Carnaval de 1668, 1669 o 1670: Estreno de la loa y la comedia de *El amor más desgraciado*, en el palacio de Palermo y ante los virreyes Alburquerque.
- 15 de julio de 1669: Hipotético estreno de *La mejor flor de Sicilia*, en el palacio de Palermo y ante los virreyes Alburquerque, durante las fiestas de santa Rosalía.
- 6 de noviembre de 1670: Reposición de la zarzuela *También se ama en el abismo* (en una nueva versión) en el Alcázar de Madrid, con ocasión del noveno cumpleaños de Carlos II.
- \*22 de diciembre de 1671 (o 1671): Estreno de la loa y la comedia de *Tetis y Peleo* en el Alcázar de Madrid, con ocasión del cumpleaños de Mariana de Austria y en probable reemplazo de la para entonces inacabada *Fieras afemina amor*, de Calderón.
- Pascua de 1672 (o octubre de 1670): Reposición de *La mejor flor de Sicilia* en un corral de comedias de Madrid, con la compañía de Félix Pascual.
- \*22 de diciembre de 1673: Estreno de la loa y la zarzuela de *Los juegos olímpicos*, con ocasión del cumpleaños de Mariana de Austria.
- \*1 de mayo de 1674: Reposición de *La mejor flor de Sicilia* en el Alcázar de Madrid.
- \*22 de diciembre de 1674: Estreno de la loa y la comedia de *El mérito es la corona*, con ocasión del cumpleaños de Mariana de Austria.

- 4 de noviembre de 1675: Estreno probable de la *Loa para Euridice y Orfeo*, en casa de los duques de Alcalá con ocasión del cumpleaños del duque.

#### CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS POÉTICAS SALAZARIANAS

- \*19 de enero de 1654: Presentación de «Divinidades, María» y «Poeta soy desdichado» en el certamen poético en honor a la Inmaculada Concepción celebrado en la Real y Pontificia Universidad de México.
- 15 de agosto de 1653 – 16 de julio de 1661: Composición de «A la excelentísima señora duquesa de Alburquerque, marquesa de Cadereyta, siendo virreina de México».
- octubre de 1665 (*circa*): Composición de «A la primera salida que hizo el rey nuestro señor, en compañía de la reina nuestra señora dona Mariana de Austria, su madre» y «En el día primero que salió el rey nuestro señor con la reina nuestra señora doña Mariana de Austria su madre, a visitar la venerable imagen de nuestra señora del Milagro, que está en el Real Convento de las Descalzas».
- 28 de abril – 18 de octubre de 1666: Composición de «Habiendo sacado las espadas en un lance de comedia, lloró del susto la señora doña Melchora Zapata, dama de la señora emperatriz».
- agosto de 1667 (*circa*): Composición de «Al excelentísimo señor marqués de la Fuente, dándole la enhorabuena de haber vuelto de la embajada de Francia».
- octubre de 1668 (*circa*): Composición de «A la excelentísima señora duquesa de Alburquerque, en ocasión de haberse quitado un luto que traía».
- 1 de septiembre de 1671: Presentación de «A san Francisco de Borja» y «A la confusión del demonio, viendo que san Francisco de Borja ganaba, por su humildad, lo que él había perdido por su soberbia» en el certamen en honor de san Francisco de Borja celebrado en el Colegio Imperial de los Jesuitas.
- 1674: Publicación de «A don Francisco de la Torre, caballero de la orden de Calatrava, en su libro de las traducciones de Juan Oven» en el libro *Agudezas de Juan Oven*.
- 6 de enero de 1674: Presentación de «Se pregunta y se decide en seis décimas si un hombre puede amar perfectamente a un objeto incapaz de correspondencia» en una academia celebrada en la Casa Real de la Aduana de Madrid.

- 1 de mayo de 1674 (*circa*): «A las felices bodas del excelentísimo señor don Luis Enríquez de Cabrera».
- 30 de agosto de 1674 (*circa*): «A las bodas del excelentísimo señor duque de Veragua».
- Navidad de 1674: Representación del villancico «Divino amor» en la Catedral de Córdoba.
- finales de 1674 – principios de 1675 (*circa*): Composición de «A la excelentísima casa de la Cueva, hallándose a un mismo tiempo el excelentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva, después de tan repetidas victorias, en el Consejo de Estado, el excelentísimo señor don Melchor de la Cueva, general de la Armada del Mar Océano, y el excelentísimo señor don Baltasar, virrey del Perú».
- Navidad de 1675: Representación del villancico «Divino amor» en el Convento de la Encarnación de Madrid.

Sobre la base de los hallazgos biográficos y bibliográficos aquí expuestos, hemos incluido a lo largo de nuestro trabajo análisis detallados de todas aquellas obras fechables o, cuando menos, proclives a una contextualización. Debido a la inevitable dispersión de dichas consideraciones analíticas dentro del discurso principalmente histórico de la tesis, creemos necesario establecer, a partir de los conceptos clave de cada una de ellas, un panorama de la trayectoria literaria de Agustín de Salazar y Torres que no se vea interrumpido por datos ajenos a la reflexión estrictamente filológica.

Para empezar, nuestra lectura de los poemas «Divinidades, María» y «Poeta soy desdichado» (1654) nos hacen concordar con las observaciones de Martha Lilia Tenorio acerca del marcado gongorismo de la poesía temprana de Salazar. Que el joven poeta había entendido bien a Góngora queda patente en la ingeniosa comicidad de sus poemas, y también, paradójicamente, en el carácter representativo de estos, el cual sugiere que su autor era plenamente consciente de la naturaleza sugestiva de su musicalidad. Más que la poesía, a Salazar desde muy joven le interesó sobre todo el teatro, y más concretamente, un teatro efectista que supiera combinar lo conceptuoso del lenguaje verbal con lo exuberante de los lenguajes musical y escenográfico. Esta preferencia temprana se nota en el testimonio que ofrece Vetancurt de la espectacular puesta en escena del «auto virginal» –la expresión es de Sigüenza y Góngora– de *La destrucción de Troya* (1654).

Cuando, al volver a la península, Salazar escribió su primera *Loa* conocida –aquella para la comedia *Dar tiempo al tiempo* (1663)–, estaba interesado en reflexionar acerca de distintas fórmulas teatrales y su eficacia. El autor se pregunta qué connotaciones tienen los instrumentos musicales empleados en escena, cuáles son las limitaciones de géneros tan asentados como el de capa y espada, y qué determina el éxito o no de la dramaturgia por encargo. Agustín de Salazar y Torres debió de ser un fino observador, pues cuando estrenó su primera fiesta real en palacio, parecía conocer ya la respuesta a todas aquellas preguntas. La loa y la comedia de *Elegir al enemigo* (1664) significaron, a nuestro parecer, la transición del autor de un gongorismo lírico a un calderonismo teatral plenamente entendido. En la *Loa*, el autor demuestra un dominio temprano de aquellos mismos códigos panegíricos que años atrás le habían conseguido a Calderón un puesto fijo en palacio: el joven dramaturgo se presenta ante los reyes como un americano que, a pesar de su exotismo, sabe comportarse políticamente en la corte y, dramáticamente, conoce perfectamente la tradición en la que se inscribe. En la comedia de *Elegir al enemigo*, cuyo argumento se puede calificar de palatino con rasgos bizantinos, Salazar emplea con soltura técnicas calderonianas tales como la poética de la sinestesia y la inclusión disimulada de mensajes políticos, ambas procedentes, sin duda, de dos obras que pudo haber visto en la corte durante el año de 1662: *Ni amor se libra de amor* y *El hijo del sol, Faetón*.

Siguiendo tan hábilmente la estela de Calderón, el joven dramaturgo se aseguró una excelente recepción por parte del público, como lo hemos podido descubrir en «A don Agustín de Salazar, dándole la enhorabuena de haber tenido aplauso una comedia», un testimonio poético inédito cuyo autor, por lo demás, incitaba a Salazar a escribir un teatro más popular. El dramaturgo recordaría aquella petición hacia el final de su vida, pero en 1664, le hizo caso omiso. Sus siguientes composiciones fueron poemas religiosos en torno a la coronación de Carlos II, en donde el propósito de autopromoción era evidente, aunque no surtiera efecto de forma inmediata. La estrategia social de Salazar tuvo más éxito en la corte del duque de Alburquerque, donde el dramaturgo representó, en febrero de 1667, su *Loa* para la comedia calderoniana *Antes que todo es mi dama*. En esta pieza breve, el autor alude simbólicamente al talento político y diplomático de los duques de Alburquerque, quienes acababan de concluir con éxito su misión de acompañar a Margarita Teresa a Trento y ahora se dirigían hacia Sicilia, territorio del cual Fernández de la Cueva había sido nombrado virrey. De aquellos meses data también «Al excelentísimo señor marqués de la Fuente, dándole la enhorabuena de haber vuelto de la embajada de Francia», un romance relacionado con la *Loa*

por estar dedicado a un diplomático, Gaspar de Teves y Tello, y porque allí queda patente cierto antigalicismo por parte del poeta.

En definitiva, no consideramos que Agustín de Salazar y Torres fuera un poeta especialmente patriótico ni defensor de la tradición artística hispana. Cuando estuvo en Italia, si bien en un principio pudo rechazar la intensidad del género operístico, Salazar empezó a aumentar la proporción de música en sus obras y a escribir algunas de sus letras cantadas a la italiana, como lo demuestra la estructura en arioso de «*Sujeten, Amor, las ondas*», canción de *También se ama en el abismo* (1667-1668). El interés de esta zarzuela radica, además de en el italianismo de su música y en la relativa novedad de su género –la zarzuela no sería percibida como tal hasta finales de siglo–, en su original tratamiento de materiales mitológicos procedentes de Ovidio y Pérez de Moya. Salazar mostró a lo largo de su carrera una marcada inclinación por los argumentos mitológicos, los cuales le permitían mejor que otros experimentar con las tonalidades trágica y cómica, o bien en pos de un equilibrio en el caso de la dramaturgia seria, o bien con el propósito de llevar una de ellas hasta sus últimas consecuencias, en el caso de la dramaturgia burlesca. Son buenos ejemplos de esta búsqueda la fiesta real de *El amor más desgraciado* (1668-1670), que a nuestro parecer supera a las calderonianas *Celos aun del aire matan* y *Céfalo y Pocris* en cuanto a su tratamiento de la escena clave de la muerte de Pocris, y también *Tetis y Peleo* (1670-1671), donde a pesar de la poca originalidad de la trama –calcada de una comedia homónima de José de Bolea– brilla el espíritu ácido, casi quevediano, de Salazar.

Una de las grandes cualidades de Agustín de Salazar y Torres fue su capacidad de adaptación, y no solo en los distintos entornos sociales y geográficos en los que vivió, sino también en su oficio de poeta y dramaturgo. Salazar escribió siempre *para la ocasión* –el final de un luto de la duquesa de Albuquerque, la festividad de santa Rosalía de Palermo, un cumpleaños de la reina para el cual faltaba la comedia principal– y era capaz de resignificar una obra cuando esta ya no se adaptaba a la coyuntura. Aunque solo es una hipótesis, resulta seductora la idea de que Salazar hubiera escrito *La mejor flor de Sicilia* en la isla italiana y luego la reutilizara, dotada de un nuevo significado político, en las representaciones madrileñas de 1672 y 1674. Como lo hemos intentado demostrar en nuestro trabajo, una misma comedia hagiográfica puede prestarse a dos interpretaciones –geográfica-sacra o sacro-propagandística– según el contexto de representación que tenga en mente quien la lee. Otro caso notorio de adaptación en la dramaturgia salazariana es el de *También se ama en el abismo*, que fue repuesta en palacio en 1670 con un final diferente, y acompañada de una *Loa* nueva

en donde Salazar representa muy favorablemente a la regente y alude a la importancia de la educación del joven monarca, mostrando su sintonía con el pensamiento político de la época tal y como se plasmó en el tratado *Nutrición real* (1671), de Pedro González de Salcedo.

Concordamos con Maura Gamazo y Sanz Ayán en que, a partir de 1672, la dramaturgia de Agustín de Salazar y Torres se inscribió en un programa político de carácter propagandístico ideado por Fernando de Valenzuela, valido de Mariana de Austria, para enaltecer la Monarquía Hispánica y sobre todo la figura de la reina regente. Además de *La mejor flor de Sicilia*, pertenecieron a este *teatro del poder* las fiestas reales de *Los juegos olímpicos* y *El mérito es la corona*, ambas representadas en celebraciones de cumpleaños de Mariana de Austria. Con su uso de impactantes efectos escenográficos que la acercaban a la comedia de magia dieciochista, *El mérito es la corona* (1674) sin duda buscó impresionar a aquellos espectadores extranjeros que después pudieran atestiguar, mediante cartas a sus monarcas, de la prosperidad de España y su dinastía gobernante. El público interno también pudo haber percibido, en ella, un subtexto político que defendía la legitimidad de la reina regente y dramatizaba los conflictos de esta con Juan José de Austria. En el caso de *Los juegos olímpicos* (1674), segunda y última zarzuela del autor, con música del compositor Juan Hidalgo y posible escenografía del pintor Francisco de Herrera el Mozo, el mensaje filosófico-político se transmitió de manera más sutil y, a nuestro parecer, más lograda. En efecto, los conceptos de la legitimidad de la regencia y de la necesaria formación del futuro monarca, ambos ligados a la idea central del mérito, no se vehiculan en esta obra por la vía racional del texto, sino por aquella arma afectiva que conforma la unión de texto y paratexto —lirica, música y pintura— apelando a la sensibilidad del espectador y/o lector. Desde nuestro punto de vista, la sutileza del argumentario político de *Los juegos olímpicos* y su delicado modo de transmisión convierten esta zarzuela en el apogeo del arte dramático del autor.

Los últimos años de vida de Agustín de Salazar y Torres estuvieron marcados por una búsqueda de nuevos auditorios, más allá de aquel ya conocido de palacio. Para empezar, el poeta parece haber participado en más academias literarias que durante todo el período anterior: al certamen en honor de san Francisco de Borja del 1 de septiembre de 1671 y la academia de la Casa Real de la Aduana del 6 de enero de 1677 se sumó otra academia organizada en casa del abogado Gabriel de Campos el 21 de febrero de 1675. También se propuso ampliar su red de contactos entre los aristócratas: en mayo y agosto de 1674, les dedicó dos epitalamios a parientes de Francisco Fernández de la Cueva, y en noviembre de 1675, puso en escena la *Loa* para la comedia de *Eurídice y Orfeo* en casa de Juan Francisco de

la Cerda, VI duque de Alcalá. Por fin, se dio a conocer en toda la península gracias a su poesía musical de carácter religioso, ejemplificada por el villancico «Divino Amor», que se representó en la Catedral de Córdoba y el Convento de la Encarnación de Madrid en Navidad de 1674 y 1675, respectivamente. Sin duda, acostumbrado ya a su papel de dramaturgo oficial y predilecto de Mariana de Austria, Salazar empezó a ambicionar en sus últimos años de vida una fama mayor. Por eso, haciéndole caso por fin al admirador de *Elegir al enemigo*, el autor se puso a escribir para un público más amplio, como aquel que pudo presenciar el auto navideño *Olvidar por querer bien*, o aquel otro que –después de su estreno en palacio proyectado para el 22 de diciembre de 1675– posiblemente vería en un corral de la ciudad *El encanto es la hermosura*, única comedia de capa y espada del autor.

Cuando sucumbió a una enfermedad el 29 de noviembre de 1675, Agustín de Salazar y Torres dejó inacabada su fiesta real del *El encanto es la hermosura*. La lectura de la loa y de los 2508 versos salazarianos de la comedia revela, una vez más, la perfecta comprensión que el autor tenía de las circunstancias políticas de su tiempo, pues mientras que la pieza breve constituye un canónico elogio a la reina Mariana de Austria, la comedia, que rebate la noción misma de la hechicería, parece dirigida a un Carlos II que empezaba a recibir acusaciones de estar «hechizado». La doble dedicatoria resultaba muy astuta en un contexto en que, habiendo cumplido Carlos II la mayoría de edad –el 6 de noviembre de 1675–, no se sabía si el rey seguiría bajo la influencia de su madre o bien buscaría el apoyo de su hermano Juan José de Austria. Salazar murió bien consciente de la incerteza política en la que se encontraba España en el último cuarto del s. XVII, y dejando a sus espectadores y lectores con las ganas de ver hasta dónde lo llevaría su nueva exploración de los géneros teatrales. Cuando Juan de Vera Tassis decidió editarlo en 1681, no fue para hacerle un favor, sino porque era un poeta y dramaturgo de moda cuyo nombre sin duda le ayudaría a catapultarse a la fama, como después lo haría –y mejor todavía– el de Pedro Calderón de la Barca. La historia de Agustín de Salazar y Torres ilustra a la perfección una de las grandes ironías de la fortuna: a veces los campos que uno siembra pacientemente durante años, cuando están a punto de dar sus frutos, son cosechados por otros que tienen el don de la ocasión.



## APÉNDICE. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

### 1. La crítica textual

#### 1.1. Catalogación de las obras salazarianas

Poco después de la muerte de Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis y Villarroel se encarga de recopilar las obras completas de este en un impreso titulado *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*. Existen dos ediciones del impreso: la primera del año 1681, publicada en Madrid a costa de Francisco Sanz, y la segunda del año 1694, publicada también en Madrid a costa de Alonso Montenegro y Joseph Bascones Ayo.<sup>934</sup> Ambas ediciones constan de dos volúmenes, los cuales reúnen respectivamente las obras poéticas y las obras dramáticas del autor<sup>935</sup>. El contenido del primer volumen aparece reflejado en la «Tabla de las poesías varias que se contienen en este libro», un índice alfabético de los primeros versos de todas las composiciones incluidas.<sup>936</sup> En cuanto al contenido del segundo volumen, descrito en el paratexto titulado «Tabla de las loas y comedias que contiene este libro», es el siguiente:

- Loa para la comedia de *Elegir al enemigo*.
- *Elegir al enemigo*, fiesta que se representó a sus majestades en el día que cumplió tres años el rey nuestro señor don Carlos Segundo.
- Loa para la comedia de *El amor más desgraciado*.
- *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris*.
- Loa con que entró a representar en Madrid la compañía de Félix Pascual.
- *La mejor flor de Sicilia*, Santa Rosolea.
- Loa para la comedia de *También se ama en el abismo*.
- *También se ama en el abismo*, fiesta que se representó a los años del rey nuestro señor.
- Loa para la comedia de *Los juegos olímpicos*
- *Los juegos olímpicos*, fiesta que se representó a los años de la reina madre nuestra señora.
- Loa para la comedia de *El encanto es la hermosura*.
- *El encanto es la hermosura*, fiesta que se representó a los años de la reina madre nuestra señora.
- Loa para la comedia de *El mérito es la corona*.
- *El mérito es la corona*, fiesta a los años de la reina nuestra señora Mariana de Austria.
- Loa para la comedia de *Tetis y Peleo*.
- *Tetis y Peleo*, fiesta al cumplimiento de los años de la reina madre nuestra señora.
- *Triunfo y venganza de Amor*.<sup>937</sup>

---

<sup>934</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681 y Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1694. Las diferencias entre ambas ediciones son mínimas, y en todo caso, no afectan a los textos poéticos y dramáticos en sí, sino solo a algunos paratextos, como las dedicatorias, la licencia y la fe de erratas. (Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, 1872), 500.)

<sup>935</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1694.

<sup>936</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 307-12.

<sup>937</sup> *Ibid.*, II, vi.

La *Cítara de Apolo* puede considerarse un primer intento de catalogación de la obra de Agustín de Salazar y Torres no solamente porque recopila todos los escritos que tenía a su disposición Tassis y Villarroel, sino también porque informa sobre la existencia de otros escritos dañados, perdidos o erróneamente atribuidos a otros autores. En un paratexto titulado «Advertencia al que aquí llegare», el editor hace una lista de todos aquellos escritos de Salazar y Torres que no han sido publicados en la *Cítara de Apolo* pero de los que tiene «seguro informe», y explica las diversas razones de su ausencia:

La jornada de la señora Emperatriz de Alemania, con el epitalamio a sus reales bodas.  
Dos autos sacramentales, y una comedia burlesca.  
Aun más de una jornada de la comedia de *Minos y Britomartís*.  
Un tratado que intitula *Espejo de la Hermosura*.  
Dos fábulas jocosas, una en octavas y otra en un romance.  
Los *Metamorfoseos Mexicanos*, a imitación de los de Ovidio.  
La loa de la comedia de *Tetis y Peleo*.  
Tres bailes, sin algunas traducciones de poetas griegos y latinos, con otras poesías diferentes, sacras, heroicas, líricas, amorosas y burlescas.

De todos estos papeles tengo seguro informe: pues por hallarse en poder de algunos (que con mal segura conciencia se hacen mercaderes de los estudios y desvelos ajenos, sin atender a que este trabajo es afanado caudal de aquel riquísimo talento) no salen, hasta que se conformen conmigo, con sus conciencias, y con los teólogos; conmigo, en los intereses que piden, con sus conciencias, en restituir lo que usurpan, con los teólogos, en seguir su segura opinión, pues no habrá ninguno que les excuse de pecado, y más concurriendo las circunstancias de piedad y caridad que todos saben. [...] Muchos tengo dellos en borradores, que no los doy ahora a la estampa, por no sacar en su rostro colores a la vergüenza, y en su ingenio defectos al público teatro. Algunos también se hallarán en el libro mal colocados, por haberse entregado fuera de tiempo, y muchos llegaron a mis manos diminutos y defectuosos (que esta es infeliz propensión a que se sujetan todos los traslados).<sup>938</sup>

Aunque sirven de base para las catalogaciones posteriores de la obra de Salazar y Torres, las aseveraciones de Vera Tassis son problemáticas, tanto más cuanto que contrastan con aquellas de una fuente casi contemporánea. En 1684, Gaspar Agustín de Lara publicó su *Obelisco fúnebre... a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca*. En el prólogo de la obra, el autor critica la falta de rigor de Vera Tassis y corrige algunos errores cometidos por este en la *Cítara de Apolo*. El primero de los errores, incomprensible al parecer de Lara, consiste en una confusión respecto al lugar de nacimiento de Agustín de Salazar y Torres:

Ahora se me ha ofrecido otra cosa parecida a estas, que se lee en las *Obras Póstumas* de don Agustín de Salazar (que está en gloria) asegurando que nació don Agustín en Soria, habiendo nacido en la villa de Almazán. No alcanzo el motivo que pudo obligar a quitar un hijo de tan relevante ingenio a esta ilustre y antiquísima villa, cuando ha tenido muchos grandes en letras y armas que mereciéndola por madre, se han preciado de ser sus hijos, como fueron el ilustrísimo y reverendísimo señor don Marcos de Torres,

---

<sup>938</sup> *Ibid.*, II, iii.

Arzobispo de México, tío de don Agustín, y el venerable padre Diego Laínez, de la compañía de Jesús, compañero del glorioso patriarca san Ignacio de Loyola, segundo general de su sagrada religión.<sup>939</sup>

La segunda corrección de Lara es sin duda más grave, ya que concierne a la autoría de las obras publicadas en la *Cítara de Apolo*, y contradice de alguna manera las afirmaciones hechas por Vera Tassis acerca de la apropiación de obras de Salazar por otros autores:

Tampoco penetro el [motivo de] haber atribuido a don Agustín obras que tan manifiestamente se sabe que no son suyas, como es la *Fábula de Orfeo*, de don Juan de Jáuregui (impresa tantos años ha), la comedia de don Juan Cuero de Tapia, caballero del hábito de Santiago, y regidor más antiguo desta corte (que yo he visto en sus borradores), y otras poesías de otros muchos ingenios que hoy viven; porque aunque las obras de estos reconocen por grandes a las de Don Agustín, no querrán parecerlo reguladas por ellas, sino por sí propias, cuando no pueden, aunque sean grandes, engrandecer a las que por sí mismas se han engrandecido.<sup>940</sup>

Aunque no podamos descartar, como sugiere Vera Tassis en su «Advertencia a quien aquí llegare», que una parte de las obras perdidas de Agustín de Salazar y Torres esté erróneamente atribuida, Gaspar Agustín de Lara proporciona aquí la evidencia de un hecho inverso: existen, en la *Cítara de Apolo*, al menos dos obras que no pertenecen a Salazar. Pero, ¿hasta qué punto se puede confiar en las afirmaciones de Lara contra el editor de la *Cítara*? Algunos bibliógrafos y críticos de los siglos XIX y XX mostraron interés por la información aportada por Gaspar Agustín de Lara y quisieron verificarla por ellos mismos o contrastarla con otras fuentes. En 1849, George Ticknor aludió a ella en su monumental *Historia de la literatura española*, y aunque no citó a Lara, hizo una pequeña aportación propia:

It is a curious fact, and one somewhat characteristic of the carelessness with which works in Spain were attributed to persons who did not write them, that the *Orfeo* of Jauregui is printed in the *Cítara de Apolo*, a collection of the posthumous poems of Agustín de Salazar, (which appeared at Madrid, 1694, 4to), as if it were his. So far as I have compared the two, I find nothing altered but the first stanza, and the title of the poem, which, instead of being simply called *Orfeo*, as it was by its author, is entitled, in imitation of Góngora's school, *Fábula de Eurídice y Orfeo*.<sup>941</sup>

En su conocida antología titulada *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Adolfo de Castro retoma la comparación de Ticknor añadiendo la constatación de que «en muchos versos [del *Orfeo* de Salazar] se encuentran notabilísimas variaciones»<sup>942</sup>. Para Castro, la presencia del poema de Jáuregui en la *Cítara de Apolo* no es tanto una apropiación como una equivocación fortuita: «Vera Tassis publicó como obras de Salazar algunas de otros autores. Sin duda las halló manuscritas entre los papeles de su amigo, conservadas por este para su

<sup>939</sup> Lara, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca*, 90.

<sup>940</sup> *Ibid.*.

<sup>941</sup> George Ticknor, *History of Spanish Literature*, vol. II (Londres: Harper and Brothers, 1849), 540n.

<sup>942</sup> Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, lxxv.

estudio, y no con deseo de apropiárselas. En este caso se encuentra el poema *El Orfeo*, de don Juan de Jáuregui, que se lee en la *Cítara de Apolo* como escrito por Salazar.<sup>943</sup>

Intencional o no, la apropiación confirmada del poema de Jáuregui da credibilidad a las demás acusaciones de Gaspar Agustín de Lara. En su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Cayetano de la Barrera lanza así una interrogación que parece destinada a la crítica posterior: «¿Cuál será, pues, entre las publicadas como de Salazar y Torres, la comedia de Juan de Cuero de Tapia?».<sup>944</sup> El primer intento de respuesta a esta pregunta llegó un siglo y medio más tarde, por la pluma de Thomas O'Connor, un hispanista americano que ha dedicado gran parte de su carrera investigadora al estudio del teatro de Salazar y Torres. En un artículo fundamental titulado «Lara impugna a Vera Tassis: ¿qué comedia de Salazar y Torres es de Cuero Tapia?» O'Connor avanza la hipótesis de que la comedia a la que se refería Gaspar Agustín de Lara es, en realidad, *Triunfo y venganza de amor*. Copiamos aquí lo esencial de la argumentación de O'Connor:

La comedia mitológica que he dejado aparte, *Triunfo y venganza de Amor*, no es de Salazar y Torres, en mi opinión, y las razones que justificarán este juicio son formales y poéticas. En primer lugar, se debe notar que Vera Tassis publicó la comedia sin loa. Este hecho nos indica que no se representó en ningún momento identificable como una obra de Salazar, al menos durante su vida. También nos sugiere otra posibilidad: que no existieron manuscritos teatrales que los editores comerciales pudieran publicar antes de que Vera Tassis formara su colección de las obras salazarianas. Segundo, no existe ninguna edición suelta de la comedia después de su publicación en 1681 y 1694. Se puede argumentar que la comedia no era de la misma calidad poética y dramática que se encontraba en las otras obras salazarianas. El hecho que ningún editor reprodujo el texto de la comedia después de su publicación en 1681 y 1694 y ningún autor de comedias o director de una compañía teatral montó la pieza, que yo sepa, confirma que le faltaba algo que usualmente se encontraba en las obras del dramaturgo. Aunque el asunto mitológico, es decir, la dramatización del mito de Dafne y Apolo y el de Mercurio y Herse, pudiera haber sido un tema de interés para Salazar, la poesía no exhibe las características comunes de su estilo musical, y la estructura dramática no corresponde al patrón que se encuentra en sus otras comedias.<sup>945</sup>

O'Connor realiza enseguida un estudio comparativo de las características poético-musicales de *Triunfo y venganza de Amor* y *Los juegos olímpicos*, una zarzuela de Salazar y Torres que presenta similitudes con la primera en cuanto a la disposición de las intervenciones musicales. La conclusión de la comparación es la siguiente:

Los dos poetas dramáticos saben escribir versos correctos y, a veces, bellos. Sin embargo, se evidencia en las muestras anteriores la gran diferencia entre los estilos poéticos y dramáticos de los dos: los versos correctos del primero y la musicalidad de los versos del segundo, Salazar y Torres; la seriedad dramática de uno, y la visión seriocómica del otro. Además, hay otra gran diferencia que

---

<sup>943</sup> *Ibid.*, lxiv.

<sup>944</sup> Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, 360.

<sup>945</sup> Thomas O'Connor, «Lara impugna a Vera Tassis: ¿Qué obra atribuida a Salazar y Torres es de Cuero Tapia?», *Bulletin of the Comediantes* 61, n.o 2 (2009): 121-39, 127.

solo se nota al cotejar detenidamente *Triunfo y venganza de Amor* con varias comedias salazarianas: a *Triunfo y venganza de Amor* le falta a veces un ritmo teatral constante que desarrolle la acción teatral, debido a que tiende a privilegiar elementos narrativos sobre los propiamente dramáticos.<sup>946</sup>

La relativa severidad de su crítica sobre la obra atribuida a Cuero Tapia lleva a O'Connor a interrogarse sobre las razones que pudo tener Vera Tassis para volver a incluir *Triunfo y venganza de Amor* en la segunda edición de la *Cítara de Apolo* (1694), diez años después de las impugnaciones de Lara. Su hipótesis es que el editor no quiso asumir su equivocación:

Vera Tassis demostró, al recoger y publicar las obras de Salazar y Torres y Calderón de la Barca, que era una editorial con aspiraciones. Si hubiera modificado su edición de la *Cítara de Apolo* en 1694, habría admitido que se equivocó allá en 1681 debido a un celo excesivo y poco cuidadoso. Al parecer, Vera Tassis no pudo admitir que se había equivocado en publicar obras poéticas y dramáticas que no eran de Salazar. He aquí el escarmiento crítico de esta historia de un editor seguramente dedicado, pero también segura y desgraciadamente terco y falto de discernimiento. Al saber que en la *Cítara de Apolo* de 1694 volvió a publicar el mismo listado de obras perdidas de Salazar, incluso la «Jornada de la comedia de Minos y Britomartis», que él publicó en 1684, hay que añadir pereza a las características personales de Juan de Vera Tassis y Villarroel.<sup>947</sup>

El apartado final del artículo de O'Connor constituye una «apostilla bibliográfica» en la que el crítico proporciona pruebas de la añadidura *in extremis* de la comedia *Triunfo y venganza de amor* a la segunda parte de la edición de 1681 de la *Cítara de Apolo*. Refiriéndose a un paratexto del libro, así como a los parámetros de enumeración y encuadernación, O'Connor afirma que

Cuando se examina físicamente el volumen de la *Cítara* dedicado al drama salazariano, saltan a la vista tres hechos relevantes al tema aquí estudiado. En primer lugar, aparece en las páginas preliminares solo un poema laudatorio, cuyo autor fue Gaspar Agustín de Lara. Sólo después de haber escudriñado los dos tomos, al parecer, Lara se vio obligado a publicar los errores de Vera Tassis que él había descubierto. Segundo, el texto de la *Cítara de Apolo* contiene un sinfín de errores en la enumeración de páginas. Por ejemplo, después de la página 100, se halla la siguiente serie: 101, 100, 101, 102, 102. No se repite ninguna página del texto mismo, solamente se cuentan las páginas sin cuidado. Y, en último lugar, al final del texto de *Tetis y Peleo*, la enumeración de páginas da esta serie: 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, [390]. El cajista, al poner al pie de la columna a la derecha las letras editoriales para organizar el orden correcto de páginas, las había localizado únicamente en la página 383 (Bb) y la página 385 (Bb2). Ello quiere decir que el último pliego contenía solo ocho (8) páginas en lugar de las dieciséis (16) de los pliegos anteriores. Más significativo aún, la página [390] estaba totalmente en blanco, otro dato que confirma que *Tetis y Peleo* finalizó la Segunda Parte de las comedias de Salazar y Torres. Luego, al consultar el texto de *Triunfo y venganza de Amor*, se comienza de nuevo la enumeración de páginas de esta comedia: página 391 (Cc), 392, 393 (Cc2), 394, 395 (Cc), etc. Efectivamente, podemos afirmar que el texto de *Triunfo y venganza de Amor* fue añadido a la *Cítara* por Vera Tassis después de que la editorial imprimiera las ocho comedias que originalmente iban a constituir el tomo.<sup>948</sup>

¿Qué llevó a Vera Tassis a añadir una comedia de autoría dudosa al final de una obra ya impresa? Al parecer de O'Connor, el editor pudo haber considerado que la segunda

---

<sup>946</sup> *Ibid.*, 136.

<sup>947</sup> *Ibid.*, 137.

<sup>948</sup> *Ibid.*, 137-38.

parte de la *Cítara de Apolo* era demasiado breve —no contenía suficientes comedias—, y se procuró una obra de «relleno», o quizás simplemente encontró el manuscrito de *Triunfo* de manera fortuita, y creyendo firmemente en la autoría de Salazar y Torres, no quiso dejarlo fuera de la edición de las obras completas del autor.<sup>949</sup>

La identificación de *Triunfo y venganza de amor* como obra apócrifa a través de una doble argumentación poético-musical y editorial constituye un paso importante en la catalogación del teatro de Agustín de Salazar y Torres. Pero como explica el mismo O'Connor al principio de su artículo, esta solo es posible gracias a «una investigación profunda de las fuentes bibliográficas» del autor, de la que ofrece, a continuación, una síntesis completísima.<sup>950</sup> La bibliografía propuesta en «Lara impugna a Vera Tassis...» es, en realidad, el fruto de una larga investigación conjunta que comienza con los trabajos de los bibliógrafos de los siglos XVIII y XIX y que culmina, al menos parcialmente, en la publicación en 1975 de «Don Agustín de Salazar y Torres: A Bibliography of Primary Sources», el primer artículo que propone una bibliografía extensiva del teatro del autor.<sup>951</sup> Repasemos, pues, la historia de esta investigación.

Los primeros bibliógrafos en aportar nueva información respecto a la base proporcionada por Vera Tassis no son españoles, sino novohispanos. Se trata de Juan José de Eguiara y Eguren (1696-1763) y Jose Mariano Beristáin y Souza (1756-1817), conocidos respectivamente por la *Bibliotheca mexicana* (1755) y la *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* (1822), dos inmensos catálogos bibliográficos conectados entre sí al tratarse, el segundo, de la continuación y ampliación del primero. Tanto Eguiara como Beristáin creen firmemente en la potencia intelectual y cultural de las colonias españolas, y sus obras son una respuesta a todos aquellos que niegan este hecho. La *Bibliotheca mexicana*, por ejemplo, está escrita para

---

<sup>949</sup> *Ibid.*, 138. «Aunque sea difícil aclarar las razones de Vera Tassis al pegar *Triunfo y venganza de Amor* al final del volumen originalmente planeado y *ya impreso*, podemos colegir lo siguiente: de un lado, en la época la costumbre era publicar doce (12) comedias en un tomo, una práctica común en las *Partes* de varios autores y las *Comedias escogidas*. Por ejemplo, las *Partes* de Calderón publicadas por Vera contienen doce comedias y consisten en más de 500 páginas. Quizás, por razones financieras, Vera Tassis quisiera tener más de las 389 páginas de texto que resultaban al terminar la impresión de *Tetis y Peleo*. Si antes hubiera rechazado la comedia como no auténtica, ahora habría cambiado de opinión al ver las pocas páginas del tomo. Por otro lado, se puede suponer que encontrara el texto Vera a última hora, y, en su opinión, se viera obligado a añadirlo a los otros textos dramáticos ya impresos.»

<sup>950</sup> *Ibid.*, 125-27. O'Connor consigna todas las obras teatrales existentes del autor, dividiéndolas en las categorías siguientes: obras contenidas en la *Cítara de Apolo*, segunda parte; obras contenidas en la serie de *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*; ediciones sueltas de las obras (contemporáneas — siglo XVII). Además, incluye un apartado donde estudia la repercusión histórica de las comedias de Salazar y Torres, mencionando todas las ediciones posteriores al siglo XVII, sin excluir las suyas propias.

<sup>951</sup> O'Connor, «Don Agustín de Salazar y Torres: a Bibliography of Primary Sources».

contestar a las reticencias que había expresado Manuel Martí, deán de Alicante, acerca de la existencia de una erudición mexicana.<sup>952</sup> La aportación de estos dos eruditos es relativamente moderada: concierne únicamente a la poesía salazariana, y dentro de ella, a aquella que podríamos considerar como novohispana. Eguiara y Eguren advierte así de la existencia de algunas composiciones poéticas de Salazar y Torres en el compendio del *Certamen poético de la Universidad Literaria*, editado por Juan de Guevara e impreso por Bernardo Calderón en 1654.<sup>953</sup> En cuanto a Beristáin, es el primero en consignar la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del excelentísimo Sr. Duque de Alburquerque*, impreso en México por Hipólito Ribera en 1653, y *La destrucción de Troya, drama virginal para la Universidad de México*.<sup>954</sup>

El *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860) de Cayetano de la Barrera y Leirado fue el primero en consignar ediciones de obras teatrales de Salazar y Torres distintas de la *Cítara de Apolo*, como aquellas publicadas en la colección de *Comedias escogidas*, de Madrid, partes 22, 29, 38, 41 y 42, aquellas reimprimas comedias reimprimas en la colección de la *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneyra, y aquellas conservadas en impresos sueltos: *El juez en su misma causa*, *La segunda Celestina*, *Olvidar por querer bien* y *Más triunfa el amor rendido*.<sup>955</sup> Refiriéndose a la *Cítara*, el bibliógrafo afirma no haber podido acceder a la segunda parte de la edición de 1681, aunque no descarta su existencia, y advierte también que existen dos versiones diferentes de la segunda parte de la edición de 1694, «hechas en el mismo año y lugar, y por el mismo impresor, aunque con tipos diversos y diferente papel. En la mejor se observan corregidas algunas de las erratas que anota la fe de la otra. Por lo demás son absolutamente idénticas».<sup>956</sup>

Casi contemporáneo de este último, el *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, de Pedro de Salvá y Mallén, confirma la existencia de la segunda parte de la edición de 1681, admitiendo

---

<sup>952</sup> Juan Carlos Rovira, «Para una revisión de la polémica mexicana dieciochesca con Manuel Martí, Deán de Alicante», *Sbarq Al-Andalus*, n.º 10-11 (1994): 607-36, 609.

<sup>953</sup> Eguiara y Eguren, *Bibliotheca mexicana*, 339.

<sup>954</sup> Beristáin y Souza, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, III, 85. Beristáin se refiere a *La destrucción de Troya* y al *Drama virginal para la Universidad de México* como dos obras separadas, pero en el curso de esta investigación, hemos descubierto que son la misma (cf. *supra*).

<sup>955</sup> Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, 361. Sobre la comedia de *La segunda Celestina*, de la Barrera cita al erudito Agustín Durán, quien fue el primero en notar su identidad parcial de esta con *El encanto es la hermosura*. No hemos podido localizar la fuente de esta cita, pero la copiamos a continuación: «Acerca de la titulada *El encanto es la hermosura*, dice el señor Durán: “Esta comedia es la misma, hasta una parte del segundo acto, que la escrita por Salazar, con título de la *Segunda Celestina*. Sin duda Vera Tassis, que es autor en *El encanto* desde parte del segundo acto hasta el fin, no sabiendo la identidad de la una y de la otra, creó que Salazar la dejó por acabar y la concluyó él de otro modo. La equivocación debió proceder de haber hallado incompleto el manuscrito original de la *Segunda Celestina*, con el título de *El encanto es la hermosura*, entre los papeles de su amigo.»

<sup>956</sup> *Ibid.*

que «el tomo segundo de esta edición es tan raro que Barrera supone haber salido únicamente el primero en 1681, y que el otro no vio la luz pública hasta 1694».<sup>957</sup> Salvá menciona también la duplicación de la Segunda parte de la edición de 1694, pero contrariamente a de la Barrera, no la atribuye a una rectificación de erratas sino a un posible cálculo de interés del impresor.

Hay dos ediciones distintas, tipográficamente hablando, que llevan el mismo año; pero su contenido es exactamente igual. Como he notado esta circunstancia en varias obras que no debieron expenderse con tanta rapidez, me inclino a creer si los impresores o librerías las reproducirían furtivamente, repitiendo el año de la anterior edición, bien para no pagar al autor algún derecho, o para no solicitar nueva licencia. Las Obras de Salazar me confirman en esta última idea, pues se ve por el permiso, puesto al principio, habíasele concedido este al impresor para publicarlas una sola vez.<sup>958</sup>

A los trabajos de Cayetano de la Barrera y Pedro de Salvá se añade, en las inmediaciones del s. XX, el *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, publicado por Antonio de Paz y Meliá. En el *Catálogo* se identifican, por primera vez, numerosas piezas de teatro menor atribuidas a Salazar: 14 bailes y dos entremeses.<sup>959</sup> En cuanto a las comedias, de las cuales se conservaron más impresos que manuscritos, Paz menciona un manuscrito de *El juez que fue de sí mismo*, atribuida a Salazar y Torres por una inscripción más moderna que el resto del texto, y confunde, como de la Barrera, las obras *El mayor triunfo de amor* y *Triunfo y venganza de amor*.<sup>960</sup>

Así llegamos a Thomas O'Connor, quien en los años 1970 descubre que el autor sobre el cual había empezado a trabajar, Agustín de Salazar y Torres, no aparecía en el *Manual de bibliografía de la Literatura Española* de José Simón Díaz. Decide entonces establecer su propia bibliografía a partir de documentos encontrados en bibliotecas de España y Estados Unidos. El trabajo de O'Connor añade dos tipos de fuentes respecto a las mencionadas por Cayetano de la Barrera y Pedro de Salvá. Además de las obras publicadas en la *Cítara de Apolo* y en la colección de *Comedias escogidas*, consigna obras sueltas y manuscritos. Entre los impresos sueltos que logra localizar O'Connor se encuentran la comedia *Más triunfa el amor rendido* y el auto sacramental *Olvidar por querer bien*. Entre los manuscritos, una lista considerable de bailes y entremeses y algunas obras poéticas como las *Endechas contra el desengaño*.<sup>961</sup>

---

<sup>957</sup> Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, 500.

<sup>958</sup> *Ibid.*

<sup>959</sup> Antonio de Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899), 705.

<sup>960</sup> *Ibid.*, 262.

<sup>961</sup> O'Connor, «Don Agustín de Salazar y Torres : A Bibliography of Primary Sources».



La bibliografía de O'Connor es un avance respecto a los trabajos bibliográficos del siglo anterior, no solamente porque reúne el teatro mayor y menor de Agustín de Salazar y Torres, sino también porque resuelve parcialmente el problema de las obras perdidas del autor. En efecto, O'Connor incluye en su artículo un apartado titulado «Lost works», en el cual clarifica que dos de las obras que Vera Tassis había declarado faltantes, un auto sacramental y «aún más de una jornada de la comedia de *Minos y Britomartis*», son, respectivamente, *Olvidar por querer bien* y *Más triunfa el amor rendido*. También advierte de un posible error de Vera Tassis al decir que falta la «Loa de *Tetis y Peleo*», cuando en realidad la que falta es aquella de *Triunfo y venganza de amor*.

Es necesario apuntar que unos meses más tarde, en el mismo año de 1975, José Simón Díaz publicó en la revista soriana *Celtiberia* un artículo titulado «Apuntes para bibliografía de Agustín de Salazar y Torres»<sup>962</sup>. La intención del bibliógrafo aparece resumida en la primera página del artículo: «Sin tiempo para realizar un estudio profundo, facilitamos aquí las papeletas que figuran en nuestros ficheros, como posible punto de partida de una necesaria monografía.» En las páginas siguientes, Simón Díaz vuelca información sobre todas las obras de Salazar y Torres conservadas en la Biblioteca Nacional, las cuales divide en códices (manuscritos) y ediciones. Una de las particularidades del trabajo de Simón Díaz es el detalle con que describe el contenido de la *Cítara de Apolo*, incluidas las obras poéticas de la primera parte.

Las diferencias entre las bibliografías de O'Connor y Simón Díaz no son significativas. En la segunda podemos constatar la presencia de manuscritos pertenecientes a Cotarelo y Mori, así como de un entremés, *Los osos*, que no fueron consignados por la primera. Inversamente, la bibliografía de Thomas O'Connor aporta una mayor precisión respecto a la clasificación genérica de los manuscritos, la cual es confusa en la bibliografía de Simón Díaz, donde aparecen bajo la denominación de «Bailes» el entremés de *La circunstancia* y un manuscrito titulado *Nueve loas*. El uso de las mismas fuentes en ambas bibliografías, sumado al hecho de que Thomas O'Connor haya sugerido que su trabajo buscaba reparar un defecto del *Manual de bibliografía*, nos conduce a pensar que existe una relación entre estas. Sin poder afirmar que la bibliografía de Simón Díaz se inspiró en la de O'Connor, suponemos

---

<sup>962</sup> José Simón Díaz, «Apuntes para la bibliografía de Agustín de Salazar y Torres», *Celtiberia* 25, n.º 50 (1975): 245-71.

al menos que pudo haber sido escrita como respuesta a un desafío lanzado por el crítico americano.

## 1.2. Cronología de las obras salazarianas

En el caso de la ordenación cronológica de las obras salazarianas, se observa una gran diferencia entre la poesía, el auto sacramental y los bailes dramáticos del autor, cuyas fechas de composición y/o representación nunca han sido objeto de estudio, y sus loas y comedias. Desde principios del s. XX, la crítica se ha esforzado por fechar el estreno de estas últimas, y lo ha conseguido con más o menos precisión, como lo veremos a continuación.

En su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...*, Emilio Cotarelo y Mori intentó determinar la fecha de estreno de las loas de Salazar a partir de sus conocimientos históricos y teatrales. Afirmó, de esta manera, que la loa de *Elegir al enemigo*, «escrita al cumplimiento de los tres años de Carlos II» fue representada en 1664, teniendo en cuenta la fecha de nacimiento del monarca, el 6 de noviembre de 1661. También fijó un límite superior para la fecha de representación de la loa de *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*, el año 1676, fecha de muerte del Duque de Alburquerque, a quien estaba dedicada. En cuanto a la loa de la comedia *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, que es de presentación de compañías, delimita la primera representación a los años 1668-1669, en los que todos los personajes mencionados en la loa formaban parte de la compañía teatral de Félix Pascual.<sup>963</sup> Poco años después del ensayo de Cotarelo, basándose en el catálogo de la Barrera, un papel del duque del Infantado que describe la etiqueta de la casa de Austria, un documento del Archivo Antigo del Consejo y el diario del conde Pötting, entre otros, Gabriel Maura Gamazo fechó, en su obra biográfica *Carlos II y su corte*, las comedias de *Los juegos olímpicos* (22 de diciembre de 1673) y *El mérito es la corona, y encantos de mar y amor* (22 de diciembre de 1674).<sup>964</sup>

Los trabajos de Cotarelo y de Maura Gamazo sirven de punto de partida para un estudio que, sin ser sobre Agustín de Salazar y Torres, se revela esencial para el establecimiento de la cronología de sus obras: aquel que precede la edición crítica de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara. Con la intención de fechar definitivamente la obra

---

<sup>963</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVII*, xxxvi-xxxvii, xlii-xliii, xlviiii-xlix.

<sup>964</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 220 y 223.

de Vélez de Guevara, y con la certeza de que había sido representada un 22 de diciembre para el aniversario de la Reina Mariana de Austria, los editores del libro, John E. Varey y Norman D. Shergold, descartan años en las que fueron representadas, con toda certeza, obras de otros autores y especialmente de Salazar. Primero, confirman la fecha indicada por Maura Gamazo para la representación de *Los juegos olímpicos*: «Hemos visto que la obra proyectada para 1669 fue *Fieras afemina amor*. La evidencia documental nos permite identificar también la de 1673. Según documentos del Archivo Municipal de Madrid y del Archivo del Palacio Nacional, se representó en aquel año, en el Salón dorado de Palacio, *Los juegos bacanales*, obra de don Agustín de Salazar y Torres.»<sup>965</sup>

Seguidamente, los editores delimitan al 22 de diciembre de los años 1670-1671, y 1674 la representación de las obras *Tetis y Peleo* y *El mérito es la corona, y encantos de mar y amor*. Por fin, ponen de realce una confusión editorial que oscurece el motivo y la fecha de la comedia *También se ama en el abismo*:

*También se ama en el abismo* es otra obra de Salazar y Torres que, a primera vista, fue escrita para el cumpleaños de la Reina Madre. Salió en la Parte treinta y ocho de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España (Madrid, 1673), 87-124: «Fiesta de zarzuela, a los años de la Reyna nuestra Señora Doña María Ana de Austria.» Siendo la *Suma de la licencia* de este tomo del 9 marzo 1673, la zarzuela parecería datar del 22 de diciembre de 1670, 1671 ó 1672. Debemos advertir, sin embargo, que en la *Segunda parte* de la *Cítara de Apolo* encontramos: «También se ama en el abismo, comedia famosa, representóse a los felizes años del Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo, que Dios guarde.» La loa –que no encontramos en la edición de 1673–, aunque hace referencias a Mariana, alude evidentemente al día natal del Rey.<sup>966</sup>

Como en el caso de la catalogación de las obras de Salazar y Torres, el primero en proponer una cronología completa de estas últimas es el profesor Thomas O'Connor. Aunque solamente trate de la obra dramática del autor, y aunque se pretenda provisional, su artículo «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study» es el más exhaustivo que existe sobre el tema hasta el día de hoy. En su artículo, O'Connor se refiere a todos los autores citados anteriormente: Cotarelo, Maura Gamazo, Varey y Shergold.<sup>967</sup> Pero añade dos referencias más: una afirmación de Menéndez Pelayo según la cual *El amor más desgraciado* fue representada ante el duque de Albuquerque cuando este era virrey de Sicilia, entre 1667 y 1669,<sup>968</sup> y un artículo de Arnold Reichenberger titulado «The Counts Harrach and the Spanish Theater».<sup>969</sup> El artículo trata de la relación de los condes

---

<sup>965</sup> Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, xlv.

<sup>966</sup> *Ibid.*, xlvi-xlvii.

<sup>967</sup> O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 74-80.

<sup>968</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, BAE, vol. 188 (Madrid: Atlas, 1965), 267n.

<sup>969</sup> Arnold Reichenberger, «The Counts Harrach and the Spanish Theater», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino* (Madrid: Castalia, 1966), 97-103, 101-2.

austríacos Harrach con el teatro aurisecular a partir del contenido de su biblioteca y también del diario de Ferdinand Bonaventura, conde Harrach, instalado en la corte española en los años 1664, 1673-1676, y 1697-1698. Reichenberger afirma que el volumen 14 de la colección *Comedias varias*, proveniente de la biblioteca Harrach y ahora conservada en la Universidad de Pennsylvania, contiene una obra fechada de Agustín de Salazar: «In Volume 14, *La segunda Celestina*. Fiesta para los años de la Reyna nuestra señora, año de 1676. De don Agustín de Salazar.».<sup>970</sup> También menciona un fragmento del diario de Ferdinand Bonaventura con fecha del 21 de diciembre de 1673 que, sin saberlo Reichenberger, se refiere a la obra *Los juegos olímpicos* de Agustín de Salazar, y otro que se refiere a una representación de *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, el 1 de mayo de 1674.

O'Connor completa su fuentes con hallazgos y estudios propios. Un examen textual de la loa de *También se ama en el abismo* le permite confirmar que la obra fue representada un 6 de noviembre, para el aniversario de Carlos II, y no el 22 de diciembre, como pretendía la edición de la *Parte treinta y ocho de comedias nuevas*. Además, el descubrimiento de otra edición de la *Parte treinta y ocho de comedias* con fecha de aprobación de junio de 1671 lo insta a definir el año de representación de *También se ama en el abismo* como 1670.<sup>971</sup> De aquí infiere también que la comedia de *Tetis y Peleo*, cuyo año de representación según Varey y Shergold fue 1670 ó 1671, fue representada el 22 de diciembre de 1671, para evitar la proximidad de fechas con la representación del 6 de noviembre de 1670.<sup>972</sup> La cronología ofrecida por O'Connor –y completada por nosotros en cuanto a la mención de sus fuentes documentales– es la siguiente:

- 6 de noviembre de 1664 – Primera representación de *Elegir al enemigo* (fecha definitiva) [Fuentes: fecha de nacimiento de Carlos II, Cotarelo y Mori];
- 1667-1669 – Primera representación de *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris* (fecha probable) [Fuente: Menéndez Pelayo];
- 6 de noviembre de 1670 – Primera representación de *También se ama en el abismo* (fecha altamente probable) [Fuente: Varey y Shergold, O'Connor];
- 22 de diciembre de 1671 (o 22 de diciembre de 1670) – Primera representación de *Tetis y Peleo* [Fuentes: Varey y Shergold, O'Connor];

---

<sup>970</sup> *Ibid.*, 99.

<sup>971</sup> O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», 76-77.

<sup>972</sup> *Ibid.*, 77-78

- 22 de diciembre de 1673 – Primera representación de *Los juegos olímpicos* (fecha definitiva) [Fuentes: Reichenberger (Harrach), Varey y Shergold];
- 1 de mayo de 1674 – Representación de *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea (terminus ad quem)* [Fuentes: Reichenberger (Harrach)];
- 22 de diciembre de 1674 – Primera representación de *El mérito es la corona, y encantos de mar y amor* (fecha definitiva) [Fuente: Maura Gamazo];
- 22 de diciembre de 1676 – Primera representación de *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo* (fecha altamente probable, aunque el 22 de diciembre de 1675 también es posible) [Fuentes: Reichenberger, Maura Gamazo].<sup>973</sup>

En trabajos posteriores, Thomas O'Connor corrigió y completó su cronología. En el caso de *También se ama en el abismo*, determinó que seguramente se había representado en dos ocasiones, el 22 de diciembre de 1670, para el cumpleaños de Mariana de Austria, y un 6 de noviembre de un año posterior, para otro cumpleaños de Carlos II.<sup>974</sup> En cuanto a *Más triunfa el amor rendido*, comedia completada por Vera Tassis, descubrió que se había estrenado en el año de 1684.<sup>975</sup>

### 1.3. Clasificación de las obras salazarianas

La primera clasificación genérica de las obras de Agustín de Salazar y Torres es la que realiza Juan de Vera Tassis y Villarroel en la *Cítara de Apolo*. En efecto, en la primera parte de su edición, este hace el esfuerzo de dividir algunas de las «poesías varias» en apartados, tales como «Loas», «Bailes» y «Poesías sacras».<sup>976</sup> En la segunda parte, en cambio, incluye solo las «Comedias» de Salazar y Torres acompañadas de su respectivas «Loas», con la excepción de *Triunfo y venganza de amor*, que carece de ella. La diferencia entre las loas de la primera parte y las de la segunda es que las primeras fueron escritas para comedias de otros autores: *Eurídice y Orfeo*, de Antonio de Solís, y *Dar tiempo al tiempo*, de Pedro Calderón de la Barca.

La clasificación de Juan de Vera Tassis se justifica por motivos editoriales: el volumen de escritos de Salazar y Torres exigía sin duda una publicación en más de un tomo, y la

<sup>973</sup> *Ibid.*, 80-1.

<sup>974</sup> Salazar y Torres, «*También se ama en el abismo*», «*Tetis y Peleo*»: fiestas reales en torno a los años de la reina, 7.

<sup>975</sup> O'Connor, «A Lost Play of Salazar y Torres», *Bulletin of the Comediantes*, n.º 25 (1973): 40-42, 40.

<sup>976</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 229-306.

solución del editor fue repartirlos en obra poética, por un lado, y obra dramática, por el otro. Sin embargo, la presencia de loas y bailes en la primera parte demuestra lo basta que fue tal repartición. El único momento en que Vera Tassis entra en detalles respecto al género de las obras del autor es en su «Advertencia al que aquí llegare», donde avisa que entre las comedias faltantes se encuentran «dos autos sacramentales» y una «comedia burlesca».<sup>977</sup>

Hay que esperar hasta principios del siglo XX para una clasificación moderna, aunque todavía parcial, de las obras dramáticas de Agustín de Salazar y Torres. En su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...*, Cotarelo clasifica las loas de Salazar y Torres por su contexto de representación:

- «Loas de fiestas reales»: Loa para la comedia *Elegir al enemigo*, Loa para la comedia de *Tetis y Peleo*, Loa para la comedia *También se ama en el abismo*, Loa para la comedia *El mérito es la corona, y encantos de mar y amor*.
- «Loas para casas particulares»: Loa para la comedia *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*, Loa para la comedia *Dar tiempo al tiempo*, Loa para la comedia *Eurídice y Orfeo*.
- «Loas de presentación de compañías»: Loa para la comedia *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*.<sup>978</sup>

La clasificación de Cotarelo y Mori se ha convertido en una referencia para la crítica. El último gran estudio publicado sobre las loas salazarianas, *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, de Judith Farré Vidal, retoma el criterio contextual de Cotarelo y solo cambia ligeramente la terminología. Para la autora, «las diez loas de Salazar pueden analizarse desde la dicotomía que distingue el espacio de corte –loas de fiestas reales– y el no cortesano –loas particulares y de presentación de compañías–».<sup>979</sup>

En lo que concierne a las obras mayores de Agustín de Salazar y Torres, los investigadores han tenido más problemas para encontrar una clasificación genérica funcional. En efecto, ha existido una tendencia a unificar las comedias salazarianas bajo una sola etiqueta genérica. En un artículo de 1956 titulado «Agustín de Salazar y Torres: notas sobre su vida y obras», Jerónimo Rubio afirma que

---

<sup>977</sup> *Ibid.*, II, iii.

<sup>978</sup> Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVII*, xxxvi-xxxvii, xlii-xliii, xlviii-xlix. Las loas de fiestas reales eran aquellas que se representaban en celebraciones de la familia real. En el caso de las mencionadas por Cotarelo y Mori, se trataba de los aniversarios de Carlos II y de la reina regente Mariana de Austria. Las loas para casas particulares servían para halagar a miembros de la nobleza, y en este caso a los duques de Alburquerque y a los duques de Alcalá. Las loas de presentación de compañías servían, como indica su nombre, para presentar a una compañía teatral nueva o recién llegada a la ciudad, y en este caso la de Félix Pascual.

<sup>979</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 17.

Al examinar las obras mayores del repertorio dramático de Salazar y Torres, o a lo menos, las que él designa con el título de comedias, lo primero que resalta es lo inadecuado de dicha denominación para la mayor parte de ellas, que por su factura general, su juego escénico, la índole de sus personajes y la abundante participación musical, *son verdaderas zarzuelas* y por si esto fuera poco, la dedicación de cada una de las mismas a diferentes fiestas cortesanas, corrobora esta afirmación. No hay que olvidar que nacida la zarzuela en las altas esferas sociales y destinada al recreo de Monarcas, nobles de elevada alcurnia y de abundantes riquezas, etc., no presenta en sus primitivos tiempos, según observa Subirá, más que personajes encopetados (dioses, semidioses, héroes, etc.) particularidad que persiste aun después de salir las representaciones zarzueleras del ámbito cortesano al escenario popular.<sup>980</sup>

El empleo del término «zarzuela» es, aquí, un poco laxo, pues se apoya en criterios tan generales como el «juego escénico», el carácter elevado de los personajes y la abundancia de la música, a lo cual Rubio añade, más adelante, el carácter «extraño y maravilloso de la acción». Además, el crítico admite una excepción dentro de su propia taxonomía: la de la comedia *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*, a la que considera como un «brusco salto a la realidad», alejada de la fantasía de las demás obras salazarianas.<sup>981</sup>

La unificación de la obra dramática de Salazar bajo la etiqueta de «zarzuela» se reproduce en otro artículo del año 1961. En la estela de Rubio, José Ares Montes considera que «[e]s éste un teatro de tramoyas y apariencias, con predominio de elementos líricos, no sólo poéticos, sino también cantables, por lo que pueden calificarse de zarzuelas la mayor parte de sus piezas, menores y mayores, pues en ellas abundan los coros, arias y bailables.»<sup>982</sup> No obstante, Ares Montes matiza su afirmación en los párrafos siguientes, donde clasifica el teatro mayor de Salazar obra por obra, obteniendo las conclusiones siguientes:

- «Comedia de santos»: *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea.*
- «Comedias de enredo»: *Elegir al enemigo, El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo.*
- «Comedia fantástica»: *El mérito es la corona y encantos de mar y amor.*
- «Fantasías mitológicas»: *El amor más desgraciado: Céfalo y Pocris, También se ama en el abismo, Los juegos olímpicos, Tetis y Peleo, Triunfo y venganza de amor.*
- «Comedia [...] religiosa»: *Olvidar por querer bien.*
- «Comedia mitológica, o, si se prefiere, zarzuela»: *Más triunfa el amor rendido.*<sup>983</sup>

Por su manera de clasificar la comedia *Más triunfa el amor rendido*, entendemos que Ares Montes asocia, aunque sea inconscientemente, la zarzuela con la temática mitológica, tal como lo había hecho Rubio al mencionar la presencia de «personajes encopetados» en este tipo de obras. En otro orden de cosas, es significativo que el crítico sea el primero —y el

---

<sup>980</sup> Rubio, «Agustín de Salazar y Torres: notas sobre su vida y obras», 200. [La cursiva es nuestra.]

<sup>981</sup> *Ibid.*, 202.

<sup>982</sup> Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», 318.

<sup>983</sup> *Ibid.*, 318-21.

único— en considerar *Olvidar por querer bien* como una comedia religiosa, y no como un auto sacramental, explicando que

Aunque La Barrera [la] ha clasificado [...] como auto sacramental, quizá porque en las tres ediciones sueltas en que se conserva (Madrid, Valladolid y Salamanca, las tres sin año), se la llama «*Auto del Nacimiento del Hijo de Dios*» intitulado *Olvidar por querer bien*, se trata, en realidad, de una comedia en tres jornadas y con todas las características de las comedias, en este caso religiosa por su asunto, pero sin las alegorías propias de los autos sacramentales y con un desarrollo más amplio del que suelen tener estas piezas.<sup>984</sup>

Lo que hacen patente las taxonomías de Rubio y Ares Montes es que, para ser rigurosa, una clasificación genérica tiene que sustentarse en definiciones muy claras de los géneros empleados. El único intento que se acerca a este ideal, aunque sin llegar a alcanzarlo, es el Thomas O'Connor en un artículo titulado «El teatro de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)». Allí el crítico ofrece la clasificación siguiente:

- Comedia palatina: *Elegir al enemigo* (1664) y *El mérito es la corona* (1674).
- Comedia mitológica: *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris* (1667-1669), *Tetis y Peleo* (1671), *Triunfo y venganza de amor* (sin fecha), *Más triunfa el amor rendido* (1684).
- Zarzuela mitológica: *También se ama en el abismo* (1670), *Los juegos olímpicos* (1673).
- Comedia de santos: *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea* (1673).
- Comedia de capa y espada/de magia: *El encanto es la hermosura* (1676).
- Auto sacramental: *Olvidar por querer bien* (sin fecha).<sup>985</sup>

O'Connor no define ninguna de las etiquetas que emplea, pero sí parece basarse en tres criterios sólidos para establecer su taxonomía: 1) la temática, 2) la extensión, y 3) el grado de musicalidad. Por la temática, O'Connor distingue las comedias mitológicas –basadas en tramas de la mitología grecolatina, cuyos personajes son dioses, semidioses o héroes– de las comedias palatinas –con tramas similares a las mitológicas, situadas en tierras lejanas, pero cuyos personajes son todos mortales–. Por la extensión, diferencia las comedias de las zarzuelas mitológicas: las primeras tienen una extensión de tres actos, mientras que las segundas solo tienen dos. En cuanto a la música, esta tiene más presencia en las zarzuelas mitológicas que en las comedias palatinas, mitológicas y de santos, y está completamente ausente en la comedia de capa y espada que es *El encanto es la hermosura*. Notemos, por fin, que O'Connor clasifica *Olvidar por querer bien* como un auto sacramental, contradiciendo así a su predecesor, Ares Montes.

---

<sup>984</sup> *Ibid.*, 320-21.

<sup>985</sup> Thomas O'Connor, «El teatro de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano (Pamplona: Universidad de Navarra, 2004), 181-87, 182.



## 2. La crítica paratextual

### 2.1. El paratexto sonoro: la música

En 1897, el musicólogo Felipe Pedrell publica un extracto de la música para la comedia *Elegir al enemigo* en su obra *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*.<sup>986</sup> El extracto corresponde a una letra cantada del final de la segunda jornada, cuando Aristeo intenta robarle un retrato a Rosimunda, y esta se despierta asustada al oír el canto de Estela («*Con el retrato de Adonis [...] pensamientos desvelados*»). Pedrell precisa que el estribillo de la tonada no se encuentra en la edición de 1694 de la *Cítara de Apolo*.<sup>987</sup> La notación de la partitura es moderna, y contiene la voz principal y el acompañamiento. Siendo la motivación principal de la obra de Pedrell el dar a conocer música teatral desconocida por sus contemporáneos, no es de extrañar que la partitura de *Elegir al enemigo* no sea objeto de una descripción detallada. Las primeras descripciones musicológicas y dancísticas le corresponderán a uno de sus discípulos, Emilio Cotarelo y Mori, quien se especializaría en el desarrollo del teatro musical español a partir del siglo XVII.

En su *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Cotarelo se ocupa de una obra de Salazar y Torres que reúne las condiciones para ser denominada *zarzuela*, es decir, según los criterios del mismo autor, una extensión reducida y un carácter marcadamente musical. Se trata de *Los juegos olímpicos*, estrenada el 22 de diciembre de 1673 para la celebración de los años de la Reina Regente. Cotarelo describe en estos términos la estructura general de las intervenciones musicales dentro de la obra:

Volviendo a las demás zarzuelas de fines del siglo XVII, vemos que *Los Juegos olímpicos*, de don Agustín de Salazar y Torres, tienen en el acto I un coro de Casandra y ninfas que a la vez cantan y bailan. Cantan: Pan, un aria; Enona, más de 40 versos cortos seguidos; Siringa, «unas coplas en verso», y termina el acto con dos coros alternados. El segundo empieza cantando Siringa 16 versos de a ocho sílabas y dentro, Enona, como respondiéndole y luego sola, prosigue cantando otros 12 versos. Casandra entra en el canto, quedando pronto sola, y más tarde, en una escena toda de canto, intervienen los dos coros de ninfas y acaba la obra con uno general.<sup>988</sup>

La descripción es escueta, ciertamente, y no recoge más detalles que la duración y el número de cantantes de las intervenciones (solos, dúos, coros...), lo cual puede deberse a que Cotarelo le atribuye a la zarzuela de Agustín de Salazar y Torres un carácter secundario,

---

<sup>986</sup> Felipe Pedrell, *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (A Coruña: Canuto Berea, 1898): xxii, 13.

<sup>987</sup> *Ibid.*, xxii.

<sup>988</sup> Emilio de Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid: ICCMU, 2003): 69.

nada primordial en comparación con aquellas de otros autores, como Pedro Calderón de la Barca, a las cuales dedica una mayor atención.<sup>989</sup> Esta relativa indiferencia por la música del teatro de Salazar y Torres puede reprochársele también a otro gran musicólogo casi contemporáneo de Cotarelo y Mori, muy reconocido entre otras cosas por haber descubierto entre los archivos de la Casa de Alba la música compuesta por Juan Hidalgo para la obra *Celos aun del aire matan*: José Subirá. Este olvida mencionar a Agustín de Salazar y Torres en su famosa *Historia de la música teatral en España*, donde sí menciona a Calderón, etc., como también lo hace en su *Historia de la música española e hispanoamericana*.<sup>990</sup>

En el volumen dedicado al siglo XVII de la *Historia de la música española* publicada por Alianza en 1983, tres años después de la muerte de Subirá y casi cincuenta después de la de Cotarelo, José López-Calo rinde homenaje a estos últimos por su importante labor investigadora sobre el teatro musical del Siglo de Oro. Para el autor, parece claro que el relevo será asumido por dos jóvenes musicólogas, una americana y otra francesa: Louise K. Stein y Danièle Becker. Efectivamente, entre los años 1980 y 2000 ambas investigadoras publican numerosos artículos y libros sobre la cuestión, otorgando por primera vez una posición relevante a la música del teatro salazariano.<sup>991</sup>

En el artículo «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*», Danièle Becker estudia el tratamiento que hace Agustín de Salazar y Torres de un tema que fue recurrente en las artes escénicas durante todo el siglo XVII. El mito de Céfalo y Pocris se empezó a utilizar en una fiesta de música homónima de Caccini en el año 1600, reapareció hacia la década de los treinta con *La bella Aurora* de Lope de Vega, fue tratado por Pedro Calderón de la Barca en *Celos aun del aire matan* y en la comedia burlesca *Céfalo y Pocris* y tuvo su último avatar con *El amor más desgraciado*, que Becker fecha en el año 1669.<sup>992</sup> En su estudio, la autora resume la trama de la comedia deteniéndose sobre todo en las partes líricas, para las cuales nos ofrece análisis poético-musicales donde presta atención a la métrica de Salazar al mismo tiempo que a su posible musicalización. El primero de estos análisis se refiere al canto que inaugura la segunda jornada de la comedia:

La jornada segunda empieza con la doble salida de Céfalo y Moscón. Entre ambos realizan todo un canto amebeo a modo de los coros de *Celos aun*. Claro que el contrapunto de Moscón homófono

---

<sup>989</sup> Las obras de Calderón de la Barca que se estudian más detenidamente en este volumen son *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* (pp. 53-58).

<sup>990</sup> Véase José Subirá, *Historia de la música teatral en España* (Madrid: Labor, 1945) y *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953).

<sup>991</sup> José López-Calo, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII* (Madrid: Alianza, 1983).

<sup>992</sup> Becker, «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*», 1247.

con el de Céfalo pero por movimiento contrario produce un efecto cómico, ya que si bien la forma estrófica con sus ecos y plurimembraciones son iguales, los contenidos se oponen y la escena produce un efecto tan operístico que cabe decir que se perdió la partitura. [...] Este canto partido se desarrolla en sextinas de pie quebrado en eco doble con el último verso quadrimembre [sic], cuyos temas bien se oponen, bien se complementan en dos registros distintos y en ello juega toda la retórica musical: las estrofas pueden leerse bien seguidas, por series continuas de Céfalo y de Moscón o alternas, fijándonos en los ecos quebrados y en los plurimembres finales por serie o por contraposición, vertical u horizontal y veremos cómo en una conclusión común de una sextina quebrada, partida por trozos desiguales y complementarios, se reúnen los dos personajes que hasta ahora representaban cada uno en un lado del teatro.<sup>993</sup>

Lo que más le interesa a Becker de los pasajes líricos que estudia es la aportación que hacen a la trama de la comedia. Así, subraya cómo el canto inicial de la segunda jornada aclara las relaciones entre dos personajes, el trágico Céfalo y el cómico Moscón. En la tercera jornada, lo que permite el canto es el paroxismo de la acción, es decir, la confesión sentimental de los personajes principales, Céfalo y Pocris:

Como las anteriores, la jornada tercera empieza de modo lírico-dramático, esta vez con las quejas paralelísticas de los amantes Pocris sale primera con una copla de endecha en e-o y la contesta acorde la música con las mismas rimas. Pocris repite la copla de Música y la comenta con tres estrofas, a modo de romance con estribillo de los cancioneros de la época. Del estribillo de Música vuelven a cantarse los dos primeros versos, y varía la glosa de Pocris para terminar con los dos últimos versos del estribillo. Luego sale Céfalo con el mismo esquema y las mismas rimas. Estando ya los dos en el escenario, la música les propone a cada uno una copla que glosar en cuatro coplas según el esquema ya dicho, en las cuales desarrollan quejas de amores a la naturaleza en el más puro estilo cortesano de la soledad en la pasión. La música vale por el inconsciente que brota a la superficie y las glosas la toma de consciencia por cada héroe de sus dudas. Por medio de los ecos, Céfalo y Pocris llegan a descubrirse uno a otro, reduciéndose cada monólogo a un verso alterno y paralelístico por cada cual, hasta que Pocris llegue a declarar su amor a Céfalo con sus preocupaciones y celos de la Aurora; incluso no deja hablar a Céfalo ya que hace las preguntas y reproches a la par que las contestaciones que la justifican. Seguimos con la misma asonancia lamentable en a-o, pero en romance ya. El arrepentido Céfalo jura fidelidad a Pocris de modo que ella le entrega el dardo mágico, o sea reconoce su poder sobre ella. Entonces cambia la música de significado y se vuelve portavoz de las ninfas, proponiendo en coplas de seguidilla el tema del aborrecimiento y desconfianza hacia los hombres traidores, [¿]acaso por dejar una duda en la mente de Pocris?<sup>994</sup>

Para Becker, la música dirige los parlamentos de los personajes hasta el momento en que adquiere un sentido patético y anticipa, con las coplas de seguidilla de las ninfas, el desenlace trágico de la obra. En realidad, la afirmación «La música vale por el inconsciente» resume bastante bien la tesis de Danièle Becker, para quien la música anuncia, siempre de manera latente, las acciones venideras de los personajes. De esta manera, afirma que el

final cierra la obra del mismo modo que la empezó, a modo de círculo simbólico de los rodeos de Céfalo por lo oscuro de la selva del inconsciente. Céfalo con el recelo de una utilización peligrosa del dardo, escoge, después de pensarlo mucho, el conocimiento por la acción para quitarse de dudas. Entonces interviene la Música de su pensamiento, dividiéndose en dos bandos contradictorios: uno aconseja arrojarle lejos el dardo peligroso, otro conservarlo como prueba de amor a Pocris. La invocación al Amor no ha resuelto nada y Céfalo escoge renunciar al Amor y desechar el dardo. Sin

---

<sup>993</sup> *Ibid.*, 1251-52.

<sup>994</sup> *Ibid.*, 1253-54.

embargo crecen las dudas con los coros alternos de la música que se hacen cada vez más apremiantes hasta que Céfalos agotado invoca el descanso de Aura la brisa.<sup>995</sup>

Aunque los análisis de Danièle Becker no son estrictamente musicológicos, ya que no estudian la partitura de los pasajes líricos, sí reflexionan sobre el origen posiblemente folclórico de la música empleada en *El amor más desgraciado*. Por ejemplo, según la autora, la respuesta de Pocris en el canto de la tercera jornada se hace «a modo de romance con estribillo de los cancioneros de la época».<sup>996</sup> Esta reflexión, en filigrana a lo largo del artículo, conduce a Becker a una conclusión en donde afirma que la aportación de Salazar y Torres al tema de Céfalos y Pocris consiste básicamente en el tratamiento «tradicional» –entendemos folclórico– que hace de un motivo más bien cortesano. Paradójicamente, al mismo tiempo que las partes cantadas alejan al dramaturgo del estilo cortesano, lo acercan a la fórmula emergente de la zarzuela:

Salazar señala el agotamiento de un tema y de un estilo noble, demostrando lo vacío de sus fórmulas a pesar de saber emplearlas como el que más, pero siempre con distanciamiento final y continua en pleno dramatismo gracias al empleo malicioso de los clichés y muletillas de la poesía cortesana. De paso, propone también el sistema teatral más adecuado a la fórmula de la zarzuela real con sus intervenciones musicales en dúos o tríos valiéndose a la par la la [sic] fórmula tradicional del villancico con glosas, de la primera mitad del siglo XVII, si bien empleado en forma monódica aquí.<sup>997</sup>

En 1987, Becker vuelve a referirse a la música de *El amor más desgraciado* en un artículo sobre «Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII». Después de concederle a Juan Bautista Diamante el mérito de haber emprendido «el rumbo renovador hacia la obra más lírica y en dos jornadas [...] con *Alfeo y Aretusa*»,<sup>998</sup> la autora también se refiere a Agustín de Salazar y Torres como fundador de la zarzuela poscalderoniana:

Aunque sigue Calderón con sus grandes comedias con tonos de Hidalgo, los epígonos intentan otro tipo de teatro, que se desarrollará en la corte, después del luto por la muerte de Felipe IV. El nuevo rey, nacido a finales de 1661, tiene ocho años, y doña Mariana treinta y seis. Entre 1669 y 1680, al lado de la gran comedia calderoniana simbólica, surge la nueva zarzuela de Diamante de índole más heroico, pero también la de Salazar y Torres quien trabajó para el Duque de Alburquerque, virrey de Sicilia, de vuelta a la Corte en 1670. Éste, al escribir para la corte virreinal en tiempo de Carnestolendas, escribió una obra jocosa, de estilo bufo, con posible música del maestro de música

---

<sup>995</sup> *Ibid.*

<sup>996</sup> *Ibid.*

<sup>997</sup> *Ibid.*, 1255-56.

<sup>998</sup> Danièle Becker, «Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII», en *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música*, ed. Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música, 1987), 371-94, 387.

de aquella corte: esta obra consta de duos, estrofas amebas y sobretodo la música como personaje celestial tiene papel propio. Posiblemente haya citas de *Celos ann* en la llamada de Céfalo a Aura.<sup>999</sup>

Con la alusión al duque de Alburquerque, virrey de Sicilia, y al «maestro de música de aquella corte», Becker parece querer recalcar la influencia italiana sobre esta comedia de Agustín de Salazar y Torres, aunque esta idea no acaba de desarrollarse en este artículo ni en los siguientes. Como en «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*», las afirmaciones no se basan aquí en partituras, sino solamente en el texto literario.

El primer estudio verdaderamente musicológico relacionado con Agustín de Salazar y Torres es el de Louise K. Stein, y aparece en un artículo titulado «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», casualmente publicado en la misma obra conjunta que el último trabajo citado. El artículo de Stein tiene como hipótesis principal que la práctica del bajo continuo en la música barroca española guarda una estrecha relación con la técnica tradicional española de acompañamiento. A modo de ejemplo, la autora recurre a varias piezas de música teatral del siglo XVII, y entre ellas al tono de «*Corazón que en prisión*», de José Marín con letra de Agustín de Salazar y Torres.<sup>1000</sup> Curiosamente, esta pieza en particular no es de música teatral, sino que se trata de una canción cuya letra proviene de una «letra lírica» de la *Cítara de Apolo*.<sup>1001</sup>

En su demostración, Stein se refiere dos versiones precisas de la pieza: la que se encuentra en el manuscrito «Marín» de Cambridge, con acompañamiento de guitarra, y la del *Libro de tonos en cifra de arpa* de la Biblioteca Nacional de Madrid,<sup>1002</sup> con bajo continuo de arpa. El grado de detalle en la escritura de ambos acompañamientos le permite a la autora su completa descripción:

In addition to supplying the foundation of the bass line and the harmonic filler, the function of [Marín's] accompaniment is to maintain rhythmic pulse and drive, to realize the suspension and syncopation figures implied by the vocal line and bass line, and to reinforce the poetic images in the text. Marín's accompaniment thus satisfies the basic requirement outlined by the theorists of his day. [...] The overall impression of the harp accompaniment [...] is that it closely follows the rhythms of

<sup>999</sup> *Ibid.*, 388.

<sup>1000</sup> Louise K. Stein, «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», en *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, «Año Europeo de la Música», ed. Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Salamanca: Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música, 1987), 357-70, 357.

<sup>1001</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 138.

<sup>1002</sup> Stein, «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», 357. Cambridge, Fitzwilliam Museum MU4-1958. Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. M-2478. Existen versiones diferentes de la partitura —no estudiadas por Stein— en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia (Ms. 470, classe IV, p. 112: Melodía y bajo) y en la Biblioteca de Catalunya (Ms. 759/7: Melodía con notación de guitarra).

the melody, and that, like the Marín version, it maintains the rhythmic pulse at points of melodic pause or suspension. Within a chordal texture, the harp realization also contains fragmentary imitations and doublings of the melodic motives. The harp realization thus corresponds to the precepts described by the theorists. However, the harp accompaniment is problematic because parts of the vocal melody are doubled in the accompaniment and are often covered over. This accompaniment differs from Marín's in that it contains closely spaced root position and first inversion chords, and the bass line is separated by register from the realization of the harmony. Since the accompaniment is written in this dense four-part texture, some overlap between melody and accompaniment was unavoidable. The closed position chords of the harp accompaniment, and the crossing of inner voices within the accompaniment were natural to the technique of the instrument.<sup>1003</sup>

Además de concluir, gracias a la comparación de ambas versiones de «*Corazón que en prisión*», que la confirmación de que el acompañamiento y el continuo tenían una íntima relación en la música española del siglo XVII, la autora sugiere que a veces el simple acompañamiento se trascendía para lograr una unión más perfecta con el texto literario:

In short, both of the accompaniments are fashioned in a relatively simple style, within the requirements of the playing techniques of the two instruments. Neither accompaniment contains extended running figurations or sophisticated counterpoint and both are primarily chordal, although the vocal line is reinforced by short motivic and rhythmic fragments in the accompaniments. The principal role of each accompaniment is to support and enhance the melody, with special emphasis on the vitality of the rhythmic pulse in conjunction with the syncopations and implied suspension patterns. The similarity between the guitar «accompaniments» written out in the Marín manuscript and the rudimentary «continuo» parts in the harp manuscript support the notion that accompaniment and continuo were, for practical purposes, synonymous in the seventeenth century. [...] Perhaps these written-out accompaniments contain the «modos muy primorosos» that distinguished a clever continuo realization from a merely correct one. Certainly, the attention to the implications of the text (the change of accompaniment for text-painting) exhibited in these settings could be included under this rubric.<sup>1004</sup>

El trabajo más importante de Louise K. Stein, y que se ha vuelto una referencia para los estudiosos de la música teatral del siglo XVII, es sin duda alguna la monografía *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, publicada cinco años después del artículo citado. En lo referente a Agustín de Salazar y Torres, esta aporta información esencial sobre la localización de la música de varias de sus obras. En el caso de *Elegir al enemigo*, Stein señala dos antologías de principios del siglo XVII: el *Tomo de música vocal antigua* y el *Manuscrito Gayangos-Barbieri*.<sup>1005</sup> De la misma manera, al final de la monografía se encuentra un apéndice que enumera las «Canciones teatrales españolas del siglo XVII conservadas», con su respectiva localización. Reproducimos aquí las canciones cuya letra es de Salazar:

- «Ay cómo me río de amor», *Los juegos olímpicos, II*: Hispanic Society of America, MS 380/824a.
- «Bellísimo Narciso / pues que a mi amante pecho», Loa to *Santa Rosolea*: BNM, MS 13622.

---

<sup>1003</sup> *Ibid.*, 367-69.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, 369. La cita proviene de Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, ed. Lothar Siemens, vol. II (Zaragoza, 1980), 298-301.

<sup>1005</sup> Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 50-51.

- «Cesen amor los arpones / porque es sobrado rigor», *Elegir al enemigo*, II: MS Novena, p. 34.
- «Con el retrato de Adonis / Venus dormida se queda», *Elegir al enemigo*, II; López Armesto y Castro, *Las tonadas grandes del Retiro, Entremés y Sainete*; Anon., *Con el retrato de Adonis*, Baile. MS Novena, p. 35; BNM; MS 13622, fo. 183r; BBC, Mus. MS 759/7.
- «Deidades del abismo / si en vuestro ardiente reino», Loa to *Santa Rosolea*, BBC, Mus. MS 759/8; HSA, MS B2505, fo. 118r and MS B2497, fo. 50.
- «Disfrazado de pastor / bajaba el amor», *Los juegos olímpicos*, I: BBC, Mus. MS 769/22.
- «El curso transparente / de tu corriente clara», *Los juegos olímpicos*, I: BBC, Mus. MS 759/15; BBC Mus. MS 775/77; BBC, Mus. MS 753/24; BNM, MS 13622, fo. 113r
- «Escuchad atended, que el clarín de la fama», *Los juegos olímpicos*, II: Munich 2898; text is «a lo divino».
- «Fábula es el amor / y no realidad», *Más triunfa el amor rendido*, III: BNM, MS M-2478, fos. 56v-57r.
- «Ha de los vagos zafiros del mar», *Los juegos olímpicos (loa)*: BNM, MS M-3380/56; «Tono humano», copla and estribillo, triple only.
- «Hoy ninfas de Sicilia / en acentos acordes», *También se ama en el abismo*, I: BNM, MS 13622, fos. 108r, 185r and 193r; a 4; included on fo. 108r
- «Lleve el compás mi llanto», *El amor más desgraciado*, III: BBC, Mus. MS 775/72 (Milans); BNM, MS 17718, fo. 38r; MS 14059 /15 and MS 18580/5.
- «Los rigores, las iras / tirano dios suspende», *También se ama en el abismo*, I: BNM, MS 13622, fo. 126 bis. fo. 74r.
- «No vengo ingrata ninfa / a decirte mis ansias», *También se ama en el abismo*, III: BNM, MS M-815, fo. 56v; 'Minuet', arrangement for harpsichord, source dated 1721.
- «Para encontrarse contigo amor / ¿dónde irá el deseo?», *Elegir al enemigo*, I: MS Novena, p. 33; Escorial 157/I; a 4 for 'coro 1' and 'coro 2'; BNM, V.E. 88/43: sacred version of text in *Villancicos* (1678).
- «Peces, fieras, aves / sentid mis males», *Los juegos olímpicos*, I: BBC, Mus. MS 775/77; BBC, Mus. MS 759/15; lament/invocation estribillo sung by Enone; coplas begin 'El curso transparente'.
- «¿Quién significa mejor / las iras de amor?», *Los juegos olímpicos*, II: HSA, MS HC:380/824a, 40c (Hidalgo; a 4 'humano').
- «¿Quién son aquellos villanos? / bastardos hijos de Venus», *Baile de amor y celos*: HSA, MS HC:380/824a, 39 (Hidalgo); Cambridge MU4-1958, fo. 3r (Marín); solo.
- «Rompa la niebla fría / del cielo los candores», *El mérito es la corona (loa)*, BBC, Mus. MS 737/59 (Lozano); BNM, MS M-2247 (text incomplete); BBIT, MS 82841bis: 'Tonada que cantó la Sra. Margarita de Castro en la Loa a los años de Felipe V'.
- «Rompe amor las flechas», *Los juegos olímpicos*, I; Anon., *Baile de rompe amor las flechas*: BNM, MS M-3880/51 (Hidalgo); 'Tono humano a 4' incomplete parts, highest voice missing; solo copla begins 'Ya doran'.
- «Sujetan Amor las ondas», *También se ama en el abismo*, I: BBC, Mus. MS 769/51 (two settings); BBC, Mus. MS 769/22; BNM, MS 13622, fo. 39r.
- «Tened, parad, suspended los acentos / que el amor no es», *Los juegos olímpicos*, II: Munich, MS M-2938; incomplete set of parts with text 'a lo divino'; 'Solo- para después del 4'.
- «Tente Psiquis espera / no le despiertes», Cañizares, *El Dómine Lucas*, III; *Cítara de Apolo*, i. 154: BNM, MS 13622, fo. 206r (Juan de Navas). See also 'Enamorado de Psiquis baja amor'; it probably belongs first to a play by Salazar y Torres on the story of Psyche and Cupid; in *El Dómine Lucas* (BNM, MS 16576, fo. 49r) the songs are announced as quotes from an earlier work.
- «Veneno de los sentidos», Diamante, *El laberinto de Creta*, II; *Triunfo y Venganza de amor*, I; Anon., *Veneno de los sentidos*, baile (BNM, MS 14513/58, dated 1700): BNM, MS M-3881/22 (Galán); 'Tono humano a duo' sung by Fedra and Ariadne in *El laberinto de Creta*.
- «Yo joven he ignorado / aquel ardor sutil», *También se ama en el abismo*, II; BBC, Mus. MS 759/10; BBC, Mus. MS 769/51; BBC Mus. MS 769/22.<sup>1006</sup>

<sup>1006</sup> *Ibid.*, 361-407. Las abreviaciones empleadas por Stein son las siguientes: HSA: Hispanic Society of America, Nueva York; BNM: Biblioteca Nacional de Madrid; BBC: Biblioteca de Catalunya; BBIT: Biblioteca del Institut del Teatre; MS Novena: Madrid, Congregación de Nuestra Señora de la Novena, Iglesia Parroquial de San Sebastián, Legajo 6; Munich: Munich, Bayerische Staatsbibliothek; Escorial: Archivo de música de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

La importancia de los datos proporcionados por Louise K. Stein es indiscutible: solo en lo referente a Agustín de Salazar y Torres, el apéndice de «Canciones teatrales españolas del siglo XVII conservadas» nos indica las fuentes de las canciones de cinco comedias, tres loas y dos bailes, además de revelar el nombre de uno de sus compositores, Juan Hidalgo, y sugerir vínculos musicales y textuales entre estas obras y otras contemporáneas o posteriores, como *El Laberinto de Creta* de Juan Bautista Diamante y *El Dómine Lucas* de José de Cañizares. No contenta con esto, la autora propone en el seno de *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* un estudio monográfico de la música de *Los juegos olímpicos*,<sup>1007</sup> zarzuela que ella denomina la «obra más elaborada» de Agustín de Salazar y Torres, pues en ella la música «se incorpora [...] de la misma manera que en las comedias sencillas y las obras pastorales de Calderón, sin diálogo cantado»<sup>1008</sup>. Para empezar, Stein presenta una lista de todas las canciones de la zarzuela, tanto las que se han conservado como las que no. Transcribimos la lista aquí:

#### ACT I

1. Choral song, 'Viva la diosa que esquivá y guerrera', sung by nymphs of the goddess Palas.
2. Solo song, 'Hay quien busque una ninfa', sung by the *gracioso* Pan (a comic shepherd) as a mock announcement or *pregón*.
3. Choral refrain, 'Rompe, Amor, las flechas' with solo strophes 'Ya dora las espumas', sing by the Coro de Enone (nymphs) [extant, Hidalgo].
4. Solo song, 'El curso transparente' (estribillo 'Peces, fieras, aves'), strophic coplas with lament-invocation, for Enone [extant, anon.].
5. Solo song, 'Disfrazado de pastor', strophes and refrain, sung by Siringa (nymph and *graciosa*) to alleviate Casandra's sadness; interrupted by spoken dialogue [extant, anon.].
6. Solo song, 'Es su negro cabello', traditional *seguidillas* text, strophic quatrains, sung by Marsias, the *gracioso* (a comic shepherd), to Casandra.
7. Choral songs, 'Venid, celebrad los olímpicos juegos' and 'Y a la deidad de Palas', sung by nymphs as in the opening scene.

#### ACT 2

1. Solo song, 'Ay cómo me río de Amor', eight strophes with refrain; sung by the *graciosa* Siringa, and then by Enone ('Ay cómo lloro de amor') [extant, Hidalgo].
2. Solo song, 'Ayer tuve pesares', traditional *seguidillas* text, one quatrain sung several times by Enone to Paris and Casandra.
3. Choral songs, 'Al baile, al baile pastores' and 'Viva el amor y muera el desdén', sung by a choir of shepherds and a choir of nymphs; sung dances.
4. Choral song, 'Venid a la olímpica lucha', with solo strophes and refrain 'Escuchad, atended, que el clarín de la fama', sing by shepherds and nymphs to celebrate the Olympic games, interrupted by spoken dialogue [extant, anonymous].
5. Choral song, 'Al triunfo dichoso', sung by two choirs of nymphs in the temple of Palas.
6. Solo song, '¿Quién significa mejor las iras de amor?', strophic with refrain, for Casandra and nymphs, performed in the temple as a musical competition in homage to Palas [extant, Hidalgo].
7. Solo song, 'Tened, parad, suspended los acentos', Enone and then Casandra, part of the musical contest in the temple of Palas [extant, anonymous].
8. Final chorus, 'Que a la deidad de Palas', one quatrain, traditional *seguidillas* text.<sup>1009</sup>

<sup>1007</sup> *Ibid.*, 285-88.

<sup>1008</sup> *Ibid.*, 285. [Esta traducción, como todas las siguientes del mismo trabajo, es nuestra.]

<sup>1009</sup> *Ibid.*, 285-86.



La musicóloga insiste en el carácter «tradicional, conservador» de la zarzuela de *Los juegos olímpicos*, cuya música solo aparece cuando la situación dramática lo justifica –y nunca en el diálogo, «ilustrando una vez más el rechazo del modelo semioperático por los contemporáneos de Calderón»–, además de no prestar mucha atención a los afectos.<sup>1010</sup> La autora admite una excepción para esta última regla, aunque con matices. Se trata de la canción compuesta por las coplas de «*El curso transparente*» y el estribillo «*Peces, fieras, aves*»:

Further, only one of the extant songs, the lament-invocation sung by Enone in Act I, shows particular attention to affect in its musical realization of the dramatic situation, and even in this case, the lament affect is localized and confined to one section, the *estribillo*. [...] The *estribillo* 'Peces, fieras, aves, sentid mis males' carries the emotional weight of the scene and is both a lament and an invocation. The affect of lament is conveyed through the dissonant, descending melodic leaps of a diminished fifth (C-F#, the F-B), the long stepwise descent from the high G at the words 'Oid mis suspiros' (hear my sighs), and the sequential use of the semitones G#-A, C#-D, F#-G and B-C, as a sort of sigh motive. But the *estribillo* is not exclusively a lament. Enone calls out in song to the creatures of the earth –the representatives of the four elements– because 'love reigns in them'. With her plaintive song she attempts to infuse the whole of nature with her sadness, to inspire sympathy, to invoke sympathetic vibrations consonant with the harmony of her song in the implicit harmony of the universe. This lament-invocation has the melodic and harmonic characteristics usually associated with invocations to the four elements: the stylized triadic construction of the melody and the use of a strong harmonic pattern with reference to the 'keys' as ordered in the circle of fifths. In the melody, Enone's calls are either set as repetitive minor thirds, sequential leaps of a fourth, or, when she begs them to 'hear, feel, and cry', as ascending resolutions of the semitone *mi-fa*. In the last section, the leaps of a minor third are extended into descending melodic triads (major-minor-major) in conjunction with the semitone figure. Enone's song has a mixed textual type that is respected in the musical setting, through an alternation of facile musical gestures from the two standard affective, evocative musical types, the lament and the invocation.<sup>1011</sup>

La canción en cuestión mueve los afectos del espectador a través de descensos melódicos abruptos, un patrón armónico sólido y una filigrana de semitonos que se adaptan a la alternancia textual concebida por Salazar y Torres. Para Stein, la estructura de la canción –coplas y estribillo incluidos– es ejemplar de la zarzuela, y denota la voluntad de conservar un patrón tradicional de la música española, el romance:

Enone's song is typical of zarzuela songs for its containment of affect to the *estribillo*, and representative of the Spanish approach to theatrical music. In its division into two sections, one narrative and the other directly emotional, the song falls squarely within the trajectory of the Spanish ballad, the *romance*. It is also like the *romance* in that the coplas are compact, without extensive melisma, and organized into phrases that follow both the structure and the rhetoric of the text. Thus, even in newly composed songs for court plays, even in songs which manifest the consolidation of new musical stereotypes that are specifically theatrical, the tradition of the *romance* was conserved.<sup>1012</sup>

Siguiendo los pasos de Louise K. Stein, pero ampliando el análisis a todas las canciones conservadas de la zarzuela, la musicóloga María Asunción Flórez Asensio, publica

---

<sup>1010</sup> *Ibid.*, 286.

<sup>1011</sup> *Ibid.*, 287-88.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, 288.

en 2016 un artículo sobre la música en *Los juegos olímpicos* en la obra conjunta *La zarzuela y sus caminos*, editada por Tobias Brandenberger y Antje Dreyer. Flórez Asensio empieza su artículo con consideraciones taxonómicas, y afirma que *Los juegos olímpicos* es una zarzuela que «se encuadra dentro de un género propio de la música teatral hispana del primer barroco: la fiesta real cantada».<sup>1013</sup> Más adelante, estudiando la trama de la obra, explica: «Dada la ausencia de seres divinos podríamos considerar que esta obra, más que una fábula tal y como las concibe Calderón, es un híbrido de comedia mitológica y palatina».<sup>1014</sup> Hechas estas consideraciones, la autora hace una tipología de los personajes que cantan, haciendo hincapié en el protagonismo femenino, y emite algunas hipótesis acerca de los actores que pudieron interpretar esos papeles en el estreno:

De los nueve personajes que aparecen en la zarzuela sólo los tres de dama y los dos de gracioso son papeles cantados. A ellos hay que añadir dos coros femeninos: el de las «Ninfas de Enone» y el de las «Ninfas de Palas». Este protagonismo musical femenino se pone claramente de manifiesto en los juegos, cuyo primer certamen es una competición poético-musical cantada exclusivamente por las damas, en la que se debate el tema propuesto por Casandra: «¿Quién significa mejor/ las iras de Amor?». Aunque no se ha conservado el reparto, podemos aventurar algunas hipótesis ya que sí nos ha llegado la lista de la compañía de Félix Pascual, una de las dos elegidas ese año para representar los autos del Corpus madrileño. Dada la estricta jerarquía de la profesión cómica, Paris y Corebo serían interpretados por los dos galanes principales: Sebastián de Prado y Agustín Manuel de Castilla, respectivamente. De Príamo es muy posible que se encargase Jerónimo de Morales, actor que hacía papeles de barba. Antonio de Escamilla y Diego Carrillo, ambos graciosos, harían a Pan y a Marsias. Puesto que Pan no es sólo el gracioso principal sino que tiene varias intervenciones cantadas creo que fue interpretado por Escamilla, célebre también por sus habilidades canoras. En cuanto a los tres papeles femeninos lo más probable es que Fabiana Laura (1ª dama) interpretase a Casandra, Bernarda Manuela (2ª dama) a Enone y Manuela de Escamilla (3ª dama y graciosa) a Lucinda. Las tres eran famosas actrices-músicas, especialmente las dos últimas que no sólo habían protagonizado la ópera de Calderón *Celos aun del aire matan*, sino que aparecen emparejadas en estos años en muchas ocasiones, posiblemente porque se complementaban formando un dúo vocal atractivo, tal y como sucede en la obra que nos ocupa.<sup>1015</sup>

En su análisis detallado de la música de la zarzuela, Flórez Asensio distingue la música vocal de la instrumental, explicando que «[c]omo era habitual en las fiestas reales la música vocal protagoniza la fábula mientras que la meramente instrumental, aunque no está del todo ausente, se limita a breves momentos, muy concretos».<sup>1016</sup> Los momentos instrumentales de la zarzuela son los primeros en merecer una descripción por parte de la autora, que proporciona detalles sobre los instrumentos empleados y los intérpretes:

Cajas y clarines sirven de obertura a la obra y también al coro de Palas, la diosa [...] en cuyo honor se celebran los juegos, combinación de certamen poético-musical y lucha «pues Palas/ igualmente es inventora/ de la Música, y las Armas» (vv. 20-22). El contraste entre «dos contrarias armonías/ una violenta, otra blanda» (vv. 53-54) que se establece entre la música de los instrumentos guerreros

<sup>1013</sup> Flórez Asensio, «*Los juegos olímpicos*: Fiesta a los años de la Reyna (1673)», 47.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, 50.

<sup>1015</sup> *Ibid.*, 50-52.

<sup>1016</sup> *Ibid.*, 52.

y la de las voces se mantiene también en la parte cantada por el coro, dividida por su métrica y contenido en dos secciones: en la primera, formada por una cuarteta de dodecasílabos, se vitorea a la diosa vencedora del Amor. La segunda sección, una llamada «al arma» contra el Amor, se canta con acompañamiento de caja y clarín. [...] La jornada se cierra también con músicas contrapuestas pues «los ecos/ de las trompas y las liras/ pregonen a un mismo tiempo/ de la olímpica palestra/ la aclamación» (vv. 1227-1231). En la segunda jornada cajas y clarines dan la «seña» y enmarcan en parte la lucha entre París y Corebo. Posiblemente también acompañarían la interpretación de «Que a la deidad de Palas», el coro que cierra la obra. [...] Del texto de Salazar se desprende [...] que la zarzuela fue interpretada por la plantilla orquestal habitual del teatro musical hispano durante el reinado de Carlos II formada, «demás de arpas y guitarras» por «violines y violones, clarines, trompetas y timbales», todos los cuales conformaron las «contrarias armonías» citadas.<sup>1017</sup>

En cuanto a la música vocal, Flórez Asensio reformula la idea ya enunciada por Stein de la frecuencia del «esquema copla-estribillo», y recuerda lo dispersas y fragmentarias que son las fuentes de la música de esta zarzuela.<sup>1018</sup> Enseguida, se lanza al estudio de las partes corales y su función en ambas jornadas de *Los juegos olímpicos*:

Las partes corales tienen una importancia considerable en la obra ya que no sólo exponen los efectos opuestos del amor, que parece ser el *leitmotiv* temático de la zarzuela, sino que en muchos casos funcionan como marco y enlace entre distintas escenas. Ese es el caso de «Viva la Diosa, que esquiva y guerrera» cantado por el coro de ninfas de Palas, que se interpreta sobre el tablado únicamente en sus dos primeras apariciones –enmarcando la primera escena de la obra– pero reaparece cantado «dentro» en dos ocasiones más, intercalado con las partes declamadas por París sobre el que parece ejercer una gran atracción. También sirve de enlace entre varias escenas la parte coral que cierra la primera jornada, ampliada ahora a los dos coros de ninfas que cantan alternándose dos estrofas llamando a celebrar los juegos. [...] Creo muy probable que la música de este pregón fuese reutilizada en la intervención coral que da fin a la obra.<sup>1019</sup>

La única música de coro conservada es, sin embargo, aquella de «Rompe, Amor, las flechas», interpretada por las ninfas de Enone, que la autora analiza a continuación, destacando la originalidad de una trova jocosa cantada por el gracioso Pan, y la fidelidad de la música respecto al texto original:

Jugando con los diferentes timbres vocales, cada ninfa canta su propia copla mientras que el estribillo, interpretado a modo de «cuatro» por todas ellas, aparece en cinco ocasiones: las tres primeras «dentro» (la tercera intercalada con las partes declamadas por París) y las dos últimas en el tablado, tras haber interpretado cada una, ya en escena, sus estrofas a sólo. El dinamismo e importancia de esta escena, en la que se expresan tantos sentimientos contrapuestos, los refuerza Salazar al incluir justo delante de las cuatro estrofas de sextillas cantadas a sólo por las ninfas una trova o contrafacta jocosa del estribillo interpretada por el gracioso Pan. [...] La música muestra su relación semántica con el texto, como es típico en Hidalgo, un compositor que, al poner la música al servicio de la letra, suele respetar los acentos, estructura y carácter del mismo, potenciando su contenido. En este caso, además de un cambio de compás –ternario en el estribillo y binario en las coplas– divide éstas en dos secciones melódicas que se ciñen a la estructura métrica de las estrofas. La primera está constituida por una frase musical ondulante que engloba los dos primeros versos de cada estrofa y que se repite en forma de secuencia a distancia de cuarta ascendente en los dos versos siguientes. Los dos últimos pentasílabos de la sextilla, que en la partitura de la Biblioteca Nacional

---

<sup>1017</sup> *Ibid.*, 52-53.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>1019</sup> *Ibid.*, 55-56.

vuelven a ser cantados «a 4» y en ternario, tienen cada uno su propia frase musical, siendo la melodía del segundo una secuencia de la del primero.<sup>1020</sup>

Después de las partes corales, Flórez Asensio estudia las tonadas a solo, dúo y cuatro cuya música se ha conservado. En la primera de ellas, «*El curso transparente*» –la misma que analiza Stein en *Songs of Mortals*–, la autora amplía el análisis subrayando la relación texto-música:

Las dos tonadas a sólo de esta jornada –«El curso transparente» y «Disfrazado de pastor»– de las que afortunadamente nos ha llegado la música, constituyen también un excelente ejemplo del estilo de Hidalgo. La primera, interpretada por Enone inmediatamente después de «Rompe, Amor, las flechas», es una obra de gran lirismo en la que la ninfa, invocando a la naturaleza, lamenta la larga separación de su amado Paris. [...] La segunda sección –estribillo– es una letrilla (vv. 530-541) [...] en la que se concentra todo el peso emotivo ya que, como señala Stein (1993: 287), es al mismo tiempo un lamento y una invocación. [...] Las hemiolias sobre palabras tan significativas como «*sentid mis males*» o «*llorad mis quejas*» con su disloque rítmico subrayan el desasosegado estado de ánimo de la ninfa. Hidalgo utiliza aquí, además, procedimientos de retórica musical como saltos de quinta descendente en determinadas palabras («*sentid*», «*llorad*») y silencios que cortan otras muy significativas («*suspiros*»). Hay también una serie de procedimientos asociados al lamento tales como la disonancia, las melodías descendentes y el uso secuencial de semitonos como una suerte de pequeños motivos.<sup>1021</sup>

Dentro la segunda jornada de zarzuela, Flórez Asensio dedica su atención a un dúo cantado por Lucinda y Enone donde, al tratarse de una melodía única, el efecto de contraposición exigido por el texto dependía de una interpretación correcta por parte de las actrices-cantantes:

Muy interesante es también la música que nos ha llegado de la segunda jornada, que se inicia con la tonada «Ay que me río de Amor» (vv. 1362-1396) presentada en dos versiones encontradas: la de Lucinda y la de Enone, que cantan alternándose textos totalmente opuestos. [...] Hay que destacar aquí el hecho de que una misma melodía sea interpretada por personajes en situación anímica contrapuesta y distinta condición social: la burlona de la criada Lucinda frente a la herida por el desengaño amoroso de Enone. [...] Teniendo en cuenta la práctica musical de la época creo muy plausible que los intérpretes resaltasen, mediante pequeños cambios dinámicos, melódicos, rítmicos e incluso armónicos (posiblemente improvisados en el acompañamiento durante la interpretación), las diferencias de carácter contenidas en una misma melodía. Es muy probable, por tanto, que como ya afirmé en otro estudio, Hidalgo confiase a las cualidades caracterizadoras de los timbres vocales de las actrices que representaron ambos papeles resaltar –también mediante distintos colores de voz– sus diferentes estados de ánimo. De hecho, la técnica vocal barroca permitía una gran riqueza de timbres, sonoridad y color dentro de una misma voz.<sup>1022</sup>

---

<sup>1020</sup> *Ibid.*, 57-58.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, 58-59. [La cursiva es de Flórez Asensio.] Lo mismo explica la autora acerca de «*Disfrazado de pastor*», donde «Hidalgo respeta tanto el contenido como la estructura poética del texto: coplas narrativas en compás binario que contrastan con el expresivo estribillo en ternario, en el que recurre a procedimientos también frecuentes en él: madrigalismos o pintura musical (ej: la melodía descendente del verso “bajaba el Amor”) y expresividad reforzada por la armonía mediante el uso del cromatismo y la disonancia, así como por pequeñas secciones melódicas que resaltan el contenido de los versos.» (*Ibid.*, 59-60).

<sup>1022</sup> *Ibid.*, 60.

El repaso a las canciones teatrales de *Los juegos olímpicos* concluye con un cuatro, «*Quien significa mejor*» y un dúo, «*Tened, parad, suspended*». El primero de ellos es sin duda el más interesante por su compleja estructura textual y musical, que la autora describe en estos términos, comparando las fuentes literaria y musical:

Salazar y Torres estructura el cuatro en dos secciones que se inician con el canto individual y sucesivo de cada ninfa y concluyen en «cuatros», una estructura equilibrada y simétrica con la que el dramaturgo pone de manifiesto que ninguna de las ninfas-elementos prevalece. [...] La partitura conservada en la Hispanic Society of America, aunque incluye ligeras variantes sobre el cuatro original, es otro magnífico ejemplo de la técnica de Hidalgo, quien no sólo respeta la estructura del texto poético sino que contribuye a resaltarlo. Así, en la primera sección, en la que cada ninfa canta inicialmente a sólo los dos versos (decasílabo-trisílabo) de su propuesta, el compositor empareja musicalmente a la Ninfa 1 (fuego) con la 3 (tierra), que cantan idéntica melodía mientras que las Ninfas 2 (aire) y 4 (agua) la repiten pero a intervalo de 4ª inferior. [...] La primera intervención conjunta de las cuatro ninfas, en la que cada una asocia a su elemento un atributo (fuego-llamas, aire-plumas, tierra-flores, agua-ondas), se caracteriza por un suave contrapunto a cuatro y en ocasiones dos a dos al emparejarse las Ninfas 1 y 2 y la 3 con la 4. En la segunda sección cada ninfa vuelve a cantar a sólo, en este caso una cuarteta y media, repitiendo todas la misma melodía con pequeñas variantes melódicas y rítmicas que respetan la acentuación de cada texto. Los dos últimos versos de cada una de las segundas cuartetos, cantados siempre por las cuatro, presentan nuevamente una textura contrapuntística. [...] A continuación, todas repiten a modo de epílogo el final del primer cuatro, aunque en la versión musical conservada solo se incluye la primera cuarteta del mismo. En este sentido, la versión teatral mantiene mejor el equilibrio.<sup>1023</sup>

El último apartado del artículo de Flórez Asensio está dedicado a las «pervivencias y transformaciones» de *Los juegos olímpicos* en años posteriores a su estreno. Hablando estrictamente de la música, la autora evoca aquellas tonadas que, al juzgar por el número de fuentes conservadas, podrían haber disfrutado de una mayor popularidad. Se trata, en particular, de «*Rompe, amor, las flechas*» y «*El curso transparente*», así como, en menor medida, de «*Tened, parad, suspended*».<sup>1024</sup> Por fin, la autora remata su artículo con tres ideas claves sobre esta zarzuela de Agustín de Salazar de Torres. La primera, como ya lo anunciaba Stein, es que se trata de «una obra representativa de lo que podríamos considerar el más puro estilo músico-teatral español del primer barroco». La segunda es que en esta obra existe un «predominio de los valores expresivos sobre los estéticos», hecho que explica que la música haya podido ser interpretada por los mismos actores y actrices de las compañías. Y la tercera es que *Los juegos olímpicos* cuenta una gran variedad de formas musicales que alivia la monotonía del esquema con estribillo.<sup>1025</sup>

---

<sup>1023</sup> *Ibid.*, 61-62. El análisis de «*Quien significa mejor*» está basado en el estudio presentado por Lola Josa y Mariano Lambea en su *Manojuelo poético-musical de Nueva York* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008), que mencionaremos más adelante.

<sup>1024</sup> *Ibid.*, 64-65.

<sup>1025</sup> *Ibid.*, 66.

María Asunción Flórez profundiza, así, el trabajo empezado por Louise K. Stein. Pero no es la única en hacerlo en fechas recientes. Como ya lo habíamos sugerido antes, los datos proporcionados por Stein en su apéndice de «Canciones teatrales españolas del siglo XVII conservadas» han servido de base para el trabajo de muchos investigadores que se dedican a la música teatral del Siglo de Oro, y entre ellos a la filóloga Lola Josa y al musicólogo Mariano Lambea, que se han dedicado a estudiar y editar las canciones de este período.

Desde el año 2000, Josa y Lambea han publicado de manera conjunta una serie de antologías poético-musicales basada en fuentes encontradas en Nueva York, Lisboa y Barcelona. En ellas editan y estudian canciones barrocas cuyas letras provienen de la poesía y el teatro. El nombre de Agustín de Salazar y Torres está presente en casi todas estas antologías. Por ejemplo, en la que se titula *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, y que reúne las composiciones encontradas en manuscritos de la Hispanic Society of America, figuran tres piezas cuya letra proviene de la zarzuela *Los juegos olímpicos* (para los dos primeras) y del *Baile de amor y celos* (para la tercera), ambos de Salazar y Torres: el villancico «¡Ay, que me río de amor!», el tono humano a cuatro «¿Quién significa mejor...?» y el romance lírico «¿Quiénes son aquellos villanos...?», todos compuestos por Juan Hidalgo.<sup>1026</sup>

La edición de «¡Ay, que me río de amor!» está basada en la misma fuente que menciona Stein. La partitura incluye voces y acompañamiento. Está escrito en claves bajas y presenta una «oscilación entre VI tono, final Fa, armadura Si  $\flat$  y V tono natural, final Do». Los autores subrayan la originalidad de este villancico en cuanto al uso del estribillo: «La interpretación del estribillo después de cada copla, tal y como consta en el manuscrito, no es, como sabemos, muy habitual en nuestro repertorio; sin embargo, en este caso, es así, y, gracias a la bondad melódica de ambas secciones y a su magnífico engarce, y, también, evidentemente, al discurso poético, la interpretación no cansa en absoluto.»<sup>1027</sup> En realidad, esta originalidad es el fruto de una notoria evolución a partir del hipotexto, es decir el dúo cantado por Enone y Siringa en *Los juegos olímpicos*, sobre el cual afirman Josa y Lambea que «avanza vertebrado por un canto de contrarios tan efectista que podría considerarse uno de los primores de la zarzuela barroca».<sup>1028</sup> Los autores describen las principales modificaciones entre el hipotexto y su hipertexto de la siguiente manera:

---

<sup>1026</sup> Josa y Lambea, *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, 54.

<sup>1027</sup> *Ibid.*, 56

<sup>1028</sup> *Ibid.*.

Sin embargo, el poeta-compositor del tono apostó, como decíamos, sólo por el registro humorístico y desmitificador para asombrar a un oyente poco acostumbrado a escuchar los triunfos humanos sobre el dios tirano Amor. Así pues, en las fronteras de las notas y los versos se perdería el contrapunto de Enone [...], representante del registro tipificado por la tradición clásica del lamento amoroso, para inmortalizar esta carcajada lírica (si se nos permite) sobre Amor. Por este motivo, la primera estrofa del hipotexto se convierte en el estribillo del tono, para irlo repitiendo, íntegramente, tras cada estrofa, a modo de risa imposible de contener.<sup>1029</sup>

Al igual que «¡Ay, que me río de amor!», el tono «¿Quién significa mejor...?» es el hipertexto de una tonada de *Los juegos olímpicos*. Su edición también está basada en la fuente consignada por Louise K. Stein. La partitura incluye cuatro voces de tiple y acompañamiento. Está escrita en claves bajas, en tono original VI, con final Fa y armadura Si b.<sup>1030</sup> Su valor principal reside, según los autores, en su singularidad dentro del repertorio, ya que se trata de una composición para cuatro tiples cuya «característica expresiva más elocuente es, sin duda, el continuo diálogo musical y poético que se establece entre esas cuatro voces».<sup>1031</sup> La evolución entre el hipotexto y el hipertexto es quizás más interesante que en el caso anterior, ya que un coro de ninfas del final de la segunda jornada de *Los juegos olímpicos* se convierte en un tono con cuatro voces diferenciadas «que representan, respectivamente, a los cuatro elementos de la naturaleza cantando el poderío del quinto elemento: Amor».<sup>1032</sup>

Para el tercero de los tonos editados en el *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, el romance lírico «¿Quiénes son aquellos villanos...?», Lola Josa y Mariano Lambea indican tres fuentes diferentes: las dos consignadas por Stein, con música de Juan Hidalgo y José Marín, y una tercera que se encuentra en el Manuscrito Guerra (Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, M. 265, fols. 26v-27r), con música anónima. Su edición corresponde a la primera fuente, y contiene una voz de tiple y otra de acompañamiento. Está escrito en claves altas, en tono III y con final La. Contiene un transporte a la cuarta inferior, con final Mi y armadura Fa #, y los autores consideran que «es muy acertada la cuarta disminuida, intervalo ideal para anticipar el final de la pieza por su carácter reflexivo, en este caso»<sup>1033</sup>. Enseguida

---

<sup>1029</sup> *Ibid.*. Los autores mencionan otra fuente de menor importancia de «¡Ay, que me río de amor!»: «Se ha conservado otro testimonio, BN (Ms. 3884), que está a medio camino de *LJO* y el testimonio lírico, ya que en él se ha aplicado la traza por disminución [...] respecto a *LJO*, pero, sin embargo, mantiene las dos primeras estrofas de Enone –aunque evitando la simultaneidad con Siringa– para no renunciar a fijar el contrapunto temático del lamento amoroso. Se trata de un testimonio poético de poca fortuna al carecer de coherencia temática.»

<sup>1030</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>1031</sup> *Ibid.*.

<sup>1032</sup> *Ibid.*. Josa y Lambea citan otra fuente más cercana a *LJO* que a su tono humano a cuatro: «Hemos hallado otro testimonio poético, HSA (Ms. B 2497), más breve que el que canta el coro de ninfas en *LJO* y que el de los cuatro elementos de nuestra pieza. Por las indicaciones que están fijadas para las voces es fácil suponer que copia de *LJO* y que, por lo tanto, da entrada al canto de las ninfas y no al de los elementos, tal y como ya está elaborado en el testimonio poético-musical del *Manojuelo*.»

<sup>1033</sup> *Ibid.*, 61.

esbozan una comparación entre las tres fuentes existentes, y determinan que es la del Manuscrito Guerra la que más se acercaría a la original de *Baile de amor y celos*:

No es usual hallar hasta tres versiones musicadas diferentes de un mismo texto poético (con sus lógicas variantes). Esto sucede en la pieza que nos ocupa y es interesante señalar algunas circunstancias especiales. Por ejemplo, todas tienen en común el hecho de haber sido compuestas para tiple y acompañamiento, y estar escritas en el mismo compás de proporción menor. La que editamos, es decir, la de Juan Hidalgo, es muy lírica y melódicamente muy bella. La del *Cancionero Poético-Musical de Cambridge*, de José Marín, evoluciona por grados conjuntos y es más sobria. La del anónimo compositor del *Cancionero Poético-Musical de Guerra* es muy variada y muy rica tonalmente, lo cual le viene facilitado por su extensión (casi el doble que las otras: 45 [compases] frente a 24). Cada una está escrita en un tono diferente y el carácterailable quizá se aprecia mejor en la versión neoyorquina y en la cantabrigense, que no en la compostelana. Sin embargo, esta última, al parecer, sería la que se interpretaría en la obra de Salazar y Torres; al menos los tres primeros versos son idénticos en ambas fuentes y no constan en las otras dos (a saber: «¿Quién son aquéllos/ que es delito el pedirlos,/ mas no el tenerlos?»).<sup>1034</sup>

En realidad, la letra del romance lírico no solo proviene del *Baile de amor y celos* de Salazar y Torres, sino también de un villancico de la *Cítara de Apolo* titulado «Declaración de celos»<sup>1035</sup>. Según los autores, el *Baile de amor y celos* sería un hipertexto dramatizado de este último, y los dos tuvieron una buena recepción, «pues no son pocos los testimonios conservados que remiten a ambos».<sup>1036</sup> En cuanto a las diferencias entre estas dos fuentes literarias y la composición de Hidalgo, Josa y Lambea sostienen lo siguiente:

El de nuestro *Manojuelo* convirtió CA1 [«Declaración de celos»] en un romance lírico [...] al tiempo que fijó como estribillo la primera definición de los celos que da Amarilis en CA2 [*Baile de amor y celos*] y, de este modo, se logró una relación dialógica entre las dos unidades líricas del romance, reservando el estribillo para la voz femenina y las coplas para la masculina. El poeta-compositor de nuestro tono optó, por un lado, por la supresión de una de las coplas de CA1 que redundaba en el contenido expuesto en el resto, y, por otro, por unir las dos estrofas [...] que en CA1 tienen referido el nombre de la dama (Marcia) para lograr un cierre de mejor hechura y coherencia lírica, puesto que el clímax se inicia con un apóstrofe que da pie a que Marcia responda en el estribillo.<sup>1037</sup>

Siguiendo la pista de Agustín de Salazar y Torres en los trabajos de Lola Josa y Mariano Lambea, llegamos al *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, una obra cuyo original se encuentra en la Biblioteca del Palacio Nacional da Ajuda, en Lisboa, y que fue reeditado por estos investigadores. El tercer volumen de la obra contiene un romance sin

---

<sup>1034</sup> *Ibid.*, 61-62.

<sup>1035</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, 163.

<sup>1036</sup> Josa y Lambea, *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, 62.

<sup>1037</sup> *Ibid.* Los autores mencionan otras fuentes musicales menos importantes: «Hemos localizado un romance lírico idéntico, BN (Ms. 3884), al que editamos y un villancico, CPMG [Manuscrito Guerra], que refleja un estadio lírico intermedio entre CA1 y CA2 y el testimonio poético-musical, porque repite el estribillo del *Manojuelo* tras cada copla –aunque se abra con el estribillo de CA1–, y, aunque ofrece las siete de CA1, fija el orden de las coplas finales del *Manojuelo*. Y por último, muy próximo a CPMG, hemos hallado otro romance lírico –CPMG [Manuscrito ‘Marín’ de Cambridge], el más breve de todos los testimonios– que termina con la copla de CA1 que el poeta-compositor del *Manojuelo* desestima y que tiene por estribillo tan solo dos versos, al haber suprimido el referente real de los “áspides azules”, conceptualizando, así pues, todavía más el enigma de los celos, tal y como se plantea en CA2.»



estribillo titulado «*Ah de los vagos zafiros!*» y cuya letra proviene de la loa para la comedia de *Los juegos olímpicos*, escrita por Salazar y Torres. La partitura modernizada de «*Ah de los vagos zafiros!*», muy breve, contiene voces de tiple, alto y tenor, así como un guión instrumental.<sup>1038</sup> Como en otras ocasiones, los autores comentan la diferencia entre el hipotexto de la loa y el tono editado por ellos y se refieren a fuentes poético-musicales complementarias:

La primera cuarteta del tono de nuestro *CPMHL* fue fijada, mediante la traza por disminución [...] y transmutación [...], como primera cuarteta, también, en la loa que canta la Alegría para la comedia de *Los Juegos Olímpicos* de Agustín de Salazar y Torres (*JO*), representada en conmemoración del nacimiento de la reina Mariana de Austria, en 1673. En la Biblioteca Nacional de España (Madrid), en el M. 3880/56, se ha conservado, precisamente, la versión poético-musical que se cantó en la loa de Salazar y Torres para *JO*. El tono de nuestro *CPMHL* sólo comparte con BNE (M. 3880/56) la primera cuarteta, puesto que la música, asimismo, es diferente y, también, anónima.<sup>1039</sup>

*Todo es amor. Manojuelo poético-musical de Barcelona* es el nombre que recibe la última de las antologías editadas por Lola Josa y Mariano Lambea. Como su nombre lo indica, está basada en manuscritos encontrados en Barcelona, y más precisamente en la Biblioteca de Catalunya. La antología recoge dos tonos con letra de Agustín de Salazar y Torres: «*Disfrazado de pastor*», compuesto por Juan Hidalgo y «*Lleve el compás mi llanto*», compuesto por Tomàs Milans.

La edición de «*Disfrazado de pastor*» se basa en dos fuentes musicales complementarias de la Biblioteca de Catalunya, ya que una «no trae guión instrumental» mientras que la otra «solo trae acompañamiento».<sup>1040</sup> La partitura del *Manojuelo* contiene voz de tiple y acompañamiento de arpa y está escrita en VI tono, con final Fa y armadura Si b. Los autores corrigen algunos errores presentes en los manuscritos originales.<sup>1041</sup> En cuanto a las fuentes literarias, los autores mencionan, además de las sueltas de *Los juegos olímpicos* y la *Cítara de Apolo*, dos antologías que contienen el texto con pocas variantes: el *Libro de diversas letras del comensal Joseph Fontaner i Martell de Tarragona* (Biblioteca de Catalunya, Ms. 888, f. 66v.), y un manuscrito de *Poesías varias* conservado en la Biblioteca Nacional de España (MSS/2202, fols. 4v-5v y 131v-132v.). Las diferencias literarias entre el hipotexto de *Los juegos olímpicos* y los dos manuscritos estudiados por los autores parece ser mínimos, ya que

---

<sup>1038</sup> Lola Josa y Mariano Lambea, *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, vol. III (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011).

<sup>1039</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, 35. Se trata, respectivamente, de los manuscritos M. 769/22 y M. 1637-I/12. Los autores también mencionan una tercera fuente, con misma música y texto, disponible en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela (MS. 265, fols. 65v-66r).

<sup>1041</sup> *Ibid.*, 36.

Se trata de un tono *theatralis* del hipotexto de Agustín de Salazar y Torres de *Los juegos olímpicos*. Respecto a la comedia de Salazar, el testimonio de nuestro manojuelo presenta un verso menos en el estribillo, que en nada afecta al tema ni a la significación lírica. Los testimonios poéticos de la Biblioteca de Catalunya y de la Biblioteca Nacional de España, ya mencionados, mantienen la misma estructura que el estribillo del tono que editamos y, en cambio, ofrecen casi las mismas variantes textuales que *Los juegos olímpicos*.<sup>1042</sup>

La edición del tono «*Lleve el compás mi llanto*» se basa en las fuentes musicales mencionadas por Louise K. Stein en *Songs of Mortals...* En cuanto a las fuentes literarias, los autores citan, además de las sueltas de *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris* y la *Cítara de Apolo*, el manuscrito de *Poesías varias* de la Biblioteca Nacional de España, *El libro de danzar de Don Baltazar de Rojas Pantoja* y otro manuscrito que les fue imposible consultar, conservado en la Real Academia de la Historia, en Madrid.<sup>1043</sup> Respecto a la música del tono, que los autores consideran posiblemente similar a la de la comedia original, se subraya el gran cuidado de su construcción, con un «cromatismo ascendente en acompañamiento» y una «proliferación de alteraciones para que el discurso musical se pliegue perfectamente a la expresión de un texto poético hermoso y sentido». La partitura editada por Josa y Lambea contiene voz de tiple, violón y acompañamiento, y está escrita en tono segundillo, con final si b y armadura si b.<sup>1044</sup>

Contrariamente a la de «*Disfrazado de pastor*», la evolución literaria de «*Lleve el compás mi llanto*» a partir del hipotexto de *El amor más desgraciado* es significativa, no solo formal sino también simbólicamente:

El poeta-compositor responsable del tono de nuestro manojuelo, por las trazas de transmutación y transentonación [...], convierte la primera estrofa de un fragmento cantado de la zarzuela *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris* de Agustín de Salazar y Torres en un hermoso villancico a lo divino. «*Lleve el compás mi llanto*» debería ser una obra muy conocida al conservarse hasta tres ejemplares musicales de la misma, además de varias versiones literarias. Y es interesante, asimismo, que el tono a lo divino de Milans se genere a partir de una estrofa de una obra dramática (anterior en algunas décadas) cuyo argumento, dicho sea de paso, «procede directamente del libro VII de las Metamorfosis de Ovidio».<sup>1045</sup>

## 2.2. El paratexto corporal: la danza

Nadie en la historia de la crítica salazariana ha hablado de las danzas que forman parte de las obras dramáticas del autor, con una importante excepción. En su *Colección de*

---

<sup>1042</sup> *Ibid.*

<sup>1043</sup> *Ibid.*, 46-47. Las referencias exactas de los dos últimos son, respectivamente, BNE, MSS/17718, fol. 38r., y Real Academia de la Historia, Ms. 9-2614, fols. 28r-30v.

<sup>1044</sup> *Ibid.*

<sup>1045</sup> *Ibid.*, 47. La cita proviene de Salazar y Torres, *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris*, 4.

*entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVII*, Cotarelo recoge algunas acotaciones coreográficas de los bailes dramáticos de Salazar. Sobre el baile de *Los elementos*, el erudito indica que «hacen en casi todo él: 1. Dos corros y vueltas. 2. Lo mismo, trocado. 3. Tres eses encontradas. 4. Caramancheles. 5. Bandas».<sup>1046</sup> En cuanto al *Baile de amor y celos* y *Amor y desdén*, el autor los califica de «bailes pastoriles» y cita, respectivamente, las siguientes acotaciones:

*Baile de amor y celos*. «La filigrana con vueltas; cuatro eses y vueltas; cuatro manos cruzadas con vueltas; la fuente y acabar.» *Amor y desdén*. «Vueltas sobre el brazo y quedar en ala y luego trocar damas y acabar con cruzado; media filigrana y carrerillas en escuadrón y manos; manos y entrar en medio y trocar damas y salir vueltas y esquinazo y manos en cruz; cortesías y acabar.» Cada una de estas mudanzas va después de cantar cada personaje su estrofa.<sup>1047</sup>

Cotarelo duda en expresar su reticencia hacia los bailes pastoriles, que considera «en general, pobrísimos de artificio, interés y hasta de formas genuinamente literarias», admitiendo, sin embargo, las ventajas que ofrecían para la ejecución de coreografías, ya que «alguna mayor facilidad daban al maestro de danzar para disponer los movimientos en serie de pastores y pastoras y para representar mímicamente desdenes, celos, halagos, persecuciones o desvíos entre unos y otros».<sup>1048</sup>

### 2.3. El paratexto visual: las artes plásticas

Igual que ocurre con el paratexto dancístico, el paratexto visual de las obras de Agustín de Salazar y Torres ha sido poco estudiado. Entre las excepciones, podemos citar los análisis de la escenografía de las loas salazarianas hechos por Fausta Antonucci y Judith Farré Vidal, así como unas observaciones muy breves de Thomas O'Connor acerca de la puesta en escena de la primera comedia salazariana: *Elegir al enemigo*.

En su artículo «Teatro breve e feste di palazzo: le loas cortigiane di Agustín de Salazar y Torres», Antonucci apunta que las loas salazarianas no cortesanas, como la *Loa* para *El amor más desgraciado* y la *Loa* para *La mejor flor de Sicilia*, se caracterizan por una mayor proximidad con el género tradicional de la loa, y una reducción de los componentes

---

<sup>1046</sup> Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVII*, ccxxxi.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, ccxxxii.

<sup>1048</sup> *Ibid.*.

musicales, dancísticos y escenográficos.<sup>1049</sup> En el caso de la escenografía de las loas cortesananas del autor, la investigadora nota una evolución desde la simplicidad de la *Loa para Elegir al enemigo* hasta la relativa exuberancia de la *Loa para El mérito es la corona*:

In realtà, neanche la *loa* per la commedia *Elegir al enemigo*, probabilmente la prima che Salazar y Torres scrisse per una festa di Corte, si serve di questi meccanismi; la minor complessità scenografica si supplisce però con una grande ricchezza musicale e coreografica che manca alle due loas non cortigiane del nostro autore. Col passare degli anni, tuttavia, Salazar y Torres sembra più incline a servirsi, per la messa in scena delle sue loas cortigiane, dei macchinari che il teatro di palazzo poteva mettergli a disposizione. Tra tutti questi macchinari, il drammaturgo si serve soltanto di quello che gli consente il movimento degli attori dall'alto verso il basso e viceversa (il cosiddetto *pescante*). Inoltre, lo utilizza soltanto nelle scene di apertura della *loa*, quando un numero variabile di personaggi allegorici (da un minimo di uno a un massimo di sei) sale verso l'alto o scende sui palcoscenico. Spesso, in questo movimento, i personaggi hanno il compito di aprire il sipario. Altre volte il sipario si apre da solo e in modo più complicato, come nella *loa* che precede *El mérito es la corona* (1674). Il sipario qui è composto da finte nuvole che si aprono una ad una mentre dall'alto scende l'Aurora che sparge intorno a sé fiori ed uccelli. L'Aurora poi risale mentre scendono al centro Amore, e ai lati Giove, Giunone, Cibele e Venere; contemporaneamente, dalle quinte escono quattro cori, uno con torce, uno con giunchi, uno con mazzi di fiori, uno con cappelli di piume.<sup>1050</sup>

A pesar de todo, Antonucci considera que las loas cortesananas de Salazar—cuya escenografía se limita a efectos de movimiento vertical y de telón en el momento de la apertura— nunca alcanzaron el nivel de «riqueza y fastuosidad escénica que había demostrado Solís y Calderón en la década anterior».<sup>1051</sup>

Tres años después del trabajo de la investigadora italiana, Judith Farré Vidal publica «La puesta en escena de la Aurora como metáfora encomiástica de Mariana de Austria en las loas cortesananas de Agustín de Salazar», un artículo que trata del mismo motivo escenográfico comentado por la primera a propósito de la *Loa para El mérito es la corona*, pero esta vez en la *Loa para Tetis y Peleo*. «Como ejemplo paradigmático», explica Farré, «nuestro propósito es analizar la dimensión simbólica que adquiere la representación de la llegada de la Aurora, como forma de elogio a Mariana de Austria, en el segmento dramático inaugural».<sup>1052</sup>

---

<sup>1049</sup> Fausta Antonucci, «Teatro breve e feste di palazzo: le “loas” cortigiane di Agustín de Salazar y Torres», *Studi Ispanici*, 1996, 99-111, 106-7.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, 107. Antonucci obtiene la información sobre la escenografía de la loa para *El mérito es la corona* de Luciano García Lorenzo, «La escenografía de los géneros dramáticos menores», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1989), 127-39.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, 107-8. [La traducción es nuestra.] Sobre las escenografías de Solís y Calderón, la investigadora sostiene lo siguiente: «Le *loas* composte da questi autori prevedevano infatti sipari di diversi colori, l'apparizione in scena di emblemi statici o animati (automi o statue con lemmi latini e castigliani), fondali prospettici, e il movimento in senso verticale dei personaggi non solo all'inizio ma per tutta la durata della loa.»

<sup>1052</sup> Judith Farré Vidal, «La puesta en escena de la Aurora como metáfora encomiástica de Mariana de Austria en las loas cortesananas de Agustín de Salazar», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 1999)*, ed. Christophe Strosetzki (Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 2001), 503-13, 505.

La autora del trabajo describe el motivo escenográfico como un «“amanecer” simbólico [cuya] espectacularidad se sugiere por medio de la combinación del plano vertical y el horizontal, es decir, gracias al movimiento de descenso de la Aurora y al del ascenso de la subida de la cortina». Añade enseguida algunas características más. Primero, «[l]a tramoya que sustenta a la Aurora se compone de un trono de nubes, lo que nos permite pensar en una ambientación de cielo para la pintura de la cortina». Segundo, dada «la importancia de los pájaros y las flores en la caracterización de la Aurora [...] seguramente, en el caso de la *Loa para Tetis y Peleo*, su presencia en el ornato del parlamento tendría una correspondencia física en el tablado». Tercero, hay un «contraste entre la oscuridad de la noche y la llegada de la luz del alba».<sup>1053</sup> El conjunto de los efectos escenográficos inaugurales de la pieza breve salazariana se puede interpretar, según Farré, de la siguiente forma:

En la *Loa para Tetis y Peleo*, este doble movimiento de ascenso y descenso que llevan a cabo la cortina y la Aurora, respectivamente, pretende, como fin último, la confusión entre cielo y tierra. La vacilación no sólo evoca una implicación absoluta del orbe en la celebración festiva, sino que es también una forma de ascensión, de trascender el ámbito terreno hacia la espiritualidad celeste. La verticalidad del ascenso es sintomática del elogio que dramatiza este fragmento inaugural, pues se convierte en metáfora visual y auditiva de la grandeza de Mariana de Austria. En otras palabras, podríamos decir que la belleza del «locus amoenus», apuntado en su canto por la Aurora, sugiere un hermoso paisaje verbal, cuyo decorado funciona como correlato icónico del discurso encomiástico de la reina madre.<sup>1054</sup>

Cerraremos este apartado acerca de la crítica paratextual mencionando un pasaje de la «Introducción» a la última edición crítica de *Elegir al enemigo*, donde Thomas O'Connor valora como «elemental» la escenografía de esta comedia salazariana. Aunque el investigador no lo dice, la relativa sencillez de esta última se debe, sin duda, a que fue la primera comedia de Salazar:

La escenografía representa sencillamente el ambiente y local de un palacio que tiene vista al mar. Al principio, hay fuego en la habitación de la princesa Rosimunda, y la acción pasa rápido del jardín al interior del palacio mismo. En la trama, se emplea frecuentemente una mina, que algunos personajes pueden transitar sin dificultad. Puesto que la acción escénica de *Elegir al enemigo* depende tanto de la mina, nos hace recordar el argumento de una comedia calderoniana, que también depende mucho de una mina, *El galán fantasma*. En general, el montaje de *Elegir al enemigo* se asemeja más a las condiciones elementales de un corral de la primera mitad del siglo XVII que a la maquinaria italianizante y compleja del Coliseo del Buen Retiro.<sup>1055</sup>

---

<sup>1053</sup> *Ibid.*, 505-6.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, 508.

<sup>1055</sup> Salazar y Torres, *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre berederas del trono y la política matrimonial dinástica*, 21-22.

### 3. La crítica contextual

#### 3.1. Lecturas biográficas

El testimonio más antiguo que nos queda de la vida de Agustín de Salazar y Torres es el «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar» de Vera Tassis. Allí, el editor hace un repaso de la vida del autor desde su supuesto nacimiento en Soria el 28 de agosto de 1642 hasta su muerte prematura en Madrid el 29 de noviembre de 1675, situando sus comienzos literarios en la Nueva España:

No logró don Agustín más que la infancia donde mereció la cuna, porque de edad de cinco años pasó a la Nueva España con su tío el ilustrísimo señor don Marcos de Torres, colegial en el Mayor de Santa Cruz de Valladolid, y obispo de Campeche, que murió virrey de México, donde tuvo al dichoso lado de su docto, prudente, magnánimo y generoso tío la puericia y adolescencia. En la puericia se dedicó a la profesión de humanas letras, descubriendo al despuntar luces la razón un gallardo y fecundo ingenio, que en la Universidad se descollaba entre todos sus contemporáneos, donde ya amanecían doctos ardientes furoros que le inspiraban las festivas Musas, a quien sin violencia se dedicó, ayudado de una feliz memoria y de la lectura de los poetas griegos, latinos y españoles, pues lo comprueba el ver que en aquel sabio Colegio de la Compañía de Jesús, teniendo aún menos de doce años de edad, después de haber recitado las *Soledades* y *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordobés, fue comentando los más oscuros lugares desatando las más intrincadas dudas, y respondiendo a los más sutiles argumentos que le proponían los que muchos años se habían ejercitado en su inteligencia y lectura.<sup>1056</sup>

Agustín de Salazar y Torres volvió a la península al final de la adolescencia, bajo la protección del duque de Alburquerque, antiguo virrey y capitán general de la Nueva España. A su entrada en la corte madrileña, su pasión por la lírica se transformó en pasión por el teatro, y el joven Salazar encontró un nuevo maestro:

Entró, pues, en esta corte, celebrándose de todos la elegancia y estilo culto de su claro sutil ingenio, donde solo halló que adelantar lo que nuestro cómico Fénix le enseñó, ese espíritu ardiente en elocución, en frasi y en inventiva, su maestro, mío y aun de todos, don Pedro Calderón de la Barca, que no consiente mi afecto fiar su nombre de sus señas, cuando toda la ponderación solo se explica en su nombre. Salió, pues, don Agustín tan ventajoso al feliz contacto de su erudición, que a pocos días lograron sus comedias en esta corte muchos merecidos aplausos, empleándole los primeros señores de ella en las más célebres fiestas de sus reales majestades.<sup>1057</sup>

Después de instalarse en Madrid y de casarse con la cordobesa Mariana Fernández de los Cobos, Agustín de Salazar y Torres tuvo que acompañar al duque de Alburquerque a Alemania y al reino de Sicilia, donde ocupó el puesto de sargento mayor de la provincia de

---

<sup>1056</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, ix-x.

<sup>1057</sup> *Ibid.*, I, x.

Agrigento, y más tarde el de capitán de armas. A su regreso a la corte, el joven dramaturgo parece haber tenido, además de fama, dificultades materiales e incluso algunos rivales:

Volvió, pues, a esta corte, en cuyo centro de ciencias desataba don Agustín aquel divino furor con muchas plausibles admiraciones de todos los que merecieron tan sagrada luz, que este generoso empleo del ánimo solo le desprecian los ignorantes, porque no le conocen, y tal vez le culpan muchos doctos, porque no le alcanzan, que como este no es solo acto del entendimiento, sino luz particular de Dios [...]. También fue don Agustín en su corta vida desposeído de los bienes temporales, ¿mas cuándo méritos de tan elevada estatura tuvieron competente premio? Aún más debió a la envidia que a la fortuna, pues aquella con lo maligno de su operación le labró dichoso, y esta con lo severo de sus contratiempos le hizo desgraciado; y así vino a ser, en vez de envidiado por dichoso, feliz por envidiado, pues solo se ha de tener por infeliz el que no llegó a la ventura de que le envidien, como afirman Séneca, Laercio, Cicerón, Tito Livio y otros. Quéjense algunos de la generosa emulación de los mortales, no tanto por sentirse de ella cuanto por jactarse, con vanidad ambiciosa, de que sus escritos merecen ser emulados: pero la torpe envidia está ya tan golosa y sedienta que por morder, se ceba en todo, y por beber, se arroja hidrópica tanto al amargo veneno de la ignorancia cuanto al dulce licor de la suficiencia. El mayor castigo de la envidia es el desprecio de ella, y nada hay más para envidiado que el serlo. Envidiado fue don Agustín de algunos, pero emulado de muchos, y así se vino a coronar de dichas, que la emulación es noble empleo del ánimo, y la envidia vil tosigo del espíritu, que solo atormenta a su dueño.<sup>1058</sup>

Vera Tassis justifica dicho fenómeno de emulación por la grandeza del arte dramático de Salazar y Torres, el cual detalla a continuación de una manera extremadamente halagüeña:

Escribió muchos amorosos conceptos, no con asuntos propios, sí a contemplación ajena. Algunas travesuras del ingenio se hallarán en sus *Obras*, que fueron efectos y trabajos de la puerilidad, no ocios de la juventud, pues su juiciosa discreción supo distinguir los tiempos, y las edades, a imitación del apóstol. Sus metros fueron los más dulces y heroicos, sus pensamientos los más delgados, sus inventivas las más adecuadas a la música, sus elocuciones y frasis las más crespas, sus versos los más suaves para el oído, su imitación la más eficaz para mover a los mortales, que el verso no hace la poesía, sino la ficción imitadora, que esta es alma de la poesía, y aquel adorno exterior del cuerpo, y así consiguió, deleitando y enseñando, mezclar lo dulce con lo provechoso, llevándose la gloria que ofrece Horacio a ingenios semejantes. Consiguen muchos, ya por arte, o ya por natural afluencia, componer versos, usurpando vanamente el renombre de poetas, cuando solo les compete el cognomento de versificadores, pues la poesía es una deidad de tan desmesurada estatura que pocos la alcanzan, aunque la siguen muchos, unos con espíritu gigante, heridos de aquella sabia luz, llegan a merecer sus sagradas inspiraciones, otros con paso pigmeo, considerándola muy baja, se atreven a medir sus numerosas distancias, y consiguen antes la muerte que su desengaño. Pocos gloriosamente arriban hacia la eminencia clara de sus luces, muchos infelizmente se precipitan al confuso caos de sus sombras, aquellos, por volar con las plumas de las artes y ciencias a sus aras, estos por trepar torpes a su excelsa cumbre, deslizándose en sus ignorancias. De aquellos fue don Agustín, uno de los primeros que supo hermanar lo natural con lo científico, siendo sustancia en su poesía lo que en otras accidente, porque sin la vana pompa del estilo (que no es erudición lo culto, ni afectado, sino inútil aprecio de la ignorancia) dio sentido y alma a sus conceptuosos metros, pues siendo la Poesía, como dice el Angélico Doctor, San Paulino, y Aristóteles, una ciencia que imita las acciones humanas y los afectos naturales, fingiendo, comentando y vertiendo sentenciosas ideas para enseñar, deleitar y mover, mal podrá mover, deleitar ni enseñar quien debajo de cultas frasis quiere sepultar el concepto, y mal podrá imitar las acciones y los afectos naturales quien con oscuras sentencias los confunde.<sup>1059</sup>

---

<sup>1058</sup> *Ibid.*, I, xi-xv.

<sup>1059</sup> *Ibid.*, I, xvi-xvii.

A pesar de la falta de objetividad de esta apreciación –rasgo completamente esperable, por cierto, en un paratexto de las obras completas del autor–, podemos entresacar aquí algunos datos importantes. Primero, el arte de Agustín de Salazar y Torres parece haber atravesado un período de maduración del cual atestigua la misma *Cítara de Apolo*, que contiene textos que fueron, según Vera Tassis, «efectos y trabajos de la puerilidad». Segundo –y esto es fundamental–, su obra dramática tiene un carácter marcadamente musical. El resto del fragmento puede leerse casi como un tratado de poética que, con el pretexto de la obra salazariana, recuerda varios de los preceptos teóricos que estaban en boga a finales del siglo XVII. Más adelante veremos cómo algunos críticos, y principalmente Thomas O'Connor, hicieron una lectura histórico-cultural de la *Cítara de Apolo* y del «Discurso de la vida y escritos», situándolos en el corazón de la polémica sobre la licitud del teatro. Si fuera cierta tal lectura, la digresión de Vera Tassis no sería inocente, sino que tendría el valor de un posicionamiento teórico.

El «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar» sentó un precedente para la crítica biográfica del teatro salazariano tanto por la importancia de la información aportada como por los errores a los que indujo. En la estela de Gaspar Agustín de Lara (*cf. supra*), desde el s. XVIII el paratexto fue citado y corregido por bibliógrafos e historiadores de la literatura de ambos lados del océano. El primero de estos estudiosos fue el universitario novohispano Juan José de Eguiara y Eguren. En el apartado de su *Bibliotheca mexicana* dedicado a Agustín de Salazar y Torres, el erudito repasa la biografía del autor, y especialmente sus años en la Nueva España, basándose en Vera Tassis pero también poniéndolo en duda:

D. AUGUSTINUS DE SALAZAR ET TORRES, Natione Hispanus, Numantiae antiquissima praeque nobili et fortissima Civitate ortus, genitoribus longa majorum clarissimorum serie conspicuis, triennis in Americam nostram ab avunculo Illmo. D. Marco de Torres, Jucatanensi Episcopo abductus, Domicilio et Studiis Mexicanus evasit. Nam, si non fallit, que Libris praefixa Nostri est, de eiusdem vita Commentatio, natus est anno 1642; avunculus porro Hispania excessit Jucatanensem versus Provinciam anno 1645, nisi delusus est Aegydius Gonzalez Davila; ut proinde quinquennis Augustinus, errata facile numerorum putatione, ab memoratae Commentationis Scriptorum dicatur. Biennio post, scilicet anno 1648 Illmus. D. Marcus in Gubernatorem Novae Hispaniae a Catholico Rege destinatus, Mexicum petiit, secumque Augustinum, id certe temporis quinquennem detulit, quem, fato ipse concedens citissime, nimirum proxime sequenti anno 1649 propinquis forsan aut amicis commendavit Mexicanensibus, ejus qui curam in fe et institutionem susciperent.<sup>1060</sup>

---

<sup>1060</sup> Eguiara y Eguren, *Bibliotheca mexicana*, 336.



Considerando la fecha de nacimiento proporcionada por el editor de la *Cítara*, y también el año de llegada de Marcos de Torres a Yucatán, consignado como 1645 por el cronista Gil González Dávila en su *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales*,<sup>1061</sup> Eguiara concluye que Agustín de Salazar y Torres llegó a la Nueva España a la edad de tres años, y no a la de cinco, como afirmaba el editor de la *Cítara de Apolo*. Este dato parece apoyar la idea de la mexicanidad del autor, como también lo hace el de la estancia del joven Salazar y Torres con unos «amigos mexicanos» de su tío. El elogio de la mexicanidad vuelve a aparecer unos párrafos más adelante, cuando Eguiara se refiere al carácter intrínsecamente poético de las tierras mexicanas, apelando a la autoridad de Bernardo de Balbuena, quien plasmó la belleza de la Nueva España en su *Grandeza mexicana*, de 1604:

Poesimque excoleret, cui in primis natus, suoapte ferebatur numine, Mexiceo, quem incolebat, solo genium mire juvante, adblandienteque americano coelo pronae in amoeniores cogitationes menti. Exploratum enim a sapientibus est, quantum loci feracitas, perpetuo florentis vere, et ad innoxias delicias compositi, delicatiora instillet cogitata, quasique inspergat pulcherrima excolentibus litteras politiores; ut sub inde memoriae tradiderit in de magnalibus mexiceis libro, Illmus. D. Bernardus de Balbuena, nulli in poetica facultate secundus.<sup>1062</sup>

Siendo la intención original de la *Bibliotheca* enumerar los autores mexicanos y mostrar su validez, no es de extrañar que en los pasajes siguientes de su biografía, Eguiara ensalce casi más que el propio Vera Tassis la obra salazariana y su edición:

Praeproperis fati extinctus est 29 novembris anno 1675, aetatis 33, immortalis dignus nomine, quod ut edacissimae rerum oblivioni subduceret statim curavit Amicus fidissimus, poetica quoque laude conspicuus D. Joannes de Veratasis et Villaroel, schedas quantas potuit Augustini undique conquisitas typis commitens voluminibus duobus comprehensas, quibus de actis et studiis commentarium praeponit, inedita etiam, quae mox indicabimus. Opuscula exhibens, quirritatus de iis qui nullo plagii rubore sussussi, Salazarii poemata pro suis edidissent. Hercle, is noster fuit, qui primarios inter hispanos poetas Eruditorum calculis fuerit adscriptus, in quem scilicet muse omnes et charites evolaverint, ut excogitaret inveniretque felicissimo numine et perinde ac suada labris infidente, dulcia juxta pangeret et elegantissima, perspicuaque, tropos inter et figuras, carmina funderet, in quibus si juvenilem non numquam audaciam lector offendat, aetati tribuet petulantiori, quae suggerere non gravissima plerisque infuerit. Edita ita habent opera.<sup>1063</sup>

Siguiendo los pasos de Eguiara y Eguren, Alfonso Méndez Plancarte, intelectual y religioso mexicano de la primera mitad del siglo XX, apoyó con cierta vehemencia la idea de la mexicanidad de Agustín de Salazar y Torres en la antología de poesía virreinal *Poetas novohispanos*. Citando las apreciaciones de los principales críticos que se ocuparon, antes que

---

<sup>1061</sup> González Dávila, *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arzobispos, obispos, y cosas memorables de sus sedes*, 219.

<sup>1062</sup> Eguiara y Eguren, *Bibliotheca mexicana*, 337.

<sup>1063</sup> *Ibid.*, 338-9.

él, de Salazar y Torres –Ticknor, González Peña, Menéndez Pelayo, Adolfo de Castro, Díaz Plaja y Gerardo Diego–, Méndez Plancarte se queja del «desdén» que tuvo la crítica peninsular hacia el autor y le da la bienvenida al canon mexicano:

Mas tal artista y poeta, apenas si ha llegado a justipreciarse, por más que Calderón, censor de «este pulido tesoro de la lengua castellana», paladeó «mucho más de lo que esperaba... en lo grave de sus heroicos metros, lo dulce de los líricos, y lo apacible de los jocosos»... Luego, desdén o paladina ignorancia: «Producción tan mala o peor que la de sus antecesores en el género gongorista» (Ticknor); «No conocemos sus obras» (Pimentel); «Autor dramático que aquí ha de haber compuesto algunas de sus piezas» (González Peña)... Y en voces más felices, apenas si alusiones unilaterales: «un ingenioso y malogrado poeta», que «se salva» en alguna comedia y en sus burlerías prosaizantes (M. y P.); y –en el mejor de los casos–reductible al gracejo de Burguillos y a la calderoniana brillantez musical (A. de Castro), al grado de que, aun quienes más justicia harían esperar, hoy mismo lo definen, a él y su «Cítara», como «un curioso poeta» (Díaz Plaja) y «un libro mediano» (G. Diego). Por eso, al tornarlo a México, lo hacemos tanto más gustosos y seguros, cuanto que el general despego de los críticos y antólogos peninsulares parecería (como en el caso de Palafox y de otros) renunciar a su parte en esa gloria.<sup>1064</sup>

Para Méndez Plancarte, Agustín de Salazar y Torres es novohispano de formación, como lo demuestran su triunfo en el certamen de 1654 de la Universidad de México<sup>1065</sup> y sobre todo aquellas de sus obras que fueron impresas en la Nueva España o versaron sobre temas novohispanos:

Toda su formación fue novohispana; ya aquí, en increíble precocidad, imprimió una «Descripción en verso de la entrada del Duque de Albuquerque» (México, Hipólito de Ribera, 1653, según Ber[istáin]) y alternó en 1654 con Sandoval, Bramón, Doña María de Estrada, Guevara, y Ramírez de Vargas...; dejó, entre sus otros MSS. que prometía Vera Tassis, un «Drama Virginal para la Universidad de México» y «Los Metamorfoseos Mexicanos, a imitación de los de Ovidio»...; y –a más de varios ecos suyos en Ramírez de Vargas o Fray Juan de la Anunciación–, Castorena atestigua, entre los inéditos de Sor Juana, «un Poema que dejó sin acabar D. Agustín de Salazar, y perficionó con graciosa propiedad la Poetisa...», y se están imprimiendo para representarse a Sus Majestades... [...] Y aunque hoy yacen perdidos, o perecieron, sus versos novohispanos, excepto los poemitas del Certamen –por lo que representamos sus estilos de plenitud con la flor lírica de sus loas y de su teatro, ceñidos al segundo tomo de su «Cítara», a falta del primero–, no es arbitrario el que aquí reanude el secular abrazo fraterno con sus amigos de juventud.<sup>1066</sup>

El crítico mexicano no se equivoca al admitir la pérdida, al menos hasta el día de hoy, de las «obras novohispanas» de Agustín de Salazar y Torres, con la excepción de los poemas del certamen de 1654<sup>1067</sup> y de la comedia coescrita por sor Juana Inés de la Cruz, a la

---

<sup>1064</sup> Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, lix. Las obras críticas citadas por el autor son las siguientes: Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*; Ticknor, *History of Spanish Literature*; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México* (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892); Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, vol. I (Madrid: Victoriano Suárez, 1911); Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Ruben Darío: (1627-1927)* (Madrid: Revista de Occidente, 1927); Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días* (México: Editorial Porrúa, 1990); Guillermo Díaz Plaja, *La poesía lírica española* (Barcelona: Labor, 1937).

<sup>1065</sup> *Ibid.*, lviii.

<sup>1066</sup> *Ibid.*, lix-lx.

<sup>1067</sup> Estas composiciones salazarianas están impresas en el *Certamen poético que celebró la docta y lucida escuela de los estudiantes de la Real Universidad de México a la Inmaculada Concepción de María Santísima*.

que se alude aquí sin identificarla todavía como *La segunda Celestina*. Pero es curioso que Méndez Plancarte no haya tenido acceso a la primera parte de la *Cítara de Apolo*, que parece suponer pérdida a pesar de que esté consignada en la *Biblioteca Hispanoamericana septentrional* de Beristáin y Souza. La relativa imprecisión de sus afirmaciones nos conduce a concluir que la biografía «novohispana» de Salazar y Torres avanzada por Méndez Plancarte se sustenta más en la reivindicación que en la verdadera investigación, que quedaría a cargo de sus sucesores.

Eventualmente, la crítica biográfica de la obra salazariana volvió a las manos de la crítica española, y, en particular, a las de un investigador ligado a Salazar y Torres por sus orígenes: el catedrático soriano Jerónimo Rubio. En su artículo publicado en la revista *Celtiberia*, del Centro de Estudios Sorianos, Rubio repasa la vida y las obras del poeta poniendo especial hincapié en su biografía, de la que aporta detalles antes desconocidos, especialmente en lo concerniente a su familia:

Debió don Marcos de llevar consigo no sólo al niño Agustín, sino a sus familiares, como lo prueba el dato de que habiendo intentado establecer ciertos impuestos por *visitar* los libros de casamientos y bautizos que tenían los *doctrineros regulares* pensando tener con ello pingües beneficios, se los negaron «pero en cambio se le dio hospitalidad en todos los conventos, regalándoles a él y a su familia cuanto fue posible».<sup>1068</sup>

El dato, cuyo origen no precisa Rubio, apunta a que los padres de Agustín de Salazar y Torres, don Juan de Salazar y doña Petronila de Torres, viajaron a la Nueva España al mismo tiempo que su hijo, acompañando a don Marcos de Torres. Parece, incluso, que permanecieron más tiempo en tierras americanas que Agustín, obligados a resolver un problema testamentario:

Hubo además otra circunstancia que debió de retrasar la vuelta de su familia. El período de mando como Virrey de don Marcos Torres, fue muy breve y nada afortunado, pues no logró conquistar la estimación popular, que incluso llegó a suponerle –bien injustamente– responsable del incendio del Astillero y del consiguiente retraso por ello de la expedición de D. Pedro Porter, nombrado por el Rey y el Consejo de Indias Almirante de la flota que había de explorar California. Sólo se recuerdan del Obispo, la institución del toque de ánimas, el descubrimiento de la conspiración de D. Diego Guillén Lombardo y el auto de fe celebrado el 11 de abril pocos días antes de su muerte en 22 del mismo mes de 1649. Fue enterrado en la Iglesia del convento de San Agustín. Por cierto que ya antes de fallecer el Obispo, la Audiencia se había incautado del mando y al ocurrir el óbito, procedió con tanta dureza contra la testamentaria, que el oidor decano D. Matías de Peralta y el fiscal D. Pedro Millán embargaron todos sus bienes, exigiendo al albacea D. Nicolás Romero de Mella, ciento cincuenta mil pesos, deteniéndole a media noche para arrancarle dicha suma, motivando todas estas violencias con que el difunto Obispo, fuera por desidia o por su mal estado de salud, dejó por completo el gobierno en manos de su Secretario y cuñado D. Juan de Salazar, esposo de doña Petronila de Torres (los padres del poeta) y que el matrimonio vendía en provecho propio, no sólo los oficios y empleos, sino que también comerciaba con la justicia. Publicáronse además edictos para

---

<sup>1068</sup> Rubio, «Agustín de Salazar y Torres: notas sobre su vida y obras», 173.

que todos los que supieran algo acerca de los bienes del finado Virrey –que la Audiencia suponía que ascendían a unos cuatrocientos mil pesos–los denunciara. Apeló el testamentario Romero ante el Monarca, que no sólo admitió la apelación, sino que dispuso que no se molestase más a la testamentaria y que se desagraviase la memoria del difunto Virrey con una pública reparación. Es muy probable, pues, por esta causa, que hasta bastante tiempo tras de la muerte de D. Marcos, la familia de éste permaneciera en México, procurando encauzar tan desagradable asunto, para obtener la debida reparación y hacerse cargo de los bienes testamentarios.<sup>1069</sup>

Aunque evita indagar en la cuestión de la culpabilidad de los padres de Agustín de Salazar en cuanto a la gestión de los bienes de don Marcos de Torres, Rubio pone de realce, al menos, la pésima situación económica y social de la familia Salazar y Torres después de la muerte del virrey, y saca conclusiones respecto a las razones reales del mecenazgo que le permitió al poeta volver a la Península y desarrollar su carrera literaria: «Es de suponer que el talento poético del joven Salazar y no el saberle sobrino de su antecesor en el Virreinato, le atrajese la protección de Albuquerque, gran favorecedor de los estudios universitarios y generoso mecenas de literatos y artistas.»<sup>1070</sup>

Pocos años más tarde, y compartiendo la opinión de Rubio, José Ares Montes emite algunas hipótesis acerca de la entrada del joven poeta en la corte virreinal en un detallado artículo titulado *Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres*:

¿Cuál sería la situación de Agustín al morir su tío, niño de siete años, en país desconocido y lejos de su familia? Parece ser que Salazar había comenzado sus estudios de letras y artes en el colegio de San Ildefonso, que continuó ventajosamente, iniciándose al mismo tiempo en el cultivo de la poesía, que muy pronto iba a hacerle famoso en los medios literarios mexicanos. [...] Por entonces llegó a Méjico don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque, nombrado virrey de Nueva España, de cuyo cargo se posesionó el 15 de agosto de 1653. Salazar y Torres, a punto de cumplir once años, celebró el acontecimiento en una *Descripción en verso de la entrada en México del virrey Albuquerque*, México, 1653, que posiblemente le abrió las puertas del palacio virreinal, donde el duque mantuvo una academia literaria durante el tiempo de su gestión en aquellas tierras. En ella debió lucirse ampliamente Salazar, en lecturas y discusiones, ganándose la simpatía de los duques y su protección, que duraría hasta su muerte.<sup>1071</sup>

De la vida académica de su juventud, Salazar y Torres transitó hacia una vida cortesana que no se detuvo con su regreso a España en 1660, sino que continuó tanto en sus estancias italianas con el duque de Albuquerque como en la corte madrileña de Mariana de Austria y Carlos II, durando quizás «hasta su muerte». Estas circunstancias pudieron haber

---

<sup>1069</sup> *Ibid.*, 175-76.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, 176. También es interesante la nota que explica la mala opinión que tenía Albuquerque de don Marcos de Torres: «El Duque no tuvo en un principio buena opinión de su antecesor, pues en carta fechada en 4 de noviembre de 1653 e incluida en el tomo 104 de la “Colección de documentos inéditos para la Historia de España”, dice de él que “en once meses que gobernó este reino, se dio tanta prisa, que abandonando su alma, su honra y el servicio del Rey hizo 300,000 pesos”».

<sup>1071</sup> Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», 285.

determinado, según Ares Montes, la producción poética del autor, dotándola de una cierta cualidad anticipativa no desprovista de artificio:

La poesía de Salazar y Torres es académica, quiero decir, de Academia literaria, como debió serlo, en su mayor parte, la poesía española del siglo XVII. Aquellas reuniones, que alguien llamó de ociosos, desempeñaron un importante papel social y literario, y, en este último aspecto, son el equivalente de las revistas poéticas de nuestros días, en lo bueno y, sobre todo, en lo malo. Nacida, en gran parte, por no decir en su totalidad, del pie forzado de unos temas propuestos con anticipación, esta poesía, por fría e insincera, carece de calor humano y afectividad y sólo puede salvarla su logro formal o, en ciertos casos, la carga afectiva con que, por un determinado estado de ánimo personal queramos enriquecerla. En el caso de Agustín de Salazar esto es tan claro y evidente que el mismo poeta, o su colector, se encargó de decírnoslo en las rúbricas de sus poesías, en muchas de las cuales se aclara que «fue assumpto de Academia», y, cuando no, se adivina. La primera Academia en que actuó Salazar debió ser la que acogía en sus salones virreinales de Méjico el duque de Albuquerque; después, en Madrid, también debió de frecuentar alguna y hasta presidirla, como indica la *Oración que escribió siendo Presidente de una Academia* (págs. 24-33), esmaltada de lugares comunes. Poeta cortesano y proveedor de comedias para fiestas reales, Salazar festejó bodas aristocráticas, cumpleaños, viajes y salidas. En cierta ocasión dedica un romance a la duquesa de Albuquerque con motivo de haberse quitado un luto que traía; en otra, al pobre Carlos II, en la primera salida que hizo en compañía de su madre, doña Mariana de Austria, en cuyo cumpleaños le llama «Reina de las Aves»; en otra ocasión son las bodas de un hijo del Almirante de Castilla o las del duque de Veragua, a quien dedica un romance endecasílabo no carente de elegancia y armonía [...].<sup>1072</sup>

No miente Ares Montes al sugerir que una parte importante de la obra poética y dramática de Salazar y Torres fue escrita o bien con vistas a un concurso académico – especialmente en el período novohispano–, o bien por encargo cortesano. En el caso de su obra dramática, un testimonio de esto son las loas que preceden a las comedias palaciegas del autor, dedicadas casi todas ellas a personajes de la corte –principalmente, Mariana de Austria– y que fueron estudiadas detalladamente por Judith Farré Vidal.<sup>1073</sup> La crítica de una cierta artificiosidad de la obra poética y dramática de Salazar y Torres es, en realidad, uno de los ejes rectores del artículo de Ares Montes,<sup>1074</sup> el cual se concluye con un balance de las cualidades y defectos que el crítico le atribuye al autor:

Agustín de Salazar y Torres es un poeta hábil, plástico, con un fino sentido del ritmo, ampliamente demostrado en sus composiciones líricas y en gran número de pasajes de las dramáticas; proclive a la pompa del color, a los cultismos y a las imágenes y metáforas de todo género; no le falta donaire cuando hace versos de burlas: sólo le falta en todo momento, y de esto no hay quien le salve, verdad, sinceridad, calor humano, algo que no sea un superficial juego de recursos expresivos que no deja en el espíritu del lector ninguna huella.<sup>1075</sup>

La conclusión es un tanto maniquea: divide fondo y forma sin escrúpulos, y no indica claramente en qué se sustentaría, formalmente, una poética de la «verdad» que dejara

---

<sup>1072</sup> *Ibid.*, 293.

<sup>1073</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*.

<sup>1074</sup> El otro es el supuesto gongorismo del autor, del cual tendremos la ocasión de hablar más adelante, en el apartado sobre los estudios transtextuales de la obra de Agustín de Salazar y Torres.

<sup>1075</sup> Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», 321.

«huella» en el lector. Exceptuando la intuición del «fino sentido del ritmo» de Salazar y Torres, compartida por muchos críticos y base de la tesis que será expuesta en estas páginas, el juicio de Ares Montes es más bien severo. No es sorprendente, entonces, que el crítico aluda en su artículo a la polémica antipeninsular relanzada por Méndez Plancarte, devolviéndole así la «hispanidad» a Salazar, y la razón a aquellos críticos españoles que valoraron negativamente algunos aspectos de su obra:

Agustín de Salazar y Torres no es, por supuesto, un gran poeta, ni siquiera un poeta original en la medida que lo son otras figuras secundarias de la época, pero, a veces, intenta caminar por sus propios medios y consigue salir adelante con la suficiente soltura, para que no lo consideremos inferior a esos otros poetas que suelen citar siempre las historias literarias cuando se trata de gongorismo. Méndez Plancarte lo elogia quizá demasiado y se indigna del olvido en que yace o de los juicios negativos o tibios de que ha sido objeto. Tal vez por eso y por considerarlo mexicano por su domicilio y su educación intenta reivindicarlo, creo que sin razón, para aquellas tierras, diciendo que «al tornarlo a México lo hacemos tanto más gustosos y seguros, cuanto que el general despego de los críticos y antólogos peninsulares parecería (como en el caso de Palafox y otros) renunciar a su parte en esa gloria». Sin intentar polemizar, está claro que es inadmisibles una tal actitud, que nos llevaría a la mayor confusión si comenzásemos a aplicar a otros autores. Por lo que al nuestro se refiere, ahí tenemos ya el fruto en E. Anderson Imbert, por citar un ejemplo reciente, que en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, 2ª ed., México, 1957, cita ya a Salazar y Torres como «gongorista mexicano». Poeta español, y bien uncido al carro gongorista como sus compañeros de fatigas poéticas, Salazar y Torres barajó con destreza los tópicos de la poesía barroca en géneros, temas y recursos expresivos.<sup>1076</sup>

En fechas más recientes, quien se ha «uncido al carro» biógrafo, y con mucho éxito, es Thomas O'Connor. En un artículo de 1999 que comentaremos en detalle más adelante,<sup>1077</sup> el investigador perfila un detalle esencial de la biografía del autor: su fecha de bautizo. Y es que O'Connor tuvo la fortuna de descubrir en el Archivo Diocesano del Obispado de Osma-Soria la partida de bautismo de Salazar y Torres, de la cual proporciona la siguiente transcripción:

AGUSTÍN: En beintisiente dias del mes de abril de mil y seiscientos y treinta y seis años di licencia del cura de nuestra Señora del campanario bapticelo el L[icencia]do Bartolomé Alonso comisario del santo officio y cura de san Andrés desta Villa un niño de Don Juan de Salazar y Doña pretonila de montalbo. Llamose del niño Agustín fueron sus compadres de pila Don Antonio de Soto y Maria Izquierda los dos bezinos desta Villa siendo testigos el L[icencia]do Fran[cis]co del castillo; Fran[cis]ca de Ibar fecho ut supra. Bart[olo]me Alo[nso] de Laguna [rúbrica].<sup>1078</sup>

<sup>1076</sup> *Ibid.*, 290-91. La discusión sobre la verdadera patria de Salazar y Torres no se abandonó aquí. En 1982, Octavio Paz escribía en *Sor Juana Inés de la Cruz, o las Trampas de la fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985, 81): «Salazar y Torres nació en España, vino a México a los tres años, dejó Nueva España cuando aún no cumplía los veinte y murió en España a los treinta y tres. ¿Español o mexicano? Más bien: español y mexicano.»

<sup>1077</sup> Thomas O'Connor, «Antecedentes inmediatos de la "Aprobación" del padre Guerra: El "Discurso de la vida y escritos de Don Agustín de Salazar"», de Vera Tassis», en *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell (Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999), 159-67.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, 161-62.

Basándose en dicha partida, O'Connor afirma que el año de nacimiento verdadero de Agustín de Salazar y Torres es 1636, y no 1642, como lo había asegurado Vera Tassis en su «Discurso de la vida y escritos». Esta corrección aclara algunas de las incoherencias que encontramos en la crítica biográfica salazariana desde la *Cítara de Apolo*. En efecto, si el autor nació en 1636, y si es correcta la fecha de 1645 consignada por Gil González Dávila para la llegada de Don Marcos de Torres a la Nueva España, podemos suponer que Salazar y Torres pasó a Indias hacia la edad de nueve años, y no a la de cinco, como afirmaba Vera Tassis, ni a la de tres, como corregía Eguiara y Eguren. Por el mismo razonamiento, es de suponer que el autor no ganó el certamen del Colegio de la Compañía de Jesús a una edad tan precoz como la que consigna Vera Tassis, y que se encontraba en una edad más avanzada – veinticuatro años– cuando volvió a la península.

### 3.2. Lecturas histórico-políticas

El primer historiador en interesarse por la obra de Agustín de Salazar y Torres en el contexto de la corte española es Gabriel Maura Gamazo. En su famoso ensayo *Carlos II en su corte*, el autor evoca las circunstancias del estreno de dos de las obras del autor: *Los juegos olímpicos* (1673) y *El mérito es la corona, y encantos de mar y amor* (1674). A principios de la década de 1670, pasado ya el luto por la muerte de Felipe IV, se restaura la actividad teatral de la corte. Este hecho es reprobado por algunos ministros, como el Conde de Villaumbrosa, que el 3 abril de 1672 intenta persuadir a la Reina Regente de la necesidad de prohibir las comedias. Pero el peso en la corte del nuevo favorito, Fernando de Valenzuela, conlleva el fracaso de las tentativas de prohibición:

No solamente desoyó la Reina este consejo, y hubo aquel año, como los anteriores, Autos sacramentales, sino que echó por tierra el que llamaba Villaumbrosa «doable ejemplo» de no haber querido restaurar en Palacio las comedias hasta la mayor edad del Rey. Domingo y martes de Carnaval de 1673 representáronse en el teatrillo del Alcázar dos obras nuevas sobre Don Quijote, de Calderón de la Barca la una y de Matos Fragoso la otra; para el cumpleaños del Rey se escogió pieza de repertorio, *Los celos hacen estrellas* o *el Amor hace prodigios*, de Luis Vélez de Guevara; pero aquel mismo año se estrenaron otra dos: *El ingrato agradecido*, de Matos Fragoso, y *Los Juegos Olímpicos*, especialmente escrita por Salazar y Torres a los años de D.<sup>a</sup> Mariana. El cegado cauce que abrieron Liche y Astillano ofreciendo a sus expensas festejos al Rey, le ensanchó Valenzuela multiplicándolos a costa del Tesoro público, y la Reina Gobernadora, de quien logró Nitard que en absoluto prohibiese las comedias, persuadida del nuevo favorito, aun antes de cumplirse el año de la muerte de su hija la Emperatriz, las toleró en Palacio.<sup>1079</sup>

---

<sup>1079</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 220-21.

La segunda de las zarzuelas de Salazar y Torres fue parte, así, de la respuesta desestimatoria que Mariana de Austria y su favorito habían decidido darle al sector prohibicionista de la corte. El espectáculo, explica Maura, estaba en corazón del programa político de Valenzuela,<sup>1080</sup> con lo cual no es sorprendente que la organización de las obras de 1673 no haya carecido de ningún lujo:

Un mes antes de la fecha designada para la fiesta ocupábase el Alcaide de los Reales Sitios en escoger las obras que hubieran de representarse y repartir los papeles al personal de las compañías que actuaran a la sazón en los dos corrales madrileños, las de Pedro de la Rosa, Simón Aguado, Manuel Vallejo o Antonio Escamilla, que entre varones y hembras no solían contar más de 18 a 20 personas cada una. Después, cometía la dirección de los ensayos al Conde de Galve, perito desde su mocedad en estos empeños, y atendía él al montaje del teatro dorado en la sala de las audiencias; a su instalación en el salón grande o de comedias; a la traza y pintura de las decoraciones; al arreglo de la escena, singularmente cuando la hubiere de sarao; a la recluta de violones, tambor y clarines para orquesta; al contrato con Damiana Arias, alquiladora de los mejores vestidos para comediantes; al alumbrado y adorno de la estancia; a los mil detalles, en fin, de negocio de tanta monta.<sup>1081</sup>

Maura describe minuciosamente el protocolo de estos espectáculos, haciendo hincapié en la colocación de los distintos miembros del público según su categoría, y en el papel primordial que solía asumir, en todos ellos, Fernando de Valenzuela:

Llegados el día y la hora, que era por lo común la media tarde, ocupaban sus puestos cuantos lo tenían según tradicional protocolo. Colocábase el sillón del Rey delante de un biombo, próximo a la puerta del saloncete del dormitorio, diez o doce pasos desviado de la pared; poníanse a la mano izquierda las almohadas para la Reina, y desde el lugar de SS. MM. hasta el escenario se tendían, en filas paralelas, alfombras y bancos cubiertos de tapicería. El acomodo de los cortesanos era éste: al costado izquierdo, contiguo a la sala de audiencias, las Damas de la Reina en las alfombras, los Meninos detrás, de rodillas, y en los bancos, Grandes, Consejeros de Estado, Gentilshombres de Cámara, Mayordomos del Rey, primogénitos de Grandes, Gentilshombres sin ejercicio, Mayordomos de la Reina, Maestro de S.M., Consejeros de Guerra, Secretarios efectivos y Ayudas de Cámara; al costado derecho, próximo a la Capilla, otra fila de damas y de pajes hincados, y en los bancos, Gentilshombres de la boca, títulos, hermanos y segundogénitos de Grandes, primogénitos, segundones y hermanos de títulos, Caballerizos del Rey, Gentilshombres de la Casa, caballeros conocidos, con hábito o sin él, y Jefes de Palacio. Nadie sino el Mayordomo de semana podía colocarse, como SS. MM., en el espacio libre entre las hileras de espectadores. Valenzuela lucía su apostura en estas ocasiones, en las que oficiaba al par de director y maestro de ceremonias, y jactancioso hasta en el vestir, solía traer, no obstante su tez morena, calzón y ropilla de terciopelo verde con mangas de raso labrado más claro que el terciopelo del vestido. En competencia con los entremeses y loas que para engarce de la pieza principal escribían Pedro Lanini, Francisco de Abellaneda, Alonso Olmedo y otros ingenios, representáranse quizá alguna vez los que compuso el favorito, no llegados hasta nosotros, pero su gran habilidad fue en todo caso la de director de escena y no se le regatearon ocasiones de acreditarla.<sup>1082</sup>

Las circunstancias de estreno de *El mérito es la corona, y encantos de mar y amor* fueron ligeramente distintas, por razones que tienen que ver con la imbricación cortesana de las

---

<sup>1080</sup> *Ibid.*, II, 221: «No guiaba a Valenzuela el solo propósito de captar la simpatía de Carlos II, que niño y artista gustó muchísimo del espectáculo; era esta diversión, como todas las demás, un epígrafe de su programa político, y la que, cual ninguna, le permitía lucir las dotes naturales a que debió su privanza.».

<sup>1081</sup> *Ibid.*.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, II, 221-22.



compañías teatrales. Desde la restauración de los espectáculos en la corte, algunas compañías empezaron a disfrutar de la protección de la reina regente. Un ejemplo de esto es la prórroga que obtuvieron en 1674 los actores y actrices para el cumplimiento de la pragmática suntuaria recién aprobada.<sup>1083</sup> A finales de ese mismo año, dos compañías tuvieron que devolver el favor:

La entrada en Palacio sirvió a los cómicos de honra y de provecho. Sin asidero cerca de la Regente habríales arruinado la pragmática suntuaria de 1674; mas, contra el parecer unánime del Consejo de Castilla, concedióles S.M. privilegiada prórroga del plazo de cumplimiento «por consistir todo su caudal en trajes del género prohibido, y no hallar disposición de poder hacer otros». En diciembre del mismo año se ordenó a las compañías de Vallejo y Escamilla suspender las representaciones de los corrales para preparar con mayor esmero la fiesta del cumpleaños de Doña Mariana, que había de consistir en la comedia *El mérito es la corona y encantos de mar y amor*, de D. Agustín de Salazar y Torres, y dos entremeses de D. Alonso de Olmedo. Protestó el «arrendador» de los corrales reclamando indemnización de los perjuicios que se le irrogaban; pidió la Villa que se ensayasen las comedias de Palacio a horas compatibles con las públicas; consultó el Consejo en idéntico sentido; alegaron los cómicos estar «pereciendo de hambre», y la Reina que no escuchó al arrendador, ni a la Villa, ni al Consejo, mandó pagar a las compañías todos los atrasos y 300 ducados más.<sup>1084</sup>

Así pues, *El mérito es la corona y encantos de mar y amor* se situó en el corazón de una disputa por la exclusividad de las compañías teatrales. Por orden de Mariana de Austria, esta acabó resolviéndose con la liquidación de la deuda hacia los actores. Podemos suponer que el rendimiento de las compañías en la fiesta real del 22 de diciembre influyó en la decisión de la reina regente, y por lo tanto, que Salazar y Torres tuvo cierta responsabilidad en la mejoría de las condiciones de trabajo de las compañías teatrales de la corte. De las afirmaciones de Maura Gamazo podemos entresacar dos detalles fundamentales acerca de la puesta en escena original de *El mérito es la corona*. El primero es que las compañías teatrales que la representaron fueron la de Manuel Vallejo, la de Antonio de Escamilla o una combinación de ambas. El segundo es que las piezas breves que la acompañaron fueron dos entremeses de Alonso de Olmedo. Gabriel Maura solo menciona a Agustín de Salazar y Torres de manera incidental, pero aun así consigue proporcionarnos la imagen de un dramaturgo sometido a las vicisitudes de la corte y a la voluntad de la Reina Regente. Otro testimonio de esta realidad son las propias obras del dramaturgo, que fueron estudiadas por la crítica historicista posterior a Maura con la intención de recalcar la dimensión encomiástica del teatro salazariano.

---

<sup>1083</sup> Véase a propósito de esto Carmen Sanz Ayán, «El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII», en *Memoria de la palabra : Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, vol. 2 (Iberoamericana - Vervuert, 2004).

<sup>1084</sup> Maura Gamazo, *Carlos II y su corte : Ensayo de reconstrucción biográfica*, II, 223.

En su ya citado artículo «Teatro breve e feste di palazzo...», Fausta Antonucci dedica su atención a las ocho loas que Agustín de Salazar y Torres escribió para sus propias comedias,<sup>1085</sup> seis de las cuales clasifica como «cortesananas», al tratarse de loas que se presentaron con ocasión de cumpleaños de la familia real.<sup>1086</sup> La investigadora analiza en detalle una sola de estas loas cortesananas, aquella de *Elegir al enemigo*, argumentando que al ser la primera y la más extensa del autor, sirve como modelo de todas las demás. Después de la acción propiamente dramática —«prácticamente inexistente», según la autora, porque «el único embrión de acción consiste en la disputa entre el *Día* y la *Edad*, arbitrada por la *Alegría*»<sup>1087</sup>—, la loa explicita su propio contenido alegórico. Todos los personajes que aparecen en ella son símbolos más o menos lejanos de la casa de Austria:

A questa dimostrazione visiva segue una dimostrazione ragionata che punta a ribadire come tutti i personaggi allegorici in scena abbiano diritto di partecipare al festeggiamento. I quattro continenti, perché riconoscono tutti la sovranità del monarca spagnolo; i quattro elementi, perché ciascuno di essi è l'ambiente naturale di uno dei quattro blasoni imperiali (Leone, Aquila, le colonne d'Ercole con il lemma Plus Ultra, i fulmini). Ancora più complesso il panegirico concettoso che spiega la solidarietà delle quattro parti del giorno e delle quattro stagioni nel festeggiamento. La Primavera porta tre ghirlande di fiori che sono i tre anni del principe, ed è assimilabile all'Aurora, parte del giorno con la quale si soleva designare per metafora la persona di Mariana de Austria. L'Estate trionfa nel segno del Leone, durante il quale il Sole (emblema del Re) dà il massimo del suo calore; parallelamente, lo Zenit ha anch'esso diritto a festeggiare perché il principe Carlos è nato a mezzogiorno. L'Autunno festeggia perché il principe è nato a novembre, e la Sera perché porta una stella luminosa che -fuor di metafora- è Margarita, sorella del principe. L'Inverno, infine, è assimilabile alla Notte, ricca di stelle, che sono le dame di corte. Ma *Alegría* interviene cantando: le dame sono vere e proprie divinità, e la comparazione con le stelle è insufficiente a lodarle. E allora perché Notte e Inverno dovrebbero avere anch'esse diritto a festeggiare? Ma per un motivo evidente: perché la commedia che si è apprestata per la festa inizia di notte, con un naufragio causato dalle tempeste invernali. Tanto è vero che già risuonano in scena, da dietro le quinte, i richiami e i lamenti dei naufraghi. Ma prima che la commedia abbia inizio, tra il plauso generale, bisogna ripetere ancora una volta il canto panegirico che ha punteggiato tutta la *loa* [...].<sup>1088</sup>

<sup>1085</sup> El interés de las loas radica, según la autora, en el hecho de que están más estrechamente relacionadas con la circunstancia festiva que las motiva que las propias comedias: «Le commedie composte per queste ricorrenze festive sono dunque decisamente opere «su commissione»; e portano traccia della circostanza per cui sono state scritte nel messaggio ideologico che trasmettono, nella tematica utilizzata, nell'impostazione scenografica pensata per la ricchezza di mezzi che il teatro di Corte poteva offrire. Tuttavia, i riferimenti circostanziali non sono mai così espliciti ed eccessivi da impedire una ulteriore fruizione dell'opera al di là della circostanza effimera che le ha dato origine. Tanto è vero che la maggior parte delle commedie composte per feste di corte sono state in seguito rappresentate più e più volte, anche in circostanze non festive e a distanza di anni. Più strettamente connessa alla circostanza festiva è invece quella sorta di introduzione alla commedia che è la *loa*.» (Antonucci, «Teatro breve e feste di palazzo: le “loas” cortigiane di Agustín de Salazar y Torres», 99-100).

<sup>1086</sup> *Ibid.*, 102-103: «Le occasioni festive per le quali Agustín de Salazar y Torres compone le sue commedie -e le relative *loas*- sono le ricorrenze di compleanno dei regnanti. Al compimento del terzo e del nono anno di età di Carlo II scrive *Elegir al enemigo* e *También se ama en el abismo* (rappresentate il 6 novembre 1664 e 1670). In quattro occasioni celebra invece il compleanno della regina madre Mariana de Austria (22 dicembre) con le commedie *Thetis y Peleo* (1670), *Los juegos olímpicos* (1673), *El mérito es la corona* (1674), *El encanto es la hermosura o la segunda Celestina* (che Salazar y Torres iniziò a scrivere nel 1675, e che fu completata da Vera Tassis e rappresentata postuma nel 1676).».

<sup>1087</sup> *Ibid.*, 104. [La traducción, como todas las siguientes del mismo artículo, es nuestra.]

<sup>1088</sup> *Ibid.*.

Las simbologías empleadas por Salazar y Torres siguen una lógica geopolítica (en el caso de los continentes), heráldica (en el caso de los elementos) o simplemente biográfica (en el caso de los personajes que representan a Mariana de Austria o al príncipe Carlos). Hay alegorías imperfectas, o, como lo dice elegantemente Antonucci, demasiado «conceptuosas», pero estas se resuelven por la añadidura de una lógica interna, dramática: la cohesión loa-comedia. La pieza introductoria y la pieza principal están tan conectadas en *Elegir al enemigo* que la acción de una desborda en la otra, logrando una transición muy difuminada.

Fausta Antonucci entresaca de la loa de *Elegir al enemigo* una estructura que ella considera común a las seis loas cortesanas del autor. Esta consiste en una «aumenta[ción] progresiva de número de personajes», y sobre todo en la introducción de un personaje que sirve de «árbitro» o mediador de una disputa inicial:

Tra tutte le *loas* di Salazar y Torres, questa è in assoluto la più lunga. Si struttura, come abbiamo visto, come una sequenza di scene che aumentano progressivamente il numero di personaggi presenti sul palcoscenico: una struttura che si ritrova in tutte le altre *loas* dell'autore. [...] Questo schema, in cui alla disputa tra due o più personaggi allegorici segue l'intervento di un terzo personaggio, che svolge la funzione di arbitro, si ritrova in quasi tutte le altre loas cortigiane di Salazar y Torres. Nella loa per *También se ama en el abismo* (1670) sono il Merito e la Fortuna a disputarsi l'onore dei festeggiamenti, riconosciuto poi ad entrambi dalla figura arbitrale che è qui la Spagna. Nella loa per *Los juegos olímpicos* (1673) sono Aurora, Zenit e Sera a disputarsi la ghirlanda festiva, che verrà infine attribuita al Giorno, arbitro della disputa e figura che riassume in sé i meriti dei tre contendenti. Nella loa per *El Mérito es la corona* (1674) la disputa si accende tra i quattro elementi e le rispettive quattro divinità (Giove, Giunone, Venere e Cibele), e l'arbitro sarà Amore. Nella loa per *El encanto es la hermosura* (1675) contendono Cielo e Terra ma riescono ad accordarsi senza necessità dell'intervento di un terzo.<sup>1089</sup>

Preguntándose por las posibles motivaciones de tal estructura dramática, Antonucci emite dos hipótesis. La primera es de orden musicológico, y debe mucho a las reflexiones desarrolladas por Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*.<sup>1090</sup> Al iniciarse con una disputa, la estructura salazariana de la loa permitiría el desarrollo de un contrapunto musical entre dos o más voces. Al aumentar progresivamente el número de personajes, facilitaría también la entrada de cantantes solistas acompañados, en coro, por los ya presentes.<sup>1091</sup> Pero estas ideas son difícilmente verificables, ya que no se ha conservado la partitura de la loa para *Elegir al enemigo*. Quizás por este motivo Antonucci parece inclinarse más por su segunda hipótesis, de orden ideológico, que desarrolla a continuación:

---

<sup>1089</sup> *Ibid.*, 104-5.

<sup>1090</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale* (Paris: Éditions sociales, 1980), «Action».

<sup>1091</sup> Antonucci, «Teatro breve e feste di palazzo: le “loas” cortigiane di Agustín de Salazar y Torres», 105.

Tuttavia, a me pare che questa elementare impalcatura drammatica abbia anche un'altra importante motivazione, di carattere fondamentale ideologico. A ben vedere, infatti, la funzione del personaggio-arbitro che risolve in concordia la discordia è la stessa del monarca: questi, nella visione panegirica della festa di Corte, è l'arbitro dei destini del Paese e il garante di una concordia armoniosa tra le sue varie componenti. Si tratta ovviamente di una visione fortemente edulcorata della dialettica storica; lo dimostra tra l'altro il fatto che le dispute che si mettono in scena in queste *loas* festive non nascano mai da una vera contrapposizione di idee e di intenti. I personaggi sono tutti d'accordo nel celebrare le glorie della monarchia, e quello che si contendono è soltanto il privilegio della celebrazione.<sup>1092</sup>

Para reformularlo con nuestras propias palabras, dentro del sistema alegórico de la loa, el simbolismo del personaje-árbitro se sitúa en un plano diferente al de los demás: en efecto, es el único que no emana del *personaje* que lo encarna, con sus atributos distintivos, sino del propio *tipo*, por la función dramática que cumple. El árbitro simboliza al monarca porque es el responsable del desenlace de la trama y del restablecimiento del orden entre los personajes –aunque el desorden, como subraya Antonucci, nunca haya sido real. Si la acción dramática tiene poca importancia en estas loas salazarianas es porque se le otorga un lugar primordial al discurso, el cual es de naturaleza eminentemente panegírica.

La contesa non può avere quindi alcun rilievo sul piano dell'azione; lo avrà invece sul piano del discorso, poiché stimolerà ciascuno dei personaggi che partecipano alla disputa a un esercizio di bravura retorica. Ognuno deve infatti argomentare come meglio sa e può, in favore del suo maggior diritto a partecipare alla celebrazione. L'isotopia dominante ed esclusiva di queste argomentazioni è dunque, sempre e comunque, quella del panegirico, quanto più concettoso e iperbolico possibile. La stessa isotopia organizza gli interventi di tutti gli altri personaggi che successivamente entrano in scena, anche di quelli che non partecipano direttamente alla disputa fittizia.<sup>1093</sup>

Después de Antonucci, la dimensión panegírica de las loas palaciegas de Agustín de Salazar y Torres fue estudiada por Judith Farré Vidal en una serie de artículos y en un importante libro derivado de su tesis doctoral.<sup>1094</sup> Para esta investigadora, el teatro palaciego es una «dramática festiva en la que se consolida la autoridad de la figura reinante»,<sup>1095</sup> y en el caso de las loas palaciegas salazarianas, «[su] función básica consiste en la codificación del elogio al homenajeado en la celebración».<sup>1096</sup> Este código está compuesto por «una serie de

---

<sup>1092</sup> *Ibid.*, 105-6.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, 106.

<sup>1094</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*. El capítulo que mejor expone la tesis histórico-política de la autora es el titulado «Dramaturgia del elogio» (259-308).

<sup>1095</sup> Judith Farré Vidal, «Consideraciones generales acerca de la dramaturgia y espectáculo del elogio en el teatro cortesano del Siglo de Oro», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003), 273-92, 274: «“La fiesta cortesana emana del poder y se organiza con una intencionalidad y unas funciones bien definidas.” La afirmación procede de José María Díez Borque quien, en la misma línea que Sebastian Neumeister, John E. Varey o Teresa Ferrer –por citar algunos de los más prestigiosos investigadores que adoptan dicha orientación crítica–, realza el poder de la fiesta cortesana como mecanismo de ostentación política. La constatación del teatro cortesano como dramática festiva en la que se consolida la autoridad de la figura reinante debe ser el punto de partida inicial sobre el que dispongamos los principales rasgos que definen la noción de teatro palaciego.»

<sup>1096</sup> Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, 260.

tópicos y metáforas recurrentes que inciden en unos atributos básicos asociados a la figura del poder» y que tienen una importante dimensión visual que trasciende la loa misma:

De este modo la metáfora se establece como mecanismo retórico que redundante en la visualidad de los valores del elogio. La reiteración de unas determinadas fórmulas dramáticas, alegóricas y espectaculares remite a su función arquetípica, que inscribe la dramaturgia del elogio en un archicódigo esencial que trasciende el marco inicial de la loa y se inscribe en una concepción absoluta de todas las artes. Así, pues, bajo las directrices que marca el código oficial establecido, los valores de sugerencia panegírica se transmiten, inalterablemente, en todos los ámbitos que integran la *cultura dirigida* de la época.<sup>1097</sup>

Como ejemplo de la transversalidad de los tópicos y metáforas del poder, Farré Vidal cita dos retratos firmados por Juan Carreño de Miranda: el primero de Mariana de Austria (1669-1671), y el segundo del joven príncipe Carlos (1677), aunque no especifica sus similitudes con las loas palaciegas de Salazar y Torres. Sí explica, en cambio, cómo se estructura el código encomiástico dentro de las loas:

La síntesis simbólica que propicia la definición metafórica –tanto de la circunstancia que motiva la celebración, como del elogio esencial a los monarcas– se inserta en una tópica argumentativa que se establece como marco genérico que encuadra el debate de méritos. La disputa por obtener el mecenazgo festivo adopta una línea ilativa bajo la cual se combinan las distintas formulaciones panegíricas de cada personaje. Los criterios especulativos permiten la yuxtaposición en el desenlace de todas las fórmulas encomiásticas. De ello se deduce, pues, que la dramaturgia del elogio consiste en una doble perspectiva que combina dos ejes de evocación. En el primer nivel de sugerencias, la metáfora panegírica deposita las claves simbólicas que visualizan el referente estilizado del elogio a partir de una circunstancia determinada y sobre la que, en un segundo eje de expectativas, se articula la estructura encomiástica de la disputa. La culminación de dicha estrategia laudatoria desencadena el recurso final del útilogo como fragmento de síntesis panegíricas.<sup>1098</sup>

Después de estas consideraciones generales, la autora estudia el detalle de las metáforas y tópicos panegíricos que aparecen tanto en las loas palaciegas de Salazar y Torres como en aquellas que dedica a otras familias de la nobleza: las loas de *También se ama en el abismo* y *Dar tiempo al tiempo* (para los Duques de Alburquerque) y la loa de *Eurídice y Orfeo* (para los Duques de Alcalá). En un esfuerzo de síntesis, presentamos sus conclusiones en la siguiente tabla,<sup>1099</sup> ordenada según la persona a quien se destinan los elogios:

	Metáforas panegíricas		Tópicos panegíricos	
	Nombre	Función	Nombre	Función
Mariana de Austria	Aurora	Exaltación de la belleza por un procedimiento de comparación.	La fama	«[...] elogio a la genealogía y la nobleza de cuna de la Reina regente.»
	Aurora + Sol	Exaltación del poder como regente y madre	La cortedad del decir	«El otro tópico [...] redundante en la devoción

<sup>1097</sup> *Ibid.*, 261.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, 263-64.

<sup>1099</sup> La tabla sintetiza las conclusiones de Judith Farré Vidal en *Ibid.*, 267-308.

		(referencia a la tarea de crianza del príncipe). <sup>1100</sup>		y el afecto que inspira. Se trata de la fórmula acerca de la cortedad en el decir.»/ «El tópico enlaza con el inicio de la comedia.» <sup>1101</sup>
	Luz	Exaltación de la belleza.		
	Rosa	Exaltación de la belleza, con matices de «pureza y nobleza».		
	Águila	Exaltación de la genealogía.		
Carlos II	Sol, Júpiter, Marte	Exaltación del poder y el dominio masculinos.	La comparación con un pasado glorioso	«Uno de los principales tópicos [...] consiste en comprar su excepcionalidad con un pasado glorioso, del que se deduce su magnificencia y predominio absolutos.»
	Clavel	Exaltación del dominio y puesta en relación con Mariana de Austria a través del cromatismo. <sup>1102</sup>	La vastedad del dominio.	«La hipérbole que magnifica la vastedad del poder de Carlos II redundante en su dominio excelso, aspecto que denota la grandeza de su poder.»
	Fénix	Esperanza de renacimiento de la Monarquía.		
Duques de Alburquerque	Marte y Venus	Exaltación del matrimonio. <sup>1103</sup>	La imposibilidad de las palabras	«[...] se refiere al afecto que inspiran los Duques de Alburquerque.»
Duque de Alburquerque	Príncipe guerrero	Exaltación de su condición guerrera.	La fama	«[...] enfatiza la magnitud de las cualidades que se resaltan en el Duque de Alburquerque.»
Duquesa de Alburquerque	Venus	Exaltación de la belleza.	La cortedad en el decir	«[...] intensifica el sentido excepcional de la belleza de la Duquesa.»
	Luz	Exaltación de la belleza.		
Duquesa de Alcalá	Hermosura	Exaltación de la belleza por un	La cortedad en el decir	«[...]habilita como únicas formas posibles

<sup>1100</sup> «La metáfora panegírica de la Aurora se completa con la referencia simbólica del Sol. La alegoría convierte el esplendor del alba, que sugiere el inicio de la luz solar, en el proceso de educación de Mariana de Austria hacia el príncipe heredero, el cual aparece simbolizado como Sol.» (*Ibid.*, 270).

<sup>1101</sup> El tópico de la cortedad en el decir es el único que posee, a la par que una función simbólica, una función dramática: iniciar la comedia (*Ibid.*, 279-80).

<sup>1102</sup> «De igual forma que la Aurora se convierte en una metáfora recurrente en la tónica del encomio a Mariana de Austria, el clavel desempeña una función similar en el panegírico de Carlos II. En la loa para *El encanto es la hermosura...* la Tierra se dirige explícitamente al futuro Rey mediante un vocativo que incorpora la metáfora floral del clavel: “Y vos, Carlos, Clavel siempre agosto / y Sol siempre claro, eterno vivid” (EH, vv. 195-196). [...] La coordinación de los dos predicados metafóricos introduce un contraste cromático entre el rojo del clavel y el amarillo del sol, al mismo tiempo que abstrae el sentido esencial del encomio en un marco absoluto integrado por el cielo y la tierra ---evocados en las metonimias del sol y el clavel---. En la loa para *Elegir al enemigo* la Aurora formula el tópico en términos similares: “que el Clavel que España venera/sólo del seno del Alba naciera” (EE, vv. 432-433). Destaca el contraste cromático entre el blanco del Alba, que simboliza a Mariana de Austria, y el rojo del Clavel, que remite a Carlos II.» (*Ibid.*, 277-78).

<sup>1103</sup> «La asociación simbólica que toma como correlatos objetivos a las dos deidades mitológicas permite establecer un elogio conjunto al matrimonio de los duques de Alburquerque, que se presenta como paradigma que asocia los valores masculinos de valor y entrega, por una parte, y los femeninos de hermosura y discreción, por otra.» (*Ibid.*, 289).

		procedimiento de comparación. <sup>1104</sup>		para su elogio la admiración y el silencio.»
Infanta Margarita <sup>1105</sup>	Luz	Exaltación de la belleza.		
	Estrella + Sol	Exaltación del poder por la relación fraternal con Carlos II.		

Además de proporcionar uno o varios ejemplos de estas metáforas y tópicos empleados para representar a miembros de la familia real o de la nobleza, Judith Farré Vidal evoca aquellas figuras que aluden, en la loa, a la circunstancia festiva precisa que las propicia. Son tres: «la metáfora que convierte los años cumplidos en flores», la asociación que «equipara los años con luces» y el procedimiento que «equipara los años con las felicidades que comporta». Sus funciones son 1) transformar el mes de diciembre (fecha del cumpleaños de Mariana de Austria) en un mes primaveral; 2) exaltar la belleza de la reina; 3) hacer una «proyección atemporal de la circunstancia festiva».<sup>1106</sup>

### 3.3. Lecturas histórico-culturales

En «Antecedentes inmediatos de la “Aprobación” del padre Guerra...», O’Connor defiende una tesis de marcado carácter historicista, que resume de la manera siguiente:

La tesis de trabajo de este estudio es la siguiente: las dos colecciones editadas por Vera Tassis constituían, en su sentido global, una respuesta colectiva de los intelectuales defensores del teatro español a la polémica antiteatral ideada por clérigos, en mayor parte jesuitas, y legos. Durante la regencia de Mariana de Austria, y, especialmente, al comienzo del reinado de Carlos II, estas élites habían fracasado en su campaña para proscribir definitivamente el teatro. De este modo, aunque sea debidamente célebre la defensa del teatro español concebida por el padre Guerra en 1682, aún falta mucho para conocer a fondo los antecedentes que contribuyeron a la necesidad de tal defensa, y las razones que la justificaban. El «Discurso» de Vera Tassis constituye parte de una respuesta doble a las maquinaciones políticas y polémicas antiteatrales de la década anterior y, a la vez, anticipa, en cierto modo, la publicación de la disquisición formal del padre Guerra.<sup>1107</sup>

<sup>1104</sup> «En la loa para *Eurídice y Orfeo* el elogio a la Duquesa de Alcalá retoma una de las pautas propias del encomio dedicado a Mariana de Austria en el escenario palaciego. Se trata del referente simbólico que copia a un original, cuya preponderancia excede los valores del correlato simbólico que refleja los valores absolutos de la belleza de la Duquesa de Alcalá.» (*Ibid.*, 294.).

<sup>1105</sup> «Una mención especial requiere la alusión a la infanta Margarita en la loa para *Elegir al enemigo*, un caso excepcional en el conjunto de las loas palaciegas de Salazar. La referencia laudatoria a la Princesa se justificaría, seguramente, por su presencia como parte del auditorio en la representación.» (*Ibid.*, 300.).

<sup>1106</sup> *Ibid.*, 284-89.

<sup>1107</sup> O’Connor, «Antecedentes inmediatos de la “Aprobación” del padre Guerra: El “Discurso de la vida y escritos de Don Agustín de Salazar”, de Vera Tassis», 261.

En la primera parte de su argumentación, O'Connor intenta demostrar que el «Discurso» de Vera Tassis forma parte, como el texto de Guerra, de una «campaña aclaratoria» lanzada desde «un grupo selecto de poetas, dramaturgos, escritores e intelectuales que se habían formado alrededor de la figura máxima del periodo: don Pedro Calderón». Y es que O'Connor considera que la década de 1670, inmediatamente anterior a la publicación de ambos escritos, fue «el momento más crítico para el teatro español desde su proscripción por Felipe II, el 2 de mayo de 1598».<sup>1108</sup> En esos años, la «campaña antiteatral falló en su intento principal de movilizar el poder y la autoridad reales» e inició, como medida paliativa, una «guerrilla religiosa» que despertó un contraataque:

Por ejemplo, el padre Tirso González de Santalla, jesuita y misionero, predicó infatigablemente contra el teatro, y llegó a tal punto que, en 1679, Sevilla lo proscribió. Además, hay que apuntar que la proscripción se efectuó con la participación activa del lego don Miguel Mañara, un «portento de caridad y amor al prójimo», según Cotarelo. Esa serie de eventos sembró la alarma, y hubo contrarréplica en 1681, según un escrito anónimo que «A la Majestad Católica de Carlos II, nuestro Señor, rendida consagra a sus Reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia». Si bien la guerra de extirpación fracasó en el frente más importante, el civil y político, los agresores estaban dispuestos a lanzar un nuevo ataque en el frente religioso, y los escritos que idearon Vera Tassis y fray Manuel de Guerra tenían como objetivo combatir la ofensa.<sup>1109</sup>

Comparando los dos textos, O'Connor pone de realce sus similitudes temáticas y estructurales,<sup>1110</sup> insistiendo en que no pueden «concebirse en términos dicotómicos, como una moneda con un cara profana y otra sagrada», ya que «tal acercamiento sería una grave distorsión de su crítica»:

El trinitario se dedicó [...] a analizar minuciosamente los escritos de los santos padres, y, con un sentido hermenéutico muy actual, los interpretó dentro de las circunstancias concretas de su tiempo. Mientras tanto, Vera Tassis examinó, como se ha dicho, el origen divino de la poesía, dividiendo su apología en cuatro apartados. Las autoridades citadas por Vera incluían a cristianos y gentiles, santos e historiadores e, incluso, a poetas como Platón, Lactancio, San Severino, David y Ovidio. En el primer apartado, escogió ejemplos del Antiguo Testamento, como el caso de Moisés y, citando catorce ejemplos, se refirió a diez cánticos inspirados por la divinidad. En el segundo, basándose en una referencia clave del Nuevo Testamento, Vera Tassis hizo un puente entre éste y el Viejo Testamento [...]. Luego se refirió a Zacarías, Simeón, a Jesucristo después de la Cena, y a los ángeles en su natividad. En el tercer apartado, aparecían santos de la iglesia griega y latina, como Gregorio Nacianceno, Ambrosio, Paulino, Atanasio, Juan Damasceno, Dámaso, Buenaventura, Hilario, Prudencio, el no santo Tertuliano, Leandro, el no santo Sinesio, Tomás de Aquino, Isidoro, Juan de la Cruz y «la Mystica Doctora Santa Teresa de Jesus». Y, para terminar su recorrido histórico, enumeró Vera, entre reyes y emperadores poéticos, a los siguientes: Carlos V, Nerva, Trajano, Felipe IV y el príncipe don Carlos.<sup>1111</sup>

---

<sup>1108</sup> *Ibid.*, 163.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, 164.

<sup>1110</sup> «Al cotejar el “Discurso” de Vera Tassis con la “Aprobación” de fray Manuel, uno se da cuenta de que el primero defiende, en términos generales, la poesía y su origen divino. El segundo, en concreto, se orienta hacia una defensa del teatro, constituyendo, de un modo, una particularización del argumento general, en este caso a favor de la creatividad humana que se manifiesta en el drama.» (*Ibid.*, 162.).

<sup>1111</sup> *Ibid.*, 165.



Concluye Thomas O'Connor sobre la intención profunda de ambos autores que

Vera Tassis y fray Manuel de Guerra eran, en su época, ejemplos, no de voces disidentes, sino de gentes que insistían en una visión abarcadora de la fe cristiana y de su práctica religiosa. Quizá la contribución más insólita y significativa de los dos proceda de su insistencia en defender lo que se denomina una espiritualidad conyugal, en la que la Comedia fundamenta y justifica su representación dramática de la vida y del amor erótico. Por otra parte, debido a sus métodos analíticos, aplicados con precisión a la tradición teológica y exegética, aclararon y problematizaron el fundamento de los ataques por parte de los enemigos de la Comedia.<sup>1112</sup>

Un aspecto interesante de la tesis defendida por O'Connor es que sugiere que la respuesta de Vera Tassis a la polémica antiteatral no solo consistió en el «Discurso de la vida y escritos de Don Agustín de Salazar», sino también en las dos colecciones que editó: las *Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca* y la *Cítara de Apolo*. De ser cierta esta idea, la obra de Agustín de Salazar y Torres podría beneficiarse de una lectura histórico-cultural capaz de determinar si la inclusión de la *Cítara* en la polémica teatral de finales del siglo XVII fue propiciada, de alguna manera, por la propia escritura salazariana, o si se trató, al contrario, de una perversión utilitarista a título póstumo.

---

<sup>1112</sup> *Ibid.*, 165-66.

## 4. La crítica transtextual

### 4.1. Hipotextualidad

Agustín de Salazar y Torres pasó a la historia como un autor de segundo plano, relegado casi siempre al estatuto de discípulo calderoniano o, menos frecuentemente, gongorino. No es sorprendente, por eso mismo, que la crítica le haya dedicado mucha atención a la dimensión *transtextual* de la obra teatral salazariana. Bajo el término de *transtextualidad* englobamos, siguiendo a Gérard Genette,<sup>1113</sup> todas las relaciones existentes entre los textos teatrales de Salazar y Torres y otros textos literarios que le precedieron (*hipotextualidad*) o siguieron (*hipertextualidad*) en el tiempo. En el caso de las relaciones textuales exactamente contemporáneas –siendo el ejemplo más notorio las obras escritas en coautoría– hablaremos de *intertextualidad*.

Una buena parte de los estudios hipotextuales acerca de la obra de Salazar y Torres se ha concentrado en la figura de Góngora. El primero de ellos es el ya mencionado artículo de José Ares Montes, «Del otoño del gongorismo...», de 1961. El artículo analiza la influencia del poeta cordobés en la obra salazariana, con la premisa –ya explícita en su título– de que Salazar y Torres pertenece a una fase de relativo declive del modelo gongorino a favor del modelo calderoniano:

Del raudal de seguidores de Góngora separo, para esta ocasión, a don Agustín de Salazar y Torres, un poeta que apenas si ha merecido la atención de la crítica y que florece en la segunda mitad del siglo xvii, cuando el gongorismo, en un otoño todavía dorado y tenazmente persistente, se desvía, en parte, de la ruta trazada por el autor de las *Soledades*, para seguir por la que le abre, con delirante pompa barroca, el gongorista Calderón de la Barca en sus tramoyas mitológicas, caballerescas y cortesanas.<sup>1114</sup>

La tesis de Ares Montes es que Salazar y Torres recibe a Góngora a través de Calderón. Pese a esto, según los análisis del crítico, la impronta calderoniana parece ser más visible en el teatro del autor que en su obra lírica. Ares Montes explica, por ejemplo, que «no abusó Salazar, a pesar de la vecindad calderoniana, de los artificios de plurimembración y correlación, aunque no sea difícil espigar muestras en su obra lírica y, por supuesto, en la dramática, tan emparentada con la de Calderón».<sup>1115</sup> En el apartado de su artículo expresamente dedicado al teatro salazariano, se repite que «como autor dramático, Salazar y

---

<sup>1113</sup> Gérard Genette, *Pamphléstes. La littérature au second degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982), 7.

<sup>1114</sup> Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», 284.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, 292.

Torres se muestra decidido discípulo de Calderón, al menos en el aparato externo y en la preferencia por los asuntos mitológicos, alguno de los cuales ya había sido llevado a la escena por el maestro». <sup>1116</sup> No entra Ares Montes en detalles acerca de la impronta calderoniana en cada una de las obras teatrales de Salazar y Torres, limitándose a observar que

*El mérito es la corona y encantos de mar y amor* (con loa), es comedia fantástica, emparentada con *El castillo de Lindabridis*, de Calderón. El resto son fantasías mitológicas que hubiera podido firmar sin mayor reparo el mismísimo autor de *La vida es sueño*. *El amor más desgraciado*, *Zéfalo y Pocris* (con loa); *También se ama en el abismo* (con loa); *Los Juegos Olímpicos* (con loa); *Thetis y Peleo* (con loa) 1, y *Triunfo y venganza de amor*, con el mismo asunto de *El Laurel de Apolo*, de Calderón. <sup>1117</sup>

El crítico le dedica bastantes más páginas a la poesía que al teatro salazariano. Para él, la influencia de Góngora en la lírica de Salazar y Torres es de naturaleza genérica, temática, y sobre todo, lingüística:

Poeta español, y bien uncido al carro gongorista como sus compañeros de fatigas poéticas, Salazar y Torres barajó con destreza los tópicos de la poesía barroca en géneros, temas y recursos expresivos. Sobre su parva, aunque no despreciable aportación personal, se acumulan todos los elementos de la obra gongorina: léxico, cultismos sintácticos (hipérbaton, ablativos absolutos, verbo *ser* con el sentido de ‘servir’ o ‘causar’), trueque de atributos, fórmulas estilísticas del tipo *A, si no B*, metáforas e imágenes, alusiones y perífrasis, etc., que creo inútil señalar, porque cualquier lector de Góngora puede identificar fácilmente. <sup>1118</sup>

En apoyo a su argumentación, el autor proporciona interesantes análisis comparativos de varias composiciones poéticas de la Cítara, como el centón «Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsis, con solo versos mayores de Don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus *Soledades*», la «Fábula de Venus y Adonis», la «Égloga del Amor», la «Canción heroica», el «Canto amebeo», la «Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora» y el «Teatro de la vida humana». No los citaremos extensivamente, pero sí recogeremos, con la mayor precisión posible, la lista de hipotextos gongorinos que Ares Montes encuentra en estos poemas:

Poema salazariano	Hipotextos gongorinos
«Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsis, con solo versos mayores de Don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus <i>Soledades</i> »	«se compone de versos, embutidos a veces con ingenio, procedentes de las <i>Soledades</i> , el <i>Polifemo</i> y el <i>Panegírico</i> , además de sonetos y alguna otra composición gongorina» <sup>1119</sup>

<sup>1116</sup> *Ibid.*, 317.

<sup>1117</sup> *Ibid.*, 319-20. Ares Montes subraya, además, en una nota, el parentesco de *El amor más desgraciado* con *Celos aun del aire matan*, citando un parlamento del Céfalo salazariano («Por la luciente, por la vaga esfera/ [...] / pintaba flores y borraba estrellas.»).

<sup>1118</sup> *Ibid.*, 291.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, 298.

«Fábula de Venus y Adonis»	«hay una consciente imitación de ciertos pasajes del <i>Polifemo</i> » <sup>1120</sup> (vv. 243-244, 297-336 de la <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> )
«Égloga del Amor»	«entona [Cupido] su canto con parecidos acentos a los del <i>Cíclope</i> por la esquiva Galatea» (octava 46, <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> ) «Sobre este comienzo polifémico procedente de la octava 46 del poema de Góngora [...] se superpone una imagen de la <i>Soledad Segunda</i> , vv. 335-336 [...] y un verso del soneto <i>Rayo, dorado Sol, orna y colora</i> [...] («el mar argenta, las campañas dora».)» <sup>1121</sup>
«Canción heroica»	«vv. 437-438 del romance <i>La ciudad de Babilonia</i> » «v. 4 del <i>Polifemo</i> » <sup>1122</sup>
«Canto amebeo» <sup>1123</sup>	«Aquí, en una dilatada sucesión de coros, se encuentra el siguiente eco de “el dulce alterno canto” de la <i>Soledad Primera</i> , vv. 767-844.» «vv. 105-106 del <i>Polifemo</i> » <sup>1124</sup> « <i>Soledad Segunda</i> , v. 521» <sup>1125</sup>
«Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora»	<i>Soledades</i> « <i>Polifemo</i> , vv. 130-132» <sup>1126</sup>
«Teatro de la vida humana»	<i>Soledades</i> « <i>Polifemo</i> , vv. 3-4.» <sup>1127</sup> «v. 40 del <i>Polifemo</i> » <sup>1128</sup> «La dependencia del <i>Polifemo</i> , vv. 70-72, es clara.» <sup>1129</sup>

No es sorprendente la recurrencia, como hipotextos, de las dos obras mayores de Luis de Góngora: las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*. En efecto, si decidimos creerle a Vera Tassis en su «Discurso de la vida y escritos», el autor conocía ambas obras de memoria desde su infancia –o, como corrigen los estudios biográficos más recientes, al menos desde su adolescencia–. En cuanto a los otros hipotextos mencionados, sorprende la falta de precisión de Ares Montes al hablar de la presencia de «sonetos y alguna otra composición gongorina» en el centón de Salazar y Torres, y también en cuanto al hipotexto de las *Soledades* en la «Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora» y en el «Teatro de la vida humana».

Respecto a este último poema salazariano, es interesante apuntar, por fin, la sugerencia que hace Ares Montes de que el autor a veces consiguió trascender el modelo gongorino a través de la parodia. En efecto, existe en él una dimensión jocosa que va más

<sup>1120</sup> *Ibid.*, 302.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, 302-3.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, 303.

<sup>1123</sup> Ares Montes anota, también, que «En la jornada primera de *La mejor flor de Sicilia*, comedia de nuestro autor (*Cythara*, II, pág. 104), un coro canta como acompañamiento estos dos versos epitalámicos, copia, el segundo, de Góngora: “De amor al mayor trofeo,/ ven, Himeneo, ven, ven, Himeneo.» (*Ibid.*, 306).

<sup>1124</sup> *Ibid.*, 304.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, 305.

<sup>1126</sup> *Ibid.*, 306.

<sup>1127</sup> *Ibid.*, 309.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, 310.

<sup>1129</sup> *Ibid.*, 317.

allá de la seriedad del *Polifemo* y las *Soledades* para aproximarse, curiosamente, a una poesía de tipo quevediano:

El poema de Salazar, al acecho del chiste y la ingeniosidad festiva, no carece de cierta gracia chocarrera, no del todo ajena a los gustos de Góngora, pero relacionada también con algún aspecto de Quevedo y, más próximo aún, con Jerónimo de Cáncer y Velasco. Maneja Salazar, con habilidad burlesca, el mismo lenguaje y los mismos recursos estilísticos que utiliza en serio en otras composiciones. Se burla asimismo con donaire, a veces con un poco de desgarro, de algunos de los temas cultivados con unción por la poesía barroca, bromeando con imágenes consagradas por los poetas de la época; pero con un limpio espíritu jocoso, sin pretender hacer crítica ni cargar de segundas intenciones sus bromas.<sup>1130</sup>

El artículo de José Ares Montes sienta una base ineludible en cuanto al estudio de la influencia gongorina en Agustín de Salazar y Torres, contribuyendo así a matizar la etiqueta excluyente de «calderoniano» que históricamente se le atribuyó al autor. Así, en su conclusión, el crítico afirma que «después de leídas estas páginas, podrá admitirse sin objeciones la íntima relación existente entre la obra de Salazar y Torres y la de Góngora, y se reconocerá también su legítimo derecho a ocupar un lugar más destacado, y no sólo como autor dramático dependiente de Calderón, en las historias de la Literatura española, al lado de los Bocánges, y Villamedianas de turno».<sup>1131</sup>

Pasaron muchos años antes de que se prosiguiera el estudio del hipotexto gongorino en la obra de Agustín de Salazar y Torres. Fue solo en 2008 cuando Jesús Ponce Cárdenas decidió responder al artículo de Ares Montes con otro cuyo título parece un desafío: «El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres». En efecto, aunque Ponce Cárdenas reconoce que el trabajo de su predecesor es «pionero», también entrevé en él «una cierta actitud derrotista hacia el objeto de estudio», para la cual ofrece una explicación histórica:

A modo de pequeña *excusatio propter infirmitatem*, se ha de tener presente que el profesor Ares Montes se movía aún, en aquellos primeros sesenta, entre los prejuicios acerca de los menores que habían contribuido a difundir maestros como Dámaso Alonso al denunciar la «servil imitación» de autores como Gabriel Bocángel, Anastasio Pantaleón de Ribera, Salvador Jacinto Polo de Medina, Francisco de Trillo y Figueroa o, ya en una cronología setecentista, José de León y Mansilla.<sup>1132</sup>

En una frase que alude directamente al título del artículo de Ares Montes, Ponce Cárdenas afirma su pretensión de reparar aquella injusticia histórica que relegó a Salazar y Torres al papel de imitador –y además, malo– de los grandes maestros áureos: «Así, pues,

---

<sup>1130</sup> *Ibid.*, 307-8.

<sup>1131</sup> *Ibid.*, 321.

<sup>1132</sup> Ponce Cárdenas, «El oro del otoño : glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres», 131-2.

entre las siguientes reflexiones en torno a la lírica de Salazar y Torres se intentará prescindir demarbetes empobrecedores del tenor de “servil imitación” o “hinchada vacuidad”, con el fin de apreciar en la obra de este ingenio mal conocido el *oro* que encierra el deslumbrante *otoño* culto de la segunda mitad del siglo XVII.»<sup>1133</sup>

No comentaremos aquí el contenido entero del artículo –el cual, como el de Ares Montes, entra en detalles acerca de la biografía y la poética salazariana–, sino solo aquellos aspectos relativos a la hipotextualidad. Ponce Cárdenas ofrece en su trabajo dos análisis muy detallados de poemas de Salazar con evidentes fuentes gongorinas: la «Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora» y el centón «Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsis, con solo versos mayores de Don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus *Soledades*.»

El apartado donde el investigador estudia la «Soledad» de Salazar y Torres se titula «La continuidad problemática de las *Soledades*: el relato fragmentado». En efecto, según el autor, la razón de ser de este poema salazariano es que «el carácter fragmentario de la mayor obra gongorina despertó entre algunos de sus seguidores el prurito de acometer el trabajo allí donde el maestro lo había abandonado».<sup>1134</sup> La estructura misma del poema revela, para Ponce Cárdenas, el conocimiento profundo que tenía Salazar no solo de las *Soledades*, sino también de las teorías que emitieron comentaristas contemporáneos acerca de la disposición de la obra gongorina. La estructura argumental propuesta por Ponce Cárdenas, que reproducimos aquí,

- I- vv. 1-37 Cronografía I (amanecer de un día del mes de mayo: primer crepúsculo, salida de la Aurora);
- II- vv. 38-80 Topografía fluvial;
- III- vv. 81-94 Cronografía II (eclosión de la luz: salida del Sol);
- IV- vv. 95-116 Presentación de Cíane dormida, despertar de la bella;
- V- vv. 117-138 Escena de montería, sobresalto de la protagonista, muerte del jabalí;
- VI- vv. 139-153 Encuentro de miradas y enamoramiento de los jóvenes.

refleja un «estatismo [que] nos deja adivinar el tono eminentemente descriptivo de la *Soledad* salazariana, de esa *Soledad* que se ubica sobre el telón de fondo del trunco *cuaternion*

---

<sup>1133</sup> *Ibid.*, 132.

<sup>1134</sup> *Ibid.*, 137.

que proyectara el primado de la lírica culta». <sup>1135</sup> Aquel *cuaternion* gongorino, Salazar y Torres lo percibe, posiblemente, por intermedio de Pedro Díaz de Rivas y José Pellicer:

De hecho, si resulta cierto que a los once años el pequeño Salazar y Torres ya recitaba de memoria las *Soledades* y que entre sus maestros de la *Ratio Studiorum* se había convertido en escoliasta de los pasajes más oscuros, hemos de suponer que a éste no le resultaran ajenas las teorías de Pedro Díaz de Rivas, que organizaba el ciclo en cuatro composiciones que habían de corresponder con la *Soledad de los campos*, la *Soledad de las riberas*, la *Soledad de las selvas* y la *Soledad del yermo*. En cambio, para el polémico Pellicer, el proyecto inconcluso de las cuatro *Soledades* remitiría a la intención de «describir las cuatro Edades del hombre» y así la *Soledad tercera* pintaría «la virilidad, con monterías, cazas, prudencia y oeconómica». Al disponer la materia salazariana sobre dicho bastidor, parecen cumplirse en parte ambos designios, ya que su nueva *Soledad* parece corresponderse con el modelo de apertura propio de una auténtica *Soledad de las selvas* (Díaz de Rivas) al tiempo que dispone sobre el relato una escena de «monterías» y «cazas» (Pellicer). <sup>1136</sup>

Las semejanzas argumentales entre el poema de Salazar y el de Góngora son numerosas, aunque entre ellas destaca la hibridación, común a ambos, de las modalidades discursivas. Refiriéndose a los postulados de Robert Jammes acerca de la existencia una *narratividad velada* en las *Soledades* de Góngora, <sup>1137</sup> Ponce Cárdenas sostiene que «algo muy semejante se verifica en los versos de Salazar, aunque lo que me interesaría subrayar ahora es precisamente la apuesta del ingenio novohispano por la apertura a lo *narrativo* sin renunciar a la morosa descripción de la naturaleza en un estilo sublime teñido de lirismo». <sup>1138</sup>

En cuanto al lenguaje y al estilo de la *Soledad* salazariana, el autor del artículo admite la omnipresencia del hipotexto gongorino. En efecto, «una auténtica batería de estilemas gongorinos lleva al lector hasta pasajes muy concretos de la obra del maestro: desde la imagen zodiacal de la apertura, pasando por las fórmulas adversativo-aditivas y el doble recurso a la epanortosis, hasta la sobreabundante perífrasis mitológica, todo en esta *Soledad nueva* respira aromas gongorinos». <sup>1139</sup> Además de estas figuras, Ponce Cárdenas observa la presencia de versos tomados casi literalmente de las dos obras mayores del cordobés. Como Ares Montes, este investigador encuentra, en la llamada «Soledad nueva», huellas lingüísticas y diegéticas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, a las cuales añade un hipotexto más —no percibido por su

---

<sup>1135</sup> *Ibid.*, 138.

<sup>1136</sup> *Ibid.*, 138-39.

<sup>1137</sup> Robert Jammes [“en su ed. de las *Soledades*, p. 482 (nota al v. 445)”] «avisaba asimismo acerca de cómo en las *Soledades* se da “la paradoja que supone la elección de un estilo muy alejado de la forma narrativa habitual para escribir un poema de trama marcadamente novelesca”, lo que obligaría al poeta “a suprimir conjunciones y adverbios temporales —no todos, pero sí la mayor parte— y a adoptar al mismo tiempo un sistema de conjugación bastante diferente del que exigiría una narración cronológicamente estructurada” (por ejemplo, en el plano verbal, la contigüidad de presentes narrativos y presentes descriptivos que, sumados al pretérito perfecto simple, embrollarían a los lectores más cándidos).» (*Ibid.*, 139).

<sup>1138</sup> *Ibid.*.

<sup>1139</sup> *Ibid.*, 140-1.

predecesor—: «el soneto juvenil de Góngora que principia “Ya besando unas manos cristalinas” (1582)».<sup>1140</sup>

El apartado donde se conduce el análisis del centón «Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsis, con solo versos mayores de Don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus *Soledades*» reviste un colorido título: «Una taracea de fragmentos gongorinos: la técnica del centón». Ponce Cárdenas recuerda, antes que nada, la definición del término: un centón es «un poema de argumento más o menos original con versos extraídos de la obra de grandes autores [que] se practicó en época antigua tomando como referentes a los fundadores de la tradición clásica occidental: Homero, para la literatura griega, Virgilio, para la poesía latina».<sup>1141</sup> Puestas estas bases, el autor traza la historia del centón en griego, latín, y —a partir del Renacimiento— en lenguas vernáculas. En el caso de los centones gongorinos, considera que florecieron a partir de mediados del siglo XVII, siendo el primero de ellos la *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora* (1638) de Martín de Angulo y Pulgar. El centón de Agustín de Salazar y Torres, escrito en el marco de un certamen literario, contiene según el cómputo de Ponce Cárdenas trece versos originales contra ochenta tomados de distintas obras de Góngora, siendo estos últimos una demostración del amplio conocimiento que tenía Salazar y Torres de la obra del cordobés. Su procedencia, por orden de frecuencia, es la siguiente:

Como era esperable, las *Soledades* proporcionan un tercio de los versos extraídos de las obras del maestro (27/80), que se reparten de la siguiente manera: un único verso procedente de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, dieciocho de la *Soledad primera*, ocho de la *Soledad segunda*. La segunda de las consideradas obras mayores arroja un rendimiento funcional considerablemente más bajo, toda vez que el ingenio novohispano engasta solamente dos versos del *Polifemo*. Sorprenden, en cambio, por su alta frecuencia de uso los fragmentos tomados del *Panegírico al duque de Lerma* (6 de 80) y de las octavas *Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora* (igualmente, 6 de 80). Acaso resulte igualmente llamativa la procedencia de otra gavilla de versos, ya que se inscriben los tales en el marco amplio del ciclo de sonetos amorosos de juventud redactados por Luis de Góngora en 1582.<sup>1142</sup>

El análisis del centón revela, así, dos nuevas fuentes hipotextuales gongorinas en la obra de Salazar y Torres: las octavas *Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora* y los sonetos amorosos de juventud de Góngora. Ponce Cárdenas concluye el apartado reconociendo que el ejercicio practicado por Salazar y Torres, por académico que fuera, tenía

---

<sup>1140</sup> Ponce Cárdenas observa que «las concomitancias entre ambos pasajes [vv. 112-6 de Salazar y vv. 9-14 de Góngora] son tantas y de tal calibre que resulta casi inverosímil pensar que se deban a una coincidencia fortuita». (*Ibid.*, 142).

<sup>1141</sup> *Ibid.*, 143.

<sup>1142</sup> *Ibid.*, 148-9.



una doble dificultad. No solamente se trataba de «encajar», por así decirlo, versos ajenos, sino también de reconstruir un capítulo entero del Apocalipsis a partir de su versión latina:

Mas el auténtico ejercicio de virtuosismo que practica el avezado seguidor de la *Ratio Studiorum* en su arriesgada y juguetona apuesta estética no consiste tanto en la destreza que ostenta al recomponer este *mosaico mariano* con tan abigarradas *teselas gongorinas*, sino en la difícilísima práctica de la traducción de varios pasajes del *Apocalipsis* mediante la utilización de materiales poéticos preexistentes. Baste como prueba un ejemplo: el sintagma descriptivo «*Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim*» (*Apocalypsis*, 12, 1) tiene su equivalente en la reconstrucción «Virgen [...] que [...] matutinos del Sol rayos vestida [...] ciñó sus sienes bellas de antárticas estrellas [y] al pie [figuran los] cercos de la luna».<sup>1143</sup>

El artículo de Jesús Ponce Cárdenas logra su cometido al mostrar que la relación hipotextual de Agustín de Salazar y Torres con Luis de Góngora va más allá de la «servil imitación» postulada por José Ares Montes. En las dos composiciones estudiadas por el crítico, el poeta demuestra un conocimiento amplio tanto de las fuentes primarias como de algunas las fuentes secundarias del gongorismo. Salazar y Torres no solo retiene de Góngora lecciones lingüísticas y estilísticas: la hibridación descriptivo-narrativa de su *Soledad* es el testimonio de que buscó comprender en profundidad la revolución gongorina, y es esencial buscar huellas de esto en sus obras dramáticas.

Dos años después de la publicación de este este trabajo pionero para el estudio de la poesía salazariana, la investigadora mexicana Martha Lilia Tenorio estudió de nuevo el hipotexto gongorino en «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana», un artículo basado, en parte, en las tesis de José Ares Montes, pero también dedicado, como veremos más adelante, al estudio del hipertexto salazariano en la obra dramática sorjuanina. Desde el principio de su trabajo, Tenorio deja claro que el gongorismo de Salazar y Torres, así como el de sor Juana Inés de la Cruz, va más allá del mero formalismo, y «da cuenta de una intención estética, determinada, sí, por una “moda”, pero ejercida honesta y

---

<sup>1143</sup> *Ibid.*, 149. Es necesario recordar que décadas antes, el centón de Agustín de Salazar y Torres ya había sido recogido en la Diego, *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Ruben Darío: (1627-1927)*., de Gerardo Diego. El juicio de Diego es severo, y no coincide con el de Ponce Cárdenas. Para él, la versión del Apocalipsis constituye un «pie forzado» cuyo efecto, lejos del virtuosismo, es una cierta comicidad: «Menos interés tiene el centón —que no había visto citado— del poeta soriano D. Agustín de Salazar y Torres. Dice que fue asunto de un certamen. ¿Sería condición expresa que la versión del Apocalipsis se había de escribir en centón gongorino? Si fue así, debieron de escribirse entonces varios para este concurso original. Pero bien puede ser que el pie forzado del centón fuera sólo un capricho del bueno de Salazar. Aquí hay varias veces seguidas dos versos de Góngora; en cambio, me parece que los versos están todos enteros. El resultado linda a veces con lo cómico, sobre todo recordando los pasajes de donde se ha entresacado. La *Cítara de Apolo* es un libro mediano, tan deudor de Calderón como de Góngora. Salazar pertenece ya a la época de Carlos II; pero lo he incluido aquí por razón de método.» (27-8).

gozosamente con total convicción y disciplina». En efecto, si Salazar elige imitar a Góngora, es porque lo considera un modelo último de complejidad:

Ya señalé que desde sus primeras composiciones, las del certamen de 1654, Salazar dio muestras de ingenio, de curiosidad formal y de cierta originalidad (en la medida que estos textos podían tenerla). Conforme el dominio del oficio se lo permitía, fue proponiéndose modelos más complicados, y, como no podía ser menos, Góngora se le impuso como *el modelo*.<sup>1144</sup>

Según la autora del artículo, algunas poesías de Salazar y Torres manifiestan ciertas divergencias respecto a sus hipotextos gongorinos. Estas se pueden explicar o bien por las carencias del joven autor, o bien por un espíritu de innovación. Sobre la «Soledad» salazariana, Tenorio explica que «formalmente, el poeta vuelve a separarse de su modelo al acercar demasiado las rimas e, incluso, acudir repetidas veces a los pareados», hecho que atribuye a que «Salazar no alcanza la perfecta y precisa trabazón musical de Góngora y se vale de las rimas para lograr cierta cadencia».<sup>1145</sup> En cambio, el «Canto amebeo» del autor, inspirado en los versos 767-844 de la *Soledad primera* de Góngora, respeta las convenciones formales de este tipo de composición al mismo tiempo que introduce formas métricas innovadoras:

El *Canto* de Salazar es mucho más extenso que el de Góngora y constituye un auténtico abanico de formas métricas. Con habilidad, el poeta se las ingenia para seguir la perfección de su modelo; esto es, a pesar de la variedad, mantiene el riguroso paralelismo, propio de la estructura amebea: cada coro y su réplica son exactamente iguales en la forma, la dimensión y el tema. El *Canto* de Salazar va más allá de una aplicada recreación del modelo. Todo el poema es un ensayo de nuevas formas métricas y los resultados son muy dignos de tomarse en cuenta. Por ejemplo, [en el] canto alternado entre una Musa y una Piéride [...] el canto de cada personaje es una copla de romance: el primero con los dos versos iniciales endecasílabos y los dos finales octosílabos; el segundo replica a manera de espejo, pues invierte el orden de los endecasílabos y octosílabos. Salazar no es solo un fervoroso y aplicado seguidor de Góngora: es un innovador; nada temeroso de explorar otras posibilidades expresivas, a partir de los moldes probados.<sup>1146</sup>

La mayor muestra de la innovación salazariana podría encontrarse, como sugiere Tenorio, en una obra poética comentada también por José Ares Montes: el «Teatro de la vida humana». Pero donde Ares Montes veía una superación del hipotexto gongorino a través de una poesía burlesca de tipo quevediano, Martha Lilia Tenorio parece encontrar la cúspide del gongorismo salazariano, cristalizado en el género de la «autoparodia»:

La autoparodia es también una lección aprendida de Góngora. En su obra más ambiciosa, *Discurso del autor en el teatro de la vida humana, desde que amanece hasta que anochece, por las cuatro estaciones del día...* (pp. 67-104), Salazar hace una imitación burlesca de las *Soledades*, pero al mofarse de su modelo también lo hace de sí mismo. Recurre al mismo lenguaje y recursos estilísticos que emplea en serio

<sup>1144</sup> Tenorio, «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», 166.

<sup>1145</sup> *Ibid.*, 167.

<sup>1146</sup> *Ibid.*, 169-70.

en otras composiciones. Unas veces con donaire, otras con un poco de desgarró, hace un recorrido burlesco por los temas tópicos de la poesía barroca (esto es, sus temas) y juega con las imágenes y metáforas consagradas por este mismo discurso [...].<sup>1147</sup>

Estas últimas consideraciones de Tenorio restringen, sin duda, la variedad hipotextual de las obras poéticas de Salazar y Torres, pero no por ello son incorrectas. La cuestión del origen de la poesía burlesca salazariana merece sin duda un estudio detallado que aquí, por razones de restricción temática, no nos proponemos hacer. Ciñéndonos a nuestro objeto de estudio, consideramos más digna de mención la aportación hecha por la autora al estudio del gongorismo en el campo específico del teatro salazariano. Yendo más lejos que Ares Montes y Ponce Cárdenas, Tenorio indaga en el posible hipotexto gongorino de las comedias de Salazar: «Como es natural, en la *Segunda parte* [de la *Cítara de Apolo*] la influencia de Góngora decrece frente al gran –y lógico– modelo que es Calderón. Los giros gongorinos son escasos y aislados. Sin embargo, me atrevería a decir que los pasajes en que Salazar vuelve a lucir su educado lirismo son los que elabora a partir de alguna evocación gongorina.»<sup>1148</sup>

Los tres pasajes mencionados proceden de las comedias *El amor más desgraciado*, *El encanto es la hermosura* y *También se ama en el abismo*. Sobre el primero, que va de «Por la luciente, por la vaga esfera» a «que parto de su planta eran las flores», Tenorio afirma que se trata de una «hermosa descripción del amanecer y del descubrimiento de la belleza en el baño de Procris, en boca de Céfalo, hecha en el más genuino espíritu gongorino».<sup>1149</sup> Sobre el segundo, que va de «Cansada, pues, de dar muerte» a «donde la nieve encendía», sostiene que en él «aparece el motivo, caro a Góngora, de la joven que, fatigada por el calor, se adormece junto a una fuente, haciendo “florece” el idílico jardín con los *lilios*, *azucenas*, *jazmines*, de su delicado cuerpo». Finalmente, comenta la semejanza de un verso del tercer pasaje con *la Soledad primera* de Góngora:

En *También se ama en el abismo*, Circe reclama a Glauco (quien, requiriendo de amores a Escila, entra al mar cual tempestad): «Suspende, gallardo joven, / el acelerado passo, / y de tu noticia logre / saber que estruendos son estos /... / pues neutral duda la vista, / entre tantas confusiones, / si el mar es montes de nieve, / si es mar de riscos el monte» (p. 151); la imagen expresada en los dos últimos versos proviene de Góngora, *Soledad I*, v. 44: «No bien pues de su luz los horizontes, / que hacían desigual, confusamente / montes de agua y piélagos de montes.»<sup>1150</sup>

---

<sup>1147</sup> *Ibid.*, 175.

<sup>1148</sup> *Ibid.*, 177.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, 177-78.

<sup>1150</sup> *Ibid.*, 179.

El artículo de Martha Lilia Tenorio presenta un interés doble. Por un lado, da cuenta de una cierta evolución en el gongorismo de Agustín de Salazar y Torres, el cual nace como una imitación simplificada –en la «Soledad»– para convertirse en un juego de innovaciones formales –en el «Canto amebeo»– que desemboca, por fin, en el ejercicio de la «autoparodia» –en el «Teatro de la vida humana»–, testimonio fehaciente tanto del profundo conocimiento que tiene Salazar de su modelo como de su deseo de imbricar su poética con la suya. Martha Lilia Tenorio llega, por un camino diferente, a la misma conclusión que Jesús Ponce Cárdenas: Agustín de Salazar y Torres parece haber sido plenamente consciente de la esencia del gongorismo.

Más allá de sus especificidades, los trabajos de Ares Montes, Ponce Cárdenas y Tenorio tienen en común la suposición de que el gongorismo en la obra dramática de Agustín de Salazar y Torres está mediado por la influencia de Calderón de la Barca, aunque ninguno de ellos indaga realmente en el hecho. Los autores siguen así la tendencia general de la crítica salazariana, la cual, al considerar como evidente el supuesto calderonismo de Salazar y Torres, casi no se ha preocupado por demostrarlo y estudiarlo. Las excepciones son pocas, y se pueden encontrar en artículos que tratan de las obras dramáticas salazarianas que mayor relación guardan con Pedro Calderón de la Barca, como *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris* o *El encanto es la hermosura*. El crítico que más ha ahondado en el hipotexto calderoniano es sin duda Thomas O'Connor, aunque, como veremos, parece defender la idea de que Salazar y Torres fue colaborador, además de discípulo, de Calderón.

Los artículos «The Mythological World of Agustín de Salazar y Torres: is *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris*, a tragedy?» de O'Connor y «El tema de Céfalo y Pocris...» de Becker exploran la influencia de Calderón de la Barca en *El amor más desgraciado*. Como lo explica Becker al principio de su trabajo, el tema de Céfalo y Pocris tiene antecedentes en la fiesta musical de Caccini (1600), *La bella Aurora* de Lope de Vega (¿1630-1634?) *Celos aun del aire matan* (1660) de Calderón y su variante burlesca *Céfalo y Pocris* (fecha en torno a 1660).<sup>1151</sup> Thomas O'Connor, cuyo artículo parte de la premisa que el teatro mitológico en la España del siglo XVII tenía un sentido no solo estético, sino también moral, sostiene que la elección del tema por los tres dramaturgos españoles se debe a que el mito de Céfalo y Pocris es «básicamente una tragedia humana que se puede contar en términos humanos». En efecto, «a pesar de la intervención de Aurora o Diana, la lección moral fundamental es una

---

<sup>1151</sup> Becker, «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*», 1247.

advertencia acerca de la naturaleza violenta de los celos incontrolados; la preocupación del siglo diecisiete con los *celos* y el *honor* hacen que esta tragedia sea absolutamente acorde con los problemas reales del público.»<sup>1152</sup>

Lope, Calderón y Salazar pueden haber aprovechado la dimensión moralizadora del mito de Céfalo y Pocris, pero la manera en que tratan este mito difiere en cuanto a registro. Para Lope de Vega, la muerte de Pocris constituye una verdadera tragedia, mientras que Calderón y sobre todo Salazar matizan voluntariamente el patetismo:

Lope definitely considered *La bella Aurora* a tragedy when he said: «y acabe aquí la tragedia / de la mujer que ha tenido/ más desdicha y más firmeza». But in Calderón's *Celos aun del aire matan* the tragic outcome is mitigated somewhat by the triumphal reunión of the lovers through Aurora's and Venus' intervention. In Salazar's handling of the myth, we find a more unified presentation which, in addition to the Gongoristic verse and ever present Calderonian techniques, nevertheless radiates a certain frigid attitude concerning the legend itself.<sup>1153</sup>

En el subsiguiente análisis de *El amor más desgraciado*, O'Connor aclara lo que entiende por «actitud frígida». La obra de Salazar y Torres es estrictamente trágica según los estándares neo-aristotélicos – «relata la caída de una persona desde un estado de felicidad a un estado de miseria», su héroe, Céfalo, no es «completamente malo ni completamente bueno» y el error que comete «es involuntario de tal manera que el espectador puede [...] sentir lástima por él»<sup>1154</sup>–, pero son precisamente sus «técnicas calderonianas» las que la alejan del género:

On the other hand, in true Calderonian fashion, Salazar presents a sub-plot which is a counterpoint to the main plot. Boreas and Oritia, who trust one another all through the play, pledge eternal love at the finale as Cephalus laments his bitter loss. In the comic sub-plot of the *graciosos*, the loss of Luna to Tormes, the dwarf, by Moscón through jealousy echoes the main theme. In other words, all the action of the play reinforces the primary theme.<sup>1155</sup>

La presencia de una trama cómica matiza necesariamente la dimensión trágica de la obra de Salazar. En efecto, como explica el crítico, «a pesar de los argumentos indiscutibles de los teóricos que sostienen que *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris* es una tragedia formal, hay comentarios sistemáticos por parte de los *graciosos* que parecen burlarse de la esencia

---

<sup>1152</sup> O'Connor, «The Mythological World of Agustín de Salazar y Torres: Is *El amor más desgraciado*, Céfalo y Pocris a Tragedy?», *Romance Notes Chapel Hill*, n.º 18 (1977): 221-29, 222. [La traducción, como las siguientes del mismo trabajo, es nuestra.]

<sup>1153</sup> *Ibid.*

<sup>1154</sup> *Ibid.*, 222-3. Estas condiciones de la tragedia son las presupuestas por A. I. Watson en A. I. Watson, «El pintor de su deshonra and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy», en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. Bruce W. Wardropper (Nueva York: New York University, 1965). O'Connor las muestra una por una en su síntesis argumental de *El amor más desgraciado*.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, 223.

misma de la tragedia». <sup>1156</sup> O'Connor se refiere aquí al fuerte contenido metaliterario de la obra, que consigue, alusión tras alusión, destruir la ilusión dramática y por lo tanto el universo trágico. El ejemplo más significativo de esto se encuentra al final de la obra, en un diálogo entre Moscón y Luna citado por el crítico:

MOSCÓN Luna, pues aquesto es hecho,  
trata de quererme mucho.  
y toma en Pocris ejemplo.  
LUNA Anda, que es fábula todo,  
y solamente por eso  
vino a parar en tragedia.  
MOSCÓN Peor fuera en casamiento,  
y así el poeta ha querido  
elegir del mal el menos. (2256-64)<sup>1157</sup>

Los comentarios metaliterarios de Luna y Moscón advierten de la ambivalencia genérica de *El amor más desgraciado*. Aunque no se llega en este final a los niveles de burlesco de *Céfalo y Pocris*, de Calderón —aquí, «solo los graciosos participan de la burla de la tragedia como tal», la tragedia queda fuertemente maltrecha, sobre todo si consideramos, como el crítico, que los graciosos «representan el punto de vista del autor acerca de la acción tan sucintamente que no cabe duda alguna». <sup>1158</sup> Si su propósito es moralizador, ¿por qué elige Salazar y Torres desprestigiar el mensaje moral? La razón se encuentra, según O'Connor, en la naturaleza de la sensibilidad trágica durante el período calderoniano. El público de *El amor más desgraciado* concebía la tragedia en los términos cristianos de «pecado» y «condenación». Sin embargo,

It is a sense of serious sin which is lacking to a fundamental degree in the Cephalus and Pocris myth, and also in many other mythological plays. While they continue to portray fundamental Christian beliefs through allegory, they ultimately fail to immediately refer that action to the Christian society of the times. By this I mean that the remoteness of the form and the remoteness of the allegory left the audience somewhat unmoved. For this reason Spanish dramatists had recourse to the most magnificent poetic virtuosity at their disposal; for this reason plays were staged with all manner of musical and scenic extravagance; and for this reason when pity and fear are fully aroused, playwrights break the illusion of truth by reminding everyone that what just passed is fable. <sup>1159</sup>

Aunque el mito de Céfalo y Pocris cumple con las condiciones neo-aristotélicas de la tragedia, no lo hace así con la concepción cristiana de esta última, la cual requiere una

---

<sup>1156</sup> *Ibid.*, 224.

<sup>1157</sup> *Ibid.*, 226.

<sup>1158</sup> *Ibid.*.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, 227.

fuerte relación entre la responsabilidad moral de los personajes y su castigo. Refiriéndose a su recreación salazariana –y quizás, también, a las calderonianas– O'Connor apunta:

Although the ruin of both characters is the direct result of their respective jealousy and overconfidence, this ruin is beyond the reasonable limits of punishment. For this reason, the play is a *tragedia patética*, but also for this reason it lacks sufficient power to move the audience because the action occurs outside the Christian conception of linkage of moral responsibility and guilt with punishment. Moreover, the intervention of Aurora further undermines the tragic result by adding an element fundamentally at odds with Christian thought. In this vein, the play contains a powerful motivation from the ancient world, fate, which is unacceptable in a Christian cosmos.<sup>1160</sup>

La ambivalencia genérica de *El amor más desgraciado* está motivada por el contexto histórico-religioso de su representación, pero también, como lo sugiere finalmente O'Connor, por sus hipotextos calderonianos. Aunque no es explícito en cuanto a la relación entre *Celos aun del aire matan*, *Céfalo y Pocris* y *El amor más desgraciado*, el crítico sí engloba las tres obras en un mismo tipo de sensibilidad, distinguiéndolas además de su precedente lopiano:

The remoteness of the classical world and the myths it produced added a dimension to the subsequent handling of Spanish tragedy of the Calderonian period which should be properly labeled Manneristic. With this distinction in mind, what for Lope was essentially a tragedy becomes for Calderón and Salazar dramatic material that required ironic virtuosity and subtle parody –thus the myth could no longer command awe and respect. In this light the neo-Aristotelian theories fail to express the complex dramatic realities of the second half of the seventeenth century, and, consequently, our conception of the mythological tragedy must encompass a more ironic and at times burlesque tone expressive of the changing or waning tastes of the time.<sup>1161</sup>

En «El tema de Céfalo y Pocris...», Danièle Becker especifica un poco más la relación entre *El amor más desgraciado* y sus precedentes calderonianos. Para ella, Salazar eligió esa temática mitológica precisamente porque tanto él como su público –los duques de Alburquerque, virreyes de Sicilia– habían asistido a la representación de *Celos aun del aire matan*<sup>1162</sup>:

Nos planteamos entonces el problema del motivo que hizo escoger tal tema a Salazar y creemos haber encontrado la solución plausible en las circunstancias de su vida en Sicilia como capitán de la Guarda del Duque virrey y poeta oficial del virreinato. La corte virreinal precisa recrear un ambiente palaciego al estilo español en medio de una Sicilia nada fácil de gobernar. Al escoger este tema Salazar evoca el grato recuerdo de la gran fiesta real que acaso fue de las primeras que tuvo ocasión de presenciar la familia del virrey en Madrid, recuerdo de las bodas reales de María Teresa con Luis XIV. De la corte real pasamos a la virreinal donde se festeja a la nueva y joven pareja y a sus hijos, con el mismo tema, en tono algo más socarrón, de advertencia a la joven D.<sup>a</sup> Ana sobre los peligros

---

<sup>1160</sup> *Ibid.*, 228.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>1162</sup> Como demostramos en «1. 2. 1. *Desembarco y nuevos encuentros*», esto es cronológicamente imposible.

de imprudentes celos hacia un esposo ausente, pues Céfalo es tan cazador como D. Melchor marinerero.<sup>1163</sup>

La hipótesis, al mencionar el «tono algo más socarrón» de la obra de Salazar, sugiere ya una evolución genérica entre *Celos aun del aire matan* y *El amor más desgraciado*, misma que fue comentada por Thomas O'Connor. Desconocemos si Becker había leído a O'Connor, pero en todo caso, la explicación que da ella del registro tragicómico, por así decirlo, de la obra salazariana, es distinta de la de su predecesor. El matiz burlesco de la tragedia se debe a tres factores, a saber, la influencia calderoniana, las circunstancias de representación de la obra, y cierto influjo de la lírica del propio Salazar:

Sin remedar la obra de Calderón, Salazar, como buen discípulo, aprovecha todos los recursos de estilo, discurso, composición y equilibrio de las escenas de su maestro, desde lo burlesco con el enano del virrey Juan de Tormes, fingido gigante, defensor del castillo de Luna, criada graciosa y mudable, ya no Diana, hasta un uso funcional de la música entre bastidores, casta mensajera del Amor, de la Aurora y de la propia conciencia como luz divina. Para esta comedia «tan buena que ni disparan ni hay truenos», en este tiempo de diversión y descanso de Carnaval donde todo es mentira y engaño, en un fingido molde de «fiesta real donde el hombre se enfrenta con los dioses y su propio subconsciente por medio de la música», Salazar asocia la corriente mitológica seria con el galanteo de Corte reflejado en su poesía, echándole un contrapunto por movimiento contrario de mofa burlesca en donde los graciosos demuestran la hinchazón de tales modos de portarse, al imitar al de los héroes en su registro, subrayando lo insustancial de tantos melindres que no son sino «teatro».<sup>1164</sup>

En su análisis detallado de la obra –el cual, como hemos visto anteriormente, tiene un contenido mayoritariamente musicológico– Becker especifica algunos de los «procedimientos calderonianos» empleados por Salazar, advirtiendo que este «los emplea a veces con un significado opuesto». Los resumimos en la siguiente tabla:

Semejanza	Explicación
Construcción por «redoblamiento» de la intriga	«El corte cómico lo dan los celos de los graciosos entre Moscón y Luna [...]. Con lo cual ya está formada la intriga doble tan del gusto de Calderón y si le añadimos la intriga de la segunda pareja de galanes, tenemos una construcción tan compleja como las de Calderón (vg. <i>La vida es sueño</i> o <i>El mágico prodigioso</i> ).»
Estructuración de las jornadas	Respecto a la primera jornada: «La jornada se termina por un desafío y reto cómico solemne de Moscón (poca cosa) contra el Enano (nada) para “otro día” [...]. En <i>Celos</i> , también la jornada empezada de modo trágico termina en tono alegre con la reconciliación de Céfalo y Pocris y de los graciosos (Clarín y Floreta).»
Estructuración musical	«La jornada segunda empieza con la doble salida de Céfalo y Moscón. Entre ambos realizan todo un canto amebeo a modo de los coros de <i>Celos aun</i> .»

<sup>1163</sup> Becker, «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*», 1247-8.

<sup>1164</sup> *Ibid.*, 1248.



	«Después de los coros de entrada suelen venir los monólogos y Salazar no nos defrauda [...]»
Recursos dramáticos	«No es de extrañar que la Aurora, rabiosa y ofendida intente persuadir a Céfalo la infidelidad de Pocris, lo que otra vez nos recuerda a <i>Celos aun</i> [...]. Aquí también se lanzan los enamorados a la conquista del castillo de la amada ya no defendido por Diana sino alumbrados por Luna.»
Hibridación genérica	Respecto al final de la segunda jornada: «Conforme con la tradición calderoniana se remeda a los cómico esta escena a la par dramática y un tanto vana [del doble monólogo de Céfalo y Pocris], con los desprecios de Luna hacia Moscón en la misma forma anterior pero con conceptos triviales, escena de compromiso que aniquila la posible compasión del espectador para los protagonistas.» <sup>1165</sup>

Como se sugiere en las explicaciones anteriores, *Celos aun del aire matan* no es el único hipotexto calderoniano de *El amor más desgraciado*, especialmente en cuanto a la construcción de la intriga y la hibridación genérica. Sin embargo, y a pesar de ser la más completa que hemos encontrado, la aproximación de Becker al estudio del calderonismo en Salazar es aún muy tímida. En la conclusión de su artículo, la autora casi parece desdecirse, señalando que

Salazar se acerca más al cuento de Lope en que la Aurora se vengaba del desdén de Céfalo por haber desmerecido ella antes Diana y por ningún provecho, mientras que en Calderón se trata de un duelo entre Pocris y Aurora, del castigo por exceso de amor o de aborrecimiento o de celos y castidad, con las variantes burlescas que hacen resaltar la vanidad de la tragedia. Salazar señala el agotamiento de un tema y de un estilo noble, demostrando lo vacío de sus fórmulas a pesar de saber emplearlas como el que más, pero siempre con distanciamiento final y continua en pleno dramatismo gracias al empleo malicioso de los clichés y muletillas de la poesía cortesana.<sup>1166</sup>

La idea de que Salazar domina «como el que más» los procedimientos calderonianos, pero quiere ir más lejos que su maestro en cuestión de temas y estilo es un buen resumen de la postura de la crítica respecto a la hipotextualidad calderoniana de Agustín de Salazar y Torres. Salvo en contadas excepciones, los estudiosos del autor han dejado de lado la cuestión de las semejanzas con Calderón para concentrarse en aquello que distingue al teatro salazariano respecto al de su maestro. La postura es, por lo demás, completamente comprensible: solo demostrando la singularidad de un autor «calderoniano» se puede aspirar a sustraerlo de aquella etiqueta.

<sup>1165</sup> *Ibid.*, 1249-53.

<sup>1166</sup> *Ibid.*, 1255.

Aunque parezca paradójico, una de las maneras que ha encontrado la crítica de sacar a Salazar de la atracción de Góngora y de Calderón ha sido asociarlo con otras corrientes literarias contemporáneas o antiguas. Es notoria la cantidad de literatura dedicada a las influencias varias a las que está sometida la obra salazariana, tanto en su vertiente poética como en la dramática. A mediados del siglo pasado, Marcelino Menéndez Pelayo incluía a Salazar en el cuarto volumen de su *Biblioteca de traductores españoles*, manifestando un interés pionero por las traducciones de epigramas del autor, publicadas en la *Cítara de Apolo*. «Dignas son estas versiones del canónigo Salinas, que vertió también algunos de estos epigramas»,<sup>1167</sup> considera Menéndez Pelayo, quien también aprovecha la ocasión para emitir un juicio que va en el sentido de nuestro último postulado: «Las obras líricas y dramáticas de Salazar y Torres, aparte de los rasgos de mal gusto que las afean a veces, tributo pagado al gusto de su siglo, están escritas con agudo ingenio y rica vena. *La segunda Celestina* es digna de Tirso, las poesías ligeras y festivas pueden pasar por dechados en su género.»<sup>1168</sup>

Menéndez Pelayo parece preferir aquella parte de la obra salazariana que está menos sometida a la influencia de Góngora y Calderón, y no duda en sugerir la influencia complementaria de Tirso de Molina. La valoración de Menéndez Pelayo tuvo efectos inmediatos en la crítica, que empezó a manifestar un importante interés tanto por las piezas pertenecientes al género de las «poesías ligeras y festivas» –entre ellas las traducciones epigramáticas– como por la única comedia de enredos de Salazar y Torres, *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina*.

En 1956, Irving P. Rothberg publica «The Latin Translations of Salazar y Torres», un excelente artículo que evidencia una serie de problemas editoriales en el apartado dedicado a traducciones de la *Cítara de Apolo*. En efecto, los epígrafes de algunas de estas traducciones contienen errores que el crítico atribuye directamente a Vera Tassis:

Six of the captions, this writer has learned, are quite misleading. Either the translations beneath them have been ascribed to the wrong Latin poet, or the caption carries some other trace of what is suspected to be precipitate editorial work. Had these errors remained untransmitted in the text of 1681, perhaps well enough would have been left alone, but an uncritical Vera Tassis saw fit to print the section unchanged in the 1694 edition.<sup>1169</sup>

---

<sup>1167</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles*, vol. 4 (Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953), 186.

<sup>1168</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>1169</sup> Rothberg, «The Latin Translations of Salazar y Torres», 222.

Después de algunas consideraciones sobre la naturaleza de la relación entre Vera Tassis y Salazar —que el crítico supone más distante de lo que afirma el editor— Rothberg se propone listar y corregir los susodichos errores, sorprendido de que «hayan persistido durante casi trescientos años y hayan podido escapársele incluso al culto Menéndez».<sup>1170</sup> La mayoría de estos errores son de atribución o de omisión del autor o del traductor latino del poema. En efecto, las traducciones de Salazar están precedidas por un fragmento en versión latina del mismo texto. Las correcciones de Rothberg, presentadas entre corchetes, son las siguientes:

Traducción	Autor original	Traductor latino	Errores
VI	Anacreonte	[Alciato]	Traductor atribuido: Claude Mignault. «The poem is unmistakably one of the <i>Anacreontea</i> , but the Latin verses quoted are those of Alciati himself and not of his celebrated commentator, Claude Mignault.»
VIII	[Paulus Silentarius]	Escalígero	Autor atribuido: «Mathario» «[...] the epigram, which is <i>AP</i> ( <i>Anthologia Palatina</i> ) 5. 230, of the <i>Greek Anthology</i> , is attributed to Paulus Silentarius, not to “Mathario”.»
XII	Alciato		Metátesis en la cita latina: Es « <i>Aligerum fulmem</i> » en lugar de « <i>Aligerum flumem</i> ».
XIII	Marcus Argentarius	[Claude Mignault]	Autor atribuido: Meleagro. Se omite el nombre del traductor latino. La cita latina es incorrecta: « <i>Quid video in gemma hac?</i> » en lugar de « <i>Qui video un gemma hac?</i> » «[...] the epigram ( <i>AP</i> 9. 221) is by Marcus Argentarius, and the Latin, which is incorrectly quoted, belongs to Claude Mignault.»
XIV	Alciato	[¿Barthélemy Aneau?]	Autor atribuido: Policiano. Se omite el nombre del traductor latino. «The poem is not Politian's. One suspects again that Vera made hurried, blurred consultations with the commentaries on Alciati, who provides the starting point for this particular translation. The emblem in question is Alciati's sixty-ninth and is headed <i>philautia</i> . One wonders whether Vera might not have somehow confused the Greek with the name of Politian. The Latin poem which best corresponds with the Spanish of

<sup>1170</sup> *Ibid.* [La traducción, como las siguientes del mismo trabajo, es nuestra.]

			Salazar is that of the French humanist Barthélemy Aneau (died 1565).».
XV	[Leónidas de Alejandría]	[Poliziano]	Traductor atribuido: Claude Mignault. Error en la descripción del epigrama original: no son «tres endecasílabos griegos». «As Vera has intimated, the poem harks back to an epigram from the <i>Anthology</i> , <i>AP</i> 9. 346, with the correction that “tres Endecasílabos Griegos” do not constitute the original by Leonidas of Alexandria. It is true that Mignault’s commentary on Emblema LIV of Alciati ( <i>Ei, qui semel sua prodegerit, aliena credi non oportere</i> ) does contain a version of his own, but this does not happen to be the one suggested by Vera. The Latin caption comes from Politian’s interpretation of the epigram...» <sup>1171</sup>

Las correcciones de Rothberg constituyen una aportación capital al estudio ecdótico de la obra de Agustín de Salazar y Torres. Son una evidencia más de la oscuridad de la labor editorial de Vera Tassis, quien, como afirma el crítico, «parece haber hecho muy poco en cuanto a estas atribuciones y nada, quizás, para mantener la reputación de Salazar».<sup>1172</sup> Por otra parte, el trabajo también tiene el mérito de sugerir la amplitud de lecturas clásicas y renacentistas del autor, proporcionando así un filón que sería aprovechado en varios estudios posteriores.

En 1996, calcando el título de Rothberg, Rafael Herrera Montero publicó «Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres», un artículo que, aunque retomaba el planteamiento ecdótico de su predecesor, lo subordinaba a un análisis estrictamente comparativo de las traducciones con sus originales. De este estudio retenemos algunas ideas generales que merece la pena comentar. Salazar tradujo epigramas de Jaime Juan Falcó, Sannazaro, Ausonio, Angeriano, Alciato, Paulus Silentarius, Pentadio, Meleagro, Poliziano y Propercio. Muchas veces, estos epigramas ya habían sido traducidos en España, y no solo por Manuel de Salinas, sino también por personajes de la altura de Baltasar de Alcázar o Francisco de Quevedo. A pesar de esto, Salazar realizó lo que Herrera considera una «labor

<sup>1171</sup> *Ibid.*, 224-6.

<sup>1172</sup> *Ibid.*, 223.

minuciosa»,<sup>1173</sup> caracterizada por una marcada «tendencia a la amplificación, siempre en pos de redondear el verso»<sup>1174</sup> pero también por varias buenas ocurrencias: versos que «resuelven de manera concisa, contundente y brillante en castellano»,<sup>1175</sup> otros que «recogen perfectamente las antítesis del original e incluso ganan alguna gracia»,<sup>1176</sup> etc.

En los análisis de Herrera hay, pues, una aparente paradoja que se resume en la observación de que todas las traducciones de Salazar «nos muestran [...] a un poeta en apariencia culterano hondamente inclinado a la *argutia*».<sup>1177</sup> La idea latente del artículo es que la poesía de Salazar y Torres, y específicamente sus traducciones, están bajo una doble influencia: por un lado, la gongorina, y por el otro, la conceptista. Analizando las traducciones VII y VIII de la *Cítara de Apolo*, Herrera evoca una posible relación con las traducciones de Salinas y, en general, con el tratado de *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. Además, argumenta que el objeto mismo de las traducciones –el epigrama– está intrínsecamente relacionado con la idea central del conceptismo: la agudeza. Citando a Escalígero, para quien «*Epigrammatis duae virtutes peculiares: brevitatis et argutiae*», Herrera explica que

*brevidad y agudeza* son las bases del llamado *conceptismo* de tan gran difusión en Europa y tan importante también para nuestras letras. Parece, pues, que el gusto por el epigrama es una característica de esta corriente literaria que, por encima de los aderezos formales, se complace sobre todo en el fugaz pero intenso resplandor del ingenio, aplíquese éste a sesudas cuestiones filosóficas o malintencionadas alusiones políticas, como a motivos puramente literarios, legendarios o amorosos como los que abonan el campo del epigrama antiguo.<sup>1178</sup>

Las conclusiones del artículo de Herrera son interesantes porque buscan superar aquella rigidez académica que tiende a encasillar a autores y obras bajo categorías inamovibles. Para Herrera, «esa implicación de Salazar con el género epigramático apunta en una dirección, no opuesta, pero sí complementaria a su condición de poeta gongorino».<sup>1179</sup> Citando a Vicente Cristóbal, Herrera explica que Salazar y Torres busca, como único fin, «el distanciamiento de lo consabido, vulgar y trillado», «y lo ha[ce] por medios diferentes y complementarios: uno de ellos son estas *Traducciones latinas*».<sup>1180</sup>

---

<sup>1173</sup> Rafael Herrera Montero, «Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, n.º 11 (1996): 255-92, 264.

<sup>1174</sup> *Ibid.*, 273.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, 263.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, 265.

<sup>1177</sup> *Ibid.*, 259.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, 257-8.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, 291-2.

<sup>1180</sup> *Ibid.*, 292. Herrera cita, de Vicente Cristóbal, el artículo «Marcial en la Literatura española» en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial* (Zaragoza: UNED, 1987).

El último estudio realizado sobre las traducciones de Agustín de Salazar y Torres se publicó poco después del de Rafael Herrera. En «La Rosa de Ausonio en Nueva España», Edna Benítez Laborde repasa la posteridad del poema «*De rosis nascentibus*» de Ausonio en la literatura novohispana, y especialmente en la poesía de Salazar y Juana Inés de la Cruz. Según Benítez, los tópicos que generó «*De rosis nascentibus*» fueron dos: el de la brevedad de la vida del hombre, por un lado, y el de la absurda presunción de la rosa (de perspectiva didáctico-moral), por el otro. El primero de estos tópicos está presente en la traducción que hizo Salazar de los dos últimos dísticos del poema de Ausonio («*Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes, / et memor esto aevum sic properare tuum*»): «Coge, Virgen hermosa, / la que al Alba brotó purpúrea rosa, / mientras la dulce edad lozana dura; / y advierte, que flor vive la hermosura.»<sup>1181</sup>

En su análisis del texto, la autora deja claro que «la versión de Salazar no puede ser considerada traducción literal ni parafrástica del dístico latino, pues incluye material ajeno al mismo».<sup>1182</sup> Este material consiste básicamente en dos adjetivos que no se encontraban en el original latino, «hermosa» y «dulce», interpretados por Benítez como huellas de un hipotexto intermediario entre Ausonio y Salazar: el celeberrimo soneto XXIII de Garcilaso de la Vega —«Coged de vuestra alegre primavera/ el *dulce* fruto, antes que el tiempo airado/ cubra de nieve la *hermosa* cumbre.»—. «Un par de palabras basta para evocar a un poeta y con él toda una tradición imitativa; he aquí una de las magias de la *imitatio*», explica la autora. Eso sí, la imitación que hace Salazar de sus predecesores es activamente transformadora, y se rige según un principio de economía que solo es posible por la latencia, en el poema, de ambos hipotextos:

El poeta barroco traduce exactamente el «et memor» (v. 50) de Ausonio en su «y advierte» (v. 4). Luego, con gran economía de recursos condensa en el último verso el simbolismo de la rosa, elimina el símil y pasa a la equivalencia conceptual al establecer el paralelo entre la brevedad de la flor y la de la hermosura. Al omitir el término comparativo, y precisamente en el sintetismo de la metáfora, la clausura cobra notable fuerza poética: «Y advierte, que flor vive la hermosura». [...] Ahora sí puede observarse que Salazar comienza y termina el soneto con una *transductio*: hermosa/hermosura. La «Virgen hermosa» del comienzo aún vive en la plenitud de su belleza, pero tres versos más tarde se confronta con el funesto destino de su hermosura. La misma palabra apunta hacia dos realidades distintas: la plenitud/el principio, la destrucción/el final. No, el poeta no ha pecado de descuidada repetición, sino que acierta en su calculada búsqueda de intensidad en la clausura poética. No tuvo que describir a la hermosa, Garcilaso ya lo había hecho en el soneto XXIII («En tanto que de rosa

---

<sup>1181</sup> Edna Benítez, «La Rosa de Ausonio en Nueva España», en *Homenaje a don Luis Monguió*, ed. Jordi Aladro-Font y David Dabaco (Newark: Juan de la Cuesta, 1997), 71-82, 71-72.

<sup>1182</sup> *Ibid.*, 72.

y azucena...»); tampoco tuvo que explayarse en el símil de la rosa y la belleza humana, lo había hecho Ausonio. Salazar y Torres elabora su imitación del «collige, virgo» en apretada síntesis coral.<sup>1183</sup>

El tópico de la absurda presunción de la rosa aparece, entremezclado con el de la brevedad de la vida, en dos sonetos de Agustín de Salazar y Torres que entroncan no solo con Ausonio, sino también, interesantemente, con Góngora, Calderón y Juana Inés de la Cruz. En «Con moralidad de la rosa, escribe haciendo donaire», Salazar se burla de la idea misma de que una rosa sea presumida, subvirtiendo y prosificando un tema que fue tratado con solemnidad por Calderón en «Estas que fueron pompa y alegría» y sor Juana en «En que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes». El poema es complejo porque los dos tercetos vuelven a introducir el tópico de la brevedad de la vida en contrapunto con la burla:

De este modo el poeta presenta la rosa desde una doble óptica: la que el *topos* ha consagrado al convertirla en metáfora de la vida humana, con el lenguaje y la carga didáctico-moral que el tópico conlleva para yuxtaponerle una perspectiva realista y subversiva, «desmoralizar» a la rosa y carnavalizar el tópico. Es como si en la flor de Salazar se confrontaran las miradas de Don Quijote y Sancho.<sup>1184</sup>

El soneto donde Agustín de Salazar «Celebra la brevedad de la vida de la rosa» es testigo de una segunda subversión de los tópicos. En efecto, como explica Benítez, «desde el “celebra” del título se anuncia la vuelta de tuerca del poeta al sustituir el tono elegíaco con el que habitualmente se canta la brevedad de la flor por uno laudatorio». El poema emplea «imágenes ya acuñadas en la tradición y por lo tanto, propiedad común de los vates de la rosa» y por eso mismo es, según la autora, una respuesta directa de Salazar a dos de sus predecesores en el tema: Calderón y Góngora. Del primero de ellos, Salazar cita textualmente un soneto para contradecirlo:

Calderón de la Barca en el célebre soneto que inspirara a Sor Juana, «Estas que fueron pompa y alegría», marca la vida breve y funesta de las rosas (vv. 1-4); clara reminiscencia del poema de Ausonio: «*quam longa una dies, aetas tam longa rosarum*» (v. 43). Tal como las rosas, así es la vida de los hombres. Por lo tanto la flor adquiere una implícita dimensión didáctico-moral, que como ya notamos, se vislumbra en el verso: «será escarmiento de la vida humana» (v. 7). Salazar en su canto a la rosa tiene presente la «pompa» (v. 10) y el «escarmiento» (v. 4) de Calderón; sin embargo, es precisamente esta idea del didactismo de la rosa la que va a negar en dos versos notables: «A *no* dar escarmientos se apresura», «Y *no* ser en la vida desengaño». La contradicción del modelo no puede quedar más obviamente declarada.<sup>1185</sup>

---

<sup>1183</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, 80.

En cuanto a Góngora, Salazar parece combinar dos hipotextos para construir una idea más compleja del tópico de la brevedad de la vida:

La presencia de Góngora en este soneto va más allá de un poema en particular. En el soneto: «Ayer naciste, morirás mañana», la voz poética gongorina interroga /amonesta a la rosa: «Para ser tan breve ¿quién te dio la vida?/para vivir tan poco estás lucida /y para no ser nada estás lozana». En lo que parece una respuesta directa al poeta cordobés, dice Salazar: «Para qué más edad si no mejora la pompa... / sobrada eternidad es una hora». En su soneto verdaderamente se celebra la brevedad de la rosa, es decir, la muerte temprana no es vista como un agente destructor de lozanía y juventud, sino como el pasaje que le permite a la rosa vivir «in illo tempore», eternizada en el tiempo sin tiempo de su belleza. Esta variante del tema la toma Salazar de la letrilla V de Góngora, donde se describe la brevedad de la vida de las flores y las exhorta a tomar ejemplo de la no tan breve vida de los hombres: «Aprended, Flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aún no soy».<sup>1186</sup>

En la conclusión de su artículo, la autora recalca que las subversiones y reinterpretaciones salazarianas del tema de la rosa tuvieron posteridad en la literatura novohispana. Por ejemplo, la «variante del tema de la brevedad de la rosa pasa de Góngora a Salazar y de éste a sor Juana» en el soneto «Muestra se debe escoger antes el morir, que exponerse a los ultrajes de la vejez». Para Benítez, esta imitación de Salazar es «tan ecléctica cuanto dialéctica», y «dentro del tópico –tierra de todos– Agustín de Salazar y Torres encuentra la marcada singularidad de su voz poética».<sup>1187</sup>

El corpus híbrido elegido por Edna Benítez en su artículo sobre «La Rosa de Ausonio...» –una traducción y dos sonetos– es la primera manifestación de lo que sería la siguiente tendencia en el estudio de las variedades hipotextuales de la obra de Agustín de Salazar. Después de ocuparse de las traducciones, la crítica empezó a interesarse por la diversidad de influencias en un corpus poético más amplio. En 2008, Jesús Ponce Cárdenas publica un artículo con el título bastante explícito de «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios». El objetivo del crítico queda manifiesto desde el inicio: «Con el fin de paliar un tanto la injusta preterición a la que se han sometido sus versos, este primer tanteo en torno a la obra poética salazariana tiene una sola pretensión: destacar la multitud de cauces líricos antiguos y modernos que confluyen en el interesante volumen titulado *Cythara de Apolo*, magistral ejemplo de la *varietas* culta del siglo XVII.»<sup>1188</sup>

La estructura del artículo es sencilla: Ponce Cárdenas analiza sucesivamente los sonetos «Dase arbitrio de nueva transformación para vencer con ella al Amor», «Define al

---

<sup>1186</sup> *Ibid.*, 80-1.

<sup>1187</sup> *Ibid.*, 81.

<sup>1188</sup> Ponce Cárdenas, «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios», 32.



amor con novedad, experimentado ya de sus efectos» y «A los dos extremos de amor y aborrecimiento, antes y después de gozar Amón a Thamar», así como los epitalamios al duque de Veragua y a las bodas de don Luis Enríquez de Cabrera, todos contenidos en el primer volumen de la *Cítara de Apolo*. Tal como lo hemos aclarado anteriormente, solo comentaremos aquí las aportaciones del crítico que son propiamente hipotextuales.

Sobre el soneto «Dase arbitrio de nueva transformación para vencer con ella al Amor», Ponce Cárdenas afirma que se trata de un avatar del motivo de los *furta Iovis*, o catálogo de los adulterios de Júpiter. Este motivo, continúa el crítico, tuvo éxito en la lírica napolitana de la segunda mitad del Quinientos y también tiene presencia en un soneto del ciclo de Lisi de Francisco de Quevedo («¿Temes, oh, Lisi, a Júpiter Tonante?») y en un díptico de Gabriel de Henao («A un papagayo» y «A un perrillo de falda»), a su vez inspirado por el poema «*Loda un picciol cane de la signora Lucrezia d'Este, duchessa d'Urbino*», de Torquato Tasso. Más generalmente, los *furta Iovis* están asociados al canto solemne de la *tradición nupcial*, que remonta a Estacio y tiene ecos en las *Soledades* de Góngora y en *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel del Corral. Por fin, en su variante burlesca, el motivo tiene su principal ejemplificación barroca en la *Gatomaquia* de Lope de Vega.<sup>1189</sup>

El soneto «Define al amor con novedad, experimentado ya de sus efectos» es representativo, a su vez, del motivo del sueño erótico, que aparece en dos otras composiciones de Salazar y Torres («Junto a una dulce fuente que sonora» y «Soñaba, ay dulce Cintia, que te vía»), las cuales tienen, respectivamente, influjo de Góngora y Quevedo («¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dírelo?»). Por fin, el soneto de tema bíblico «A los dos extremos de amor y aborrecimiento, antes y después de gozar Amón a Thamar» remite a un episodio de violación que fue tratado, anteriormente, por Colodrero de Villalobos y Paravicino Arteaga. Hay en este soneto una dimensión didáctico-moralizante que puede tener, según Ponce Cárdenas, un antecedente inmediato: «A la espera de un estudio más detenido sobre la materia, quizá sea lícito sospechar que esta veta didáctico-moralizante de los poemas del ciclo veterotestamentario pudo tener su origen en una serie de textos que promovían la fusión de *imago* y *epigrama*, como los famosos *Retratos o tablas de las historias del Testamento viejo, hechas y dibujadas por un primo y sutil artífice* (1543).»<sup>1190</sup>

---

<sup>1189</sup> *Ibid.*, 32-40.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, 48.

En cuanto a los epitalamios estudiados por el crítico, el primero de ellos, el «Epitalamio al duque de Veragua», parece recibir influencia de Estacio, Claudiano y Góngora. En efecto, argumenta Ponce Cárdenas,

La artificiosa disposición del elogio de los cónyuges mediante la conversación de Eros y Venus remite sin ambages al magisterio latino de dos grandes poetas rétores de la Edad de Plata: Estacio y Claudiano. Como es sabido, el autor de la *Tebaida* había recurrido con éxito a la ficción mitológica y un parlamento semejante entre aquellos númenes ocupa en su *Epitalamio en honor de Estela y Violentila* un lugar no desdeñable (vv. 61-144). A zaga del modelo estaciano, el gran poeta alejandrino de la Antigüedad tardía trataba de emular el coloquio de las mismas divinidades para trazar el encomio de las bodas del emperador Honorio con la hija del general Estilicón, María (vv. 97-126). Si la *inventio* y la *dispositio* del texto barroco nacen, presumiblemente, de la contaminación de una serie de rasgos estacianos y claudianeos, la elocución del *Epitalamio al duque de Veragua* guía a los lectores bien avisados hacia moldes estrictamente gongorinos, en concreto hacia el amplio fragmento de las bodas campestres que corona la primera *Soledad*.<sup>1191</sup>

El análisis lingüístico que realiza el investigador de este poema le permite identificar rasgos gongorinos como el empleo de la hipálage, «la formación de sintagmas nominales integrados por pares sustantivos en aposición» y el metro endecasílabo. Este último rasgo lleva a la observación de que «en definitiva, el epitalamio salazariano corrobora la difusión secentista del *romance heroico* por la aludida asociación de una materia “alta” (elogio de la nobleza) y un metro “sublime” considerado apto como vehículo formal susceptible de cierta ductilidad narrativa».<sup>1192</sup>

«La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres» es un trabajo luminoso por el conocimiento que demuestra de la cuestión hipotextual salazariana más allá de gongorismo. Como admite su autor,

Limitar el perfil del autor novohispano al de un mero secuaz tardío de Góngora entraña el riesgo de olvidar otros muchos aspectos de una obra tan compleja como interesante, ya que la «implicación de Salazar con el género epigramático apunta en una dirección no opuesta, pero sí complementaria a su condición de poeta gongorino». El diálogo con la tradición grecolatina, los maestros modernos italianos y el dechado exquisito de la lírica del cordobés se encuentra en la base de una escritura que pretende emular y fundir los mejores modelos hasta ofrecer a los lectores cultos un encomiable ejemplo de la práctica de la imitación compuesta.<sup>1193</sup>

Para Ponce Cárdenas, el estudio de la obra poética de Agustín de Salazar, y en particular de sus epigramas y sus epitalamios, se inserta en varias empresas mayores que aún quedan pendientes. El final del artículo hace constatar «la urgente necesidad de analizar el corpus de epigramas hispano (con la cambiante modalidad formal del soneto, la doble

---

<sup>1191</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, 49.

redondilla y la décima) a la luz de una cuádruple modelación que alterna dechados veterotestamentarios, clásicos, neolatinos e italianos», así como la importancia de un estudio global de la literatura nupcial secentista, la cual se caracteriza por un «hibridismo auspiciado por las prácticas de una *imitatio multiplex* sustentada en la contaminación de modelos (fundamentalmente, latinos y vernáculos)». <sup>1194</sup>

Paralelamente a su estudio en la obra poética de Salazar, la crítica se ha preocupado por la variedad hipotextual en la obra dramática del autor desde finales de los años 1970. El punto de partida también fue Marcelino Menéndez Pelayo, ya que la comedia que se estudió primero fue *El encanto es hermosura* —la única salvada por el rasero estricto del crítico—. En un artículo de 1978 titulado «La desmitificación de la Celestina», Thomas O'Connor evoca y problematiza desde un inicio la valoración del erudito:

¿Por qué alabo tanto *El encanto es la hermosura* Menéndez Pelayo? Quizá su crítica, básicamente neoclásica, vio algo de valor que no encontró usualmente en los otros autores de este período. Bruce W. Wardropper ha manifestado en su interesante artículo, «Menéndez Pelayo sobre Calderón», que para el erudito don Marcelino la gran debilidad dramática de Calderón residía en su inhabilidad para crear personajes dramáticos sobresalientes. Y es precisamente este acierto de haber creado este discípulo calderoniano un personaje dramático sobresaliente que determinó sus alabanzas de la comedia. Le gustó tanto *El encanto es la hermosura* que afirmó que «*La segunda Celestina* es digna de Tirso». <sup>1195</sup>

Aunque también admite la fuerza del personaje principal de *El encanto es la hermosura*, O'Connor se propone, en su artículo, examinar de las diferencias entre la Celestina de Salazar y la Celestina de Fernando de Rojas. Para él, la distinción principal consiste en que la Celestina original tiene poderes mágicos, mientras que la segunda no:

Esa gran creación de Rojas, esa Celestina universal posee un don especial —el poder diabólico—. Nuestra Celestina, que en la comedia se conoce como «hija de Celestina y heredera de sus obras», es solo una mujer en la cual la argucia y la astucia son sus armas. [...] Pero, para cargar estas armas, hace falta otro elemento, que es la ignorancia, que permite la creación de tipos como ella. Concienzudamente usa Celestina la superstición, resultado funesto de la ignorancia, para crear y desarrollar este mito de la hechicería. <sup>1196</sup>

El hecho de que la Celestina de *El encanto es la hermosura* no sea realmente diabólica sino solo una embustera que se aprovecha de la ignorancia de sus víctimas tiene consecuencias en varios niveles de composición de la comedia. A nivel estético, afecta el registro de la obra, aumentando su dimensión cómica: «A causa de la falta del elemento realmente diabólico, el tono, aunque a veces serio, es más ligero y menos pesimista que la

---

<sup>1194</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>1195</sup> O'Connor, «La desmitificación de Celestina en *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres», 340.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, 341.

atmósfera generalmente fatalista de la obra de Rojas.»<sup>1197</sup> A nivel narrativo, afecta la función didáctico-moral de la obra, ya que Salazar «se concentra más en el proceso de efectuar el engaño que en el resultado de tal engaño».<sup>1198</sup> A nivel dramático, afecta la función actancial del personaje de la Celestina. En efecto,

La Celestina de Rojas existe para que ella pueda conducir a los amantes a la muerte, el destino caprichoso que les espera. Así el propósito de su caracterización yace fuera del personaje mismo. No es así con esta hija de la Celestina salazariana. Examina [Salazar] la creación del mito fundado sobre este personaje y los elementos que desarrollan tal mito. Este proceso llamaremos la «mitificación» de Celestina.<sup>1199</sup>

Podríamos decir, exagerando apenas las afirmaciones de O'Connor, que la Celestina de Salazar tiene un papel dramático reducido precisamente a causa de su fuerte impronta hipotextual. *El encanto es la hermosura* sería, según esta concepción, una suerte de ejercicio metaliterario donde se examinan y reproducen, dentro de la acción dramática misma, los recursos que volvieron *mítica* a la Celestina de Rojas, con la finalidad de desconstruirlos. El investigador concluye su artículo con una síntesis de lo que él considera la significación última de *El encanto es la hermosura*. Como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, la comedia tiene una finalidad didáctica, pero no tanto de carácter moral como social:

Evidentemente concibió Salazar *El encanto es la hermosura* como una reprehensión de los tres males básicos de su sociedad: 1) el rechazamiento de la hechicería y la brujería y una burla de la superstición; 2) una crítica del abuso de la autoridad paterna por medio del cual los derechos y las libertades de los individuos son negados arbitrariamente a los que deben ejercerlos para asegurarse de un matrimonio feliz y fructífero; 3) la crítica del honor exagerado.<sup>1200</sup>

Aunque por un camino diferente al de O'Connor, el hispanista italiano Ermanno Caldera llega en «La magia negada: *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres» a unas conclusiones similares en cuanto a la estructura y la significación de la última comedia de Agustín de Salazar. Adoptando una perspectiva dieciochista, Caldera considera que *El encanto es la hermosura* «es un importante eslabón, quizás el último, de una cadena temática» que desembocó, eventualmente, en el omnipresente teatro de magia del siglo XVIII, y «entre cuyos antecedentes figuran *El encanto sin encanto* de Calderón y *El hechizo imaginado* de Juan de Zabaleta».<sup>1201</sup> Lo que reúne a estas comedias es un tema mágico que por sus características – y en particular, su juego entre realidad y apariencia– pertenece más estrictamente al registro «fantástico» teorizado por Tzvetan Todorov que al «maravilloso»: «Aunque dentro de tramas

---

<sup>1197</sup> *Ibid.*

<sup>1198</sup> *Ibid.*, 342.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, 343.

<sup>1200</sup> *Ibid.*

<sup>1201</sup> Caldera, «La magia negada: *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres», 311.

diferentes, lo que vincula entre sí estas comedias es una serie de sucesos que, hábilmente maquinados por algún personaje, adquieren tintes sobrenaturales y por lo tanto despiertan en otros la convicción, o la simple sospecha, de que se haya producido alguna intervención mágica. Se trata pues de comedias que se mueven en la dimensión de ese fantástico de que discurre Todorov». <sup>1202</sup>

La relación de la comedia salazariana con los hipotextos mencionados por Caldera ya es visible en sus títulos, aunque el crítico admite una mayor semejanza temática con un tercer hipotexto, también calderoniano:

La comedia de Salazar y Torres parece revelar en el título (aunque no sabemos con exactitud si el título se le debe a Salazar o a Vera: lo que, por otro lado, no cambia mucho la esencia de la cuestión) el intento de reanudarse tanto a la de Calderón como a la de Zabaleta: *El encanto es la hermosura* o *El hechizo sin hechizo*. Sin embargo, el influjo más directo en la elección de la operación mágica de la primera parte -las predicciones- lo ejerció verosímilmente *El Astrólogo fingido*, en el que Calderón imagina que un galán pronuncie fáciles profecías sirviéndose de noticias aprendidas por casualidad. <sup>1203</sup>

A pesar de estas probables influencias, *El encanto es la hermosura* es singular dentro de la cadena temática precisamente porque lleva el componente mágico a un extremo al mismo tiempo que lo cuestiona: «la magia (fingida, desde luego) es el eje de la fábula y todo el enredo se mueve alrededor de la pseudo-maga Celestina». <sup>1204</sup> La comedia entremezcla sin cesar realidad y apariencia –«todo es y no es: no solamente Celestina es y no es una hechicera, sino que el gracioso Tacón aparece dos veces, a los ojos de todos, como un ladrón, siendo en realidad inocente; e inconsistentes y huidizas resultan las sospechas y los sentimientos mismo que animan a los personajes» <sup>1205</sup>– y el juego culmina en el motivo del espejo:

Creo, sin embargo, que el más feliz hallazgo de Salazar estriba en el episodio del espejo, del cual el elemento mágico recibe un gran realce. El espejo que, por larga tradición, va asociado con la magia, es el lugar más típico donde se produce en sumo grado el juego de realidad y apariencia. Y, en efecto, la figura que allí se refleja, nos resulta terriblemente ambigua, tan real e irreal como es, concreta y abstracta, presente y fugaz; fuente, pues, de tantas trampas semiológicas, como entre otros ha mostrado magistralmente Umberto Eco. <sup>1206</sup>

Una década después del trabajo de Caldera, Ignacio Arellano Ayuso publica un artículo sobre «La Celestina en la comedia del siglo XVII». En él el autor se ocupa, en parte, de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* y de su hipotexto renacentista. Para él, la

---

<sup>1202</sup> *Ibid.*, 311.

<sup>1203</sup> *Ibid.*, 314.

<sup>1204</sup> *Ibid.*, 315.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, 317-18.

<sup>1206</sup> *Ibid.*, 318.

comedia de Salazar está muy alejada de la obra de Rojas, y la diferencia principal entre ambas es de naturaleza estética:

[*La segunda Celestina*], como se verá, tiene muy poco de celestinesco propiamente dicho, y refleja una desviación arquetípica hacia lo cómico y caricaturesco, que es la norma general de las adaptaciones o imitaciones de la obra de Rojas en la comedia aurisecular, todavía más acusada en las versiones entremesiles como las del *Entremés de la hechicera* (atribuido alguna vez a Lope) o *La vieja Muñatonas* de Quevedo.<sup>1207</sup>

Arellano sugiere que la comedia «acaba convertida en un juego de enredo ingenioso de sentido exclusivamente lúdico»<sup>1208</sup> —una interpretación de la finalidad de *El encanto es la hermosura* que difiere de la de O'Connor, pero convence por su trasfondo historicista: «El marco festivo y cortesano explica la primordial orientación galante y lúdica de esta pieza que tiene poco que ver con el mundo cruel de *La Celestina*».<sup>1209</sup> En cuanto al proceso de *desmitificación* que teorizó su predecesor americano, Arellano lo considera una evidencia última del alejamiento de la *Celestina* de Salazar respecto a su hipotexto: «El desenlace, con la revelación de todos los embustes, supone la total desactivación de las dimensiones celestinescas, que son más bien objeto de parodia o burla en una comedia de enredo que constituye realmente una “anti-Celestina”».<sup>1210</sup> Para el crítico, la reescritura de Salazar podría haber estado condicionada, además, por una influencia intermediaria, ya que «la trama tiene algún recuerdo de *El astrólogo fingido* de Calderón: esta Celestina es también una hechicera fingida, a la que todos acaban aceptando como gran mágica, cuando solo el azar y la oportunidad para explotar la información permiten llevar adelante su negocio».<sup>1211</sup>

Si el juicio de Marcelino Menéndez Pelayo pudo haber condicionado, en un primer momento, los estudios hipotextuales acerca de la obra de Agustín de Salazar y Torres, la crítica del siglo XXI empezó a variar su objeto de estudio y a interesarse por la hipotextualidad más allá de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina*. Por ejemplo, en 2006, Esther Borrego le dedica un estudio hipotextual a la comedia hagiográfica *La mejor flor de Sicilia*. En su artículo, Borrego explica que una de las primeras escenificaciones de la vida de santa Rosalía —patrona de Palermo cuyo culto comenzó en 1624— fue en una ópera sacra italiana titulada *La colomba ferita*. Representada en diciembre de 1670 para celebrar el

---

<sup>1207</sup> Arellano Ayuso, «La Celestina en la comedia del siglo XVII», 248.

<sup>1208</sup> *Ibid.*, 249

<sup>1209</sup> *Ibid.*, 262

<sup>1210</sup> *Ibid.*, 264.

<sup>1211</sup> *Ibid.*, 263.

aniversario del príncipe Carlos, esta obra parece ser un hipotexto de la comedia de santos *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres<sup>1212</sup>:

Allá por diciembre de 1670 se celebraba en el palacio virreinal de Nápoles el cumpleaños del heredero de la Corona española, Carlos II; como era costumbre desde 1664, se incluyó en el programa de festejos un melodrama de tema religioso. Esta vez la pieza elegida fue *La colomba ferita*, obra que llevaba a las tablas la vida de santa Rosalía, patrona de Palermo. El libretista designado para la ocasión fue Giuseppe Castaldo y la música del drama fue compuesta por el maestro Francesco Provenzale (1624-1704), ilustre fundador de la ópera en Nápoles. Esta representación palaciega y selecta se vio precedida de otra, que, quizá a modo de ensayo, realizaron los alumnos del conservatorio de Santa María de Loreto en su sede el 20 de noviembre del mismo año. Curiosamente, a los pocos meses, entre abril y mayo de 1671, se representó en uno de los corrales madrileños la comedia hagiográfica *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, escrita por don Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), de indudable similitud con la ópera estrenada meses antes en Italia.<sup>1213</sup>

A Esther Borrego le parece sorprendente «que se eligiera a una santa menor y siciliana como protagonista de las fiestas palaciegas más esperadas en Nápoles».<sup>1214</sup> Pero en realidad, más que por razones religiosas o políticas, la elección del tema se justifica por la vinculación personal de Giuseppe Castaldo y Francesco Provenzale con Sicilia, lugar adonde viajaban a menudo y donde seguramente habían visto representaciones similares:

Me inclino más a explicar esta elección por el dato de que el libretista, especializado en temas hagiográficos, tuvo contactos personales con Sicilia y que a partir de 1656 se empezaron a representar en la isla, sobre todo en las ciudades de Palermo y Mesina, las óperas que Provenzale había montado en Nápoles. Quizá la feliz colaboración de los dos artistas se vio favorecida por el interés común hacia la santa siciliana, al ser, además, un motivo perfectamente adecuado para la ópera sacra.<sup>1215</sup>

La relación de la comedia hagiográfica de Salazar y Torres con la ópera de Castaldo y Provenzale se evidencia, en particular, por el alto contenido musical de la primera, que «sobrepasa lo que sería habitual en estas comedias».<sup>1216</sup> Borrego conjetura que Salazar y Torres pudo haberse inspirado tanto en las representaciones vistas en la corte de Sicilia como en la propia *Colomba ferita*:

En cuanto a la elección del motivo de la vida de Santa Rosalía y de la forma predominantemente musical de la comedia, no es arriesgado conjeturar que durante los años que Salazar pasó en Sicilia a la sombra del virrey, y dada su condición de hombre de letras, participara del ambiente cultural y festivo ---así como de las celebraciones folclóricas y religiosas--- de la propia isla y también del

---

<sup>1212</sup> Como demostramos en «2. 2. 3. *Una sociedad encendida*», la hipótesis de Borrego es cronológicamente imposible, pues Salazar y los Alburquerque salieron de Sicilia en julio de 1670, tres meses antes del estreno de *La colomba ferita*.

<sup>1213</sup> Borrego Gutiérrez, «La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española», 311-2.

<sup>1214</sup> *Ibid.*, 313.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, 314.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, 317.

florecente y animoso Nápoles; del mismo modo, tampoco resultaría descabellado aventurar cierta relación o un posible conocimiento de Castaldo y del maestro Provenziale.<sup>1217</sup>

Una vez más, la autora insiste en que la elección del tema por Salazar y Torres no obedece a motivaciones contextuales de ningún tipo. Admite que «sobre la vida de santa Rosalía apenas [ha] hallado textos españoles anteriores a 1670, hecho que confirma que Salazar no llevó a las tablas la vida de una santa de arraigada devoción popular en España ni que por alguna razón resultara “útil” por motivos políticos o religiosos».<sup>1218</sup> Concentrándose pues, en las relaciones transtextuales, Esther Borrego analiza las coincidencias entre *La colomba ferita* y *La mejor flor de Sicilia*. Son, sobre todo, de tipo estructural –la división en actos y el tratamiento tipificado de los personajes es el mismo– y formal –ambas emplean un motivo alegórico para representar a la santa:

*La mejor flor de Sicilia*, como la ópera de Castaldo, se divide en tres actos y los personajes actúan en tres niveles: el más bajo corresponde a los criados, con una evidente función cómica y a veces incluso grosera; el intermedio a los personajes «humanos», que se ven protegidos, atacados o aconsejados por seres espirituales, en el nivel más alto; entre éstos, los malvados perecerán irremediablemente, e incluso llegarán a esfumarse bajo el suelo del escenario. Coinciden también ambas obras en el motivo central: la lucha por la santidad y el triunfo definitivo de Rosalía, simbolizada por una flor, que evoca los Flos sanctorum de la época –textos impresos que circulaban sobre vidas de santos, de exitosa acogida popular– en la comedia de Salazar, y por una paloma, cuya caza disputan el ángel y el demonio, en la obra italiana.<sup>1219</sup>

En cuanto a las diferencias entre ambas obras, conciernen sobre todo a la repartición del elenco, mucho más numeroso en la comedia de Salazar. En la elección de personajes también se adivina una adaptación, por parte de Salazar, a los gustos del público español:

Los personajes son en esencia los mismos, aunque la comedia, de mayor extensión, desdobra el ángel de la ópera en dos –san Rafael y el Ángel Custodio–, añade cuatro santas, aumenta el número de damas de la Corte e introduce al ayo de Rosalía, Cirilo, y a un segundo galán, necesario para desarrollar los equívocos amorosos propios de las comedias de enredo. La comedia, sin embargo, elimina a la madre de la protagonista, figura prácticamente ausente del *dramatis personae* del teatro áureo español, y al personaje de Cristo. Sin embargo, en ambos dramas desempeña un papel fundamental la Virgen, que acoge con amor maternal a la joven y la alienta en su vida de sacrificio; será ella quien la introduzca definitivamente en la gloria [...].<sup>1220</sup>

Desde el artículo de Esther Borrego, nada se ha escrito sobre la hipotextualidad en la obra dramática de Agustín de Salazar y Torres. El repaso de la literatura existente sobre la cuestión revela limitaciones de perspectiva –se le otorga demasiado peso al gongorismo y al

---

<sup>1217</sup> *Ibid.*, 318.

<sup>1218</sup> *Ibid.*, 321.

<sup>1219</sup> *Ibid.*, 321.

<sup>1220</sup> *Ibid.*, 322-3.



calderonismo respecto a otros posibles hipotextos, quizás por la inmerecida reputación de «segundón» del autor— así como limitaciones de corpus. Hasta hoy, sólo se ha estudiado la hipotextualidad de tres de las comedias de Salazar: *El amor más desgraciado*, *El encanto es la hermosura* y *La mejor flor de Sicilia*.

## 4.2. Intertextualidad

La obra dramática de Salazar es intertextual porque se compone, en parte, de textos que no son del autor. La contribución más evidente e indiscutida es la Juan de Vera Tassis, quien en calidad de editor completó y posiblemente modificó varias comedias del autor, como *Más triunfa el amor rendido* y *El encanto es la hermosura*. Como suele pasar con las cuestiones evidentes, la crítica ha estudiado poco esta colaboración. En los años 1970, Thomas O'Connor emprende un primer análisis intertextual de la comedia *Más triunfa el amor rendido* delimitando las secciones de autoría salazariana de aquellas escritas por Vera Tassis. Para hacerlo, sin embargo, el crítico se basa en la información de un solo testimonio —una suelta sevillana del siglo XVIII—, y no realiza ningún tipo de cotejo estilístico. Su conclusión, imprecisa, es la siguiente: «La calidad poética de la primera jornada sugiere la autoría de Salazar, pero el estilo deslucido e inferior de las otras dos indica un autor diferente».<sup>1221</sup> O'Connor considera que *Más triunfa el amor rendido* era la única comedia de Salazar escrita en colaboración,<sup>1222</sup> es decir, de manera consensuada y en vida del autor. De nuevo, la suposición es frágil: el crítico se funda en un manuscrito —el MS-15083 de la Biblioteca Nacional de España— para sugerir que Salazar pudo haber escrito la primera jornada, pasado el manuscrito a Vera para que escribiera las jornadas restantes, y retomado el manuscrito para proponerle enmiendas a su colaborador:

[...] the handwriting of MS-15083 is the same throughout all the folios. The only autor noted is Salazar y Torres at the head of the first act. Since I cannot prove nor disprove that the handwriting is Salazar's, this seems to indicate the following: Salazar probably handed over the first act to Vera Tassis, who then proceeded to recopy it and write the second and third acts. This supposition appears to me to be highly probable and justified by the minimal corrections and deletions in the first act (only three insignificant and small sections dealing with some dialogue of the *gracioso*). The second and third acts abound in corrections and deletions of considerable length. These could have been made by Vera Tasis after rereading and editing his work. But there is another possibility which may help to explain that curious phrase in Vera Tasis's introduction: «Aun mas de Vna Iornada de la Comedia de Minos y Britomartis». It is highly likely that Salazar, in turn, reread the entire manuscript and edited it in its present form or suggested emendations to Vera Tasis, who then

<sup>1221</sup> O'Connor, «A Lost Play of Salazar y Torres», 41. [La traducción es nuestra.]

<sup>1222</sup> *Ibid.*, 41-2.

proceeded to edit the manuscript. It is also possible that an *autor de comedias*, on reading the play, edited or asked for some editing to be done. Accepting Salazar as either the editor or the one who suggested some emendations (I am inclined to believe the latter because of the unity of the handwriting – one should also remember an author’s pride) would seem to bear out that phrase of Vera Tassis.<sup>1223</sup>

La argumentación de O’Connor, puramente especulativa, no permite determinar con certeza si la coautoría de *Más triunfa el amor rendido* fue consensuada. El hecho de que Vera Tassis se refiera en su introducción a la *Cítara de Apolo* a la existencia de «aun más de una jornada de la comedia de *Minos y Britomartis*» –siendo Minos y Britomarte los protagonistas de *Más triunfa*– parece sugerir, más bien, que Salazar dejó inconclusa esta comedia y el editor se encargó de completarla de forma póstuma, después de la publicación de la *Cítara de Apolo*. La cuestión sigue abierta, y su resolución podría depender de un estudio más detallado de los ocho testimonios –dos manuscritos y seis impresos– de los que disponemos. De momento, aunque todavía no exista una publicación científica que consigne la información, sabemos que el proyecto *Manos Teatrales*, dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, ha podido identificar dos caligrafías distintas en el MS-15083, una de las cuales pertenece al copista Sáenz de Tejera, activo desde 1667, apuntador de comedias y muerto en 1702.<sup>1224</sup> El hecho de que Sáenz de Tejera sea responsable de «correcciones en varios folios» del manuscrito permite descartar la hipótesis de que Salazar o Vera Tassis sean autores de las enmiendas, y apoyar la idea esbozada por O’Connor de que el manuscrito es una copia de «autor de comedias» adaptada para una representación.

El otro gran caso de intertextualidad salazariana que ha llamado la atención de la crítica es el de *El encanto es la hermosura*, una comedia que, según Vera Tassis, Salazar «escribía por superior decreto» cuando le llegó la muerte el 29 de noviembre de 1675.<sup>1225</sup> Dentro de la comedia, tal y como fue editada en la *Cítara de Apolo*, encontramos una acotación que indica que el editor de las obras póstumas la completó desde un punto de la tercera jornada,<sup>1226</sup> y unos versos en los que Vera Tassis explicita las circunstancias de tal compleción:

CELESTINA    Y aquí, señores, da fin  
                  la Celestina a su enredo.  
                  Y don Juan de Vera os pide  
                  perdón del atrevimiento

<sup>1223</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>1224</sup> A la hora de verificar esta referencia para incluir, aquí, su localización exacta, hemos descubierto que el portal de *Manos Teatrales* ([manos.net](http://manos.net)) está actualmente inaccesible (29 de enero de 2022). Sin embargo, invitamos al lector a introducir el título *Más triunfa el amor rendido* en el buscador de este portal en cuanto vuelva a estar disponible, para acceder a la referencia completa.

<sup>1225</sup> Salazar y Torres, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, 1681, I, viii.

<sup>1226</sup> *Ibid.*, II, 276: «En este estado dejó don Agustín la comedia, y desde aquí la prosigue quien saca sus obras a la luz.»

de acabar una comedia  
de tan superior ingenio,  
pues lo hizo motivado  
de un soberano decreto,  
y por confirmar que es solo  
el mejor amigo el muerto.<sup>1227</sup>

Como aclara Thomas O'Connor en su artículo «On the authorship of *El encanto es la hermosura*...», de 1974, «en *El encanto*, Vera Tassis se convierte en el autor después de los primeros cien versos de la tercera jornada [...]. También puedo decir con seguridad que Carlos II o Mariana de Austria ordenaron que *El encanto* fuera terminado por Vera Tassis. O'Connor considera que «hubiera resultado natural para el monarca pedirle a Vera Tassis que completara la obra, pues él era el único poeta con quien, por lo que sé, Salazar colaboró».<sup>1228</sup> Aunque no se puede confirmar la colaboración en vida de los autores para *Más triunfa el amor rendido*, el resto de la información avanzada por O'Connor es plausible: el estreno de *El encanto* bien podía haber estado previsto para el aniversario de Mariana de Austria de 1675 y ser impedido por la muerte del dramaturgo. Puesto que el 22 de diciembre de 1675 acabó representándose *El Faetonte*, de Calderón, es probable que *El encanto es la hermosura* se estrenara el año siguiente, el 22 de diciembre de 1676.<sup>1229</sup>

La intertextualidad de *El encanto es la hermosura* es tanto más interesante cuanto que implica no solo a dos, sino a tres autores diferentes. En efecto, como ya señala en el s. XIX Cayetano de la Barrera, siguiendo a Agustín Durán, existe otra versión de la misma comedia que lleva por título *La segunda Celestina*, y cuyo final difiere del de Vera Tassis. Durán considera que esta versión fue escrita enteramente por Salazar (*cf. supra*), a pesar de que Ramón de Mesonero Romanos afirmara en su edición de 1859 que la conclusión de *La segunda Celestina* fue «hecha por un autor anónimo», quien «imitó y descargó de incidentes la conclusión de Vera Tassia».<sup>1230</sup> Mesonero Romanos decide editar la versión de Vera Tassis «por ser más auténtica y acorde con el resto de la comedia»<sup>1231</sup> y, en su estela, O'Connor

---

<sup>1227</sup> *Ibid.*, II, 290.

<sup>1228</sup> Thomas O'Connor, «On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration», *Bulletin of the Comediantes*, n.º 26 (1974): 31-34, 32.

<sup>1229</sup> O'Connor, «Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana», 291.

<sup>1230</sup> Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. II (Madrid: Rivadeneyra, 1859), 241n.

<sup>1231</sup> *Ibid.*

sostiene en su ya mencionado artículo «La desmitificación de la Celestina...» que la conclusión veratassiana es superior a la otra existente.<sup>1232</sup>

Para el investigador, en efecto, el conjunto de *El encanto es la hermosura* es tan coherente que hace sospechar incluso que «Vera Tassis supo de antemano cómo intentó Salazar acabar la comedia».<sup>1233</sup> El editor parece haber tenido conciencia del proceso de *mitificación* empezado por Salazar, y su aportación fue una culminación de la *mitificación* rematada después con una *desmitificación*. El proceso de desmitificación conducido por Vera Tassis se sustenta, según O'Connor, en dos recursos. El primero de ellos es la conservación y unificación de los temas salazarianos. El segundo, de naturaleza dramática, es la resolución misma de la comedia:

Por otra parte, un elemento integral de este proceso de la «desmitificación» depende de la unificación de los temas salazarianos. Si se lee con cuidado la comedia, es evidente que Vera Tassis no añadió nada nuevo a ella. Al contrario, tuvo mucho cuidado en hacer explícita la relación entre los temas del honor, la autoridad paterna y la superstición; y el nexo de todos los temas se lleva a cabo por medio de la condenación de la opinión. [...] La otra parte del proceso de la «desmitificación» de Celestina tiene lugar cuando Celestina se encuentra forzada a confesar sus engaños y explicar sus hechizos como meras tretas.<sup>1234</sup>

Es por el respeto del plan original de Salazar y, en particular, por el protagonismo concedido al personaje de Celestina que, en opinión del autor, la conclusión de *El encanto es la hermosura* resulta superior al final anónimo:

En la conclusión anónima casi no tiene papel Celestina, o tiene un papel menor con respecto de su importancia estructural y temática. En la de Vera Tassis es ella el centro de la acción, salvo la escena sobre el duelo entre los galanes y don Luis. El reducir el papel de Celestina en la conclusión anónima vicia la culminación del proceso de su caracterización, eso es, su «mitificación». Eso quiere decir que Celestina tiene que llegar a una postura dramática máxima antes de «desmitificarla». Esto no pasa en la conclusión anónima, donde Celestina es débil y le faltan poder y grandeza.<sup>1235</sup>

Lo que ni Thomas O'Connor ni nadie sabía en 1977 es que aquel autor anónimo del final de *La segunda Celestina* podía ser nada menos que una de las más grandes plumas de la literatura hispánica. El 11 de junio 1990, el periodista Alejandro Toledo anunció en la revista mexicana *Proceso* (nº 710, 50-55) que «Por diversos caminos, Antonio Alatorre y Guillermo Schmidhuber llegaron a *La Celestina* de sor Juana», dando a entender que la poetisa

---

<sup>1232</sup> Esta idea también se expone en O'Connor, «Una cuestión de finales: *El encanto es la hermosura* y *el hechizo sin hechizo* contra *La segunda Celestina*».

<sup>1233</sup> O'Connor, «La desmitificación de Celestina en *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres», 344n.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, 345.

<sup>1235</sup> *Ibid.*, 344.

mexicana era la autora desconocida del final de *La segunda Celestina*.<sup>1236</sup> La participación o no de sor Juana en la comedia de Salazar es, sin duda alguna, la cuestión que más tinta ha hecho correr en la historia de la crítica sobre el autor. A partir del anuncio de Toledo, se desató tal polémica en México, Estados Unidos y España que sería imposible resumirla sin escribir un tesis entera. Para suerte nuestra, la historia de esta hipótesis y las acaloradas discusiones a las que dio pie se encuentra detalladamente resumida, hasta el año 1994, en un trabajo de la investigadora mexicana Sara Poot Herrera. Presentamos en una tabla sintética, y en orden cronológico, la información recogida por Poot<sup>1237</sup>:

Siglo XVIII	Castorena y Ursúa menciona en la <i>Fama y obras póstumas del Fénix de México</i> la existencia de un «poema dramático» escrito por Salazar y completado por sor Juana.
1859	Mesonero Romanos incluye, en <i>Dramáticos posteriores a Lope de Vega</i> (BAE, 49), <i>El encanto es la hermosura</i> . Explica que la obra lleva como título original <i>El encanto es la hermosura</i> , pero fue reimpresa como <i>La segunda Celestina</i> .
1923-1945	Antonio Palau y Dulcet recoge <i>La segunda Celestina</i> (con fecha de 1676) en su <i>Manual del librero hispanoamericano</i> (vol. 18, 227-228).
1957	Alberto G. Salceda en <i>Obras completas</i> , t. 4, xxvi-xxxiii, menciona a Mesoneros y a Palau. Emite la hipótesis de que existe una primera versión, <i>El encanto es la hermosura</i> , de Vera Tassis, y una segunda versión, <i>La segunda Celestina</i> , de autor anónimo. Cita, por primera vez, un pasaje de <i>Los enredos de una casa</i> (1683) donde se menciona la existencia de dos comedias de la Celestina. Concluye que existe una comedia representada poco antes de 1683 que fue escrita por Salazar y completada por sor Juana.
1980	Antonio Alatorre recoge la información de Castorena y Salceda en «Para leer la <i>Fama y Obras póstumas de Sor Juana Inés de la Cruz</i> », <i>Nueva revista de Filología Hispánica</i> 29, n.º 2, 1980, 428-508.
1982	Octavio Paz recoge el pasaje de <i>Los empeños de una casa</i> en su biografía de Sor Juana, y dice que fue un error por parte de Mesonero Romanos haber incluido la otra versión (la de Vera Tassis) en su antología, porque sor Juana no solo había acabado la obra, sino que la había mejorado. Paz no sabe de la existencia de las sueltas sorjuaninas.
1985	Antonio Alatorre descubre sueltas sin fecha (para él, de principios del siglo XVIII) de <i>La segunda Celestina</i> en la BNE. Atribuye su final a sor Juana, y dice que se trató de un encargo de la condesa de Paredes en <i>Los 1001 años de la lengua española</i> (1989).
1989	Guillermo Schmidhuber, un discípulo de Paz, encuentra una suelta de <i>La segunda Celestina</i> con fecha de 1676 en la UPL.
11 de junio de 1990	Se anuncia el descubrimiento de una comedia de sor Juana en la prensa (Alejandro Toledo, <i>Proceso</i> ). El periodista comete un error al suponer que <i>La segunda Celestina</i> era una «continuación» de la Celestina de Rojas. En el mismo número, aparecen dos artículos de Alatorre y Paz con información contradictoria. Alatorre sostiene que la versión representada en España es de Vera Tassis –no conoce aún la suelta de 1676 con título de <i>La segunda Celestina</i> – y la otra es de sor Juana. Paz sostiene que fue la versión de sor Juana la representada en España, por encargo del marqués de Mancera.
18-21 junio de 1990	Schmidhuber realiza una conferencia titulada <i>La segunda Celestina: hallazgo de una comedia de sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres</i> . Informa sobre los

<sup>1236</sup> Sara Poot Herrera, «La segunda Celestina, ¿de Salazar y Torres y Sor Juana?», en *Mira de Amescua: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, (Granada, 27-30 octubre de 1994), ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, vol. II (Granada: Universidad de Granada, 1996), 397.

<sup>1237</sup> En un espíritu de síntesis, omitimos aquí las referencias enteras de los trabajos citados. El lector podrá consultarlas en el artículo de Poot o bien, en el caso de las más importantes, en las páginas de análisis que siguen a la tabla.

	<p> finales de Vera Tassis y sor Juana, y sugiere la posibilidad de que Vera Tassis conociera el final de sor Juana de 1676.</p>
[junio-julio 1990]	<p> En «Avances en el conocimiento de sor Juana» (<i>Conquista y contraconquista</i>), Alatorre, puesto al tanto del descubrimiento de Schmidhuber, se retracta y sugiere que ambos finales son anónimos.</p>
2 de julio de 1990	<p> Schmidhuber anuncia que sor Juana no solo concluyó, sino también pulió la comedia («Las trampas de la investigación literaria», <i>Proceso</i>).</p>
9 de julio de 1990	<p> Alatorre duda que la suelta de 1676 encontrada por Schmidhuber sea de sor Juana «debido a la lenta comunicación que había entre España y Nueva España y porque sor Juana en esa época aún no era tan famosa»<sup>1238</sup>, pero cree que la versión de sor Juana aún está por encontrarse. (Algo más sobre sor Juana y <i>La segunda Celestina</i>, <i>Proceso</i>).</p>
agosto de 1990	<p> Aparece la edición de Schmidhuber de <i>La segunda Celestina</i>, dándole evidente protagonismo a sor Juana: «En la portada de esta edición aparecen como coautores Sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres».<sup>1239</sup></p>
24 septiembre 1990	<p> Alejandro Toledo, de <i>Proceso</i>, escribe el artículo «No se comprueba la coautoría de Sor Juana en <i>La segunda Celestina</i>, editorial <i>Vuelta</i> se adelantó».</p>
5 noviembre 1990	<p> Sale en <i>Proceso</i> una nota con el título «En el debate sobre sor Juana y <i>La segunda Celestina</i>, pide Schmidhuber el beneficio de la obra». Schmidhuber argumenta que la edición de 1676 «no lleva fecha ni lugar de edición, ni lleva la afirmación de que haya sido escenificada ante la corte española». La fecha de 1676 «solo señala el regalo de la comedia a la reina Mariana, no su escenificación ni menos su edición». (11)</p>
diciembre 1990	<p> Se publica el número 169 de <i>Vuelta</i>, con el siguiente contenido:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «<i>La segunda Celestina</i> ante sus jueces» (sin firma). El artículo comenta que «concluir una comedia no implicaba para un poeta mucho tiempo ni una gran dificultad».<sup>1240</sup></li> <li>• «Una obra recuperada de sor Juana» (Luis Leal): «Nos parece improbable, pero no imposible, que sor Juana haya podido escribir la conclusión de <i>La segunda Celestina</i> en tan corto plazo, esto es, entre la fecha de la muerte de Salazar el 29 de noviembre de 1675 y la fecha de 1676 que ostenta la “suelta” en el título, aunque hay que anotar para su ventaja que no es fecha de edición, ni escenificación.» (44-5)</li> <li>• «<i>La segunda Celestina</i> de Agustín de Salazar y Torres: Ejercicio de crítica» (Antonio Alatorre). En esta reseña de la edición de Schmidhuber, Alatorre sostiene que hay coincidencias notorias entre ambas obras, y que no sabe quién copió a quién.</li> <li>• «Respuesta a Antonio Alatorre» (Guillermo Schmidhuber). El autor insiste que 1676 no es fecha de edición, y que <i>La segunda Celestina</i> es posterior.</li> </ul>
31 diciembre 1990	<p> Se publica en <i>Proceso</i> «Sor Juana Inés de la Cruz: entre el anonimato y la anonimia» de José Pascual Buxó. El autor afirma que la obra conjunta de Salazar y sor Juana no es necesariamente una comedia: podría ser una loa o un romance.</p>
[enero] de 1991	<p> <i>Proceso</i> publica el «Tercer repaso a <i>La segunda Celestina</i>» de Antonio Alatorre. El autor insiste en que la comedia completada por sor Juana no se editó. Pascual Buxó, Sabat de Rivers y Alatorre por fin concuerdan en que se trata de una comedia acabada («perfeccionada», decía Castorena) por sor Juana.</p>
11 febrero 1991	<p> José Pascual Buxó publica en <i>Proceso</i> «Sor Juana Inés de la Cruz: entre el autoritarismo y la frustración», donde apoya la hipótesis de que la comedia con final sorjuanino no se publicó.</p>
mayo 1991	<p> Aparece en <i>Vuelta</i> «<i>La segunda Celestina</i>. Sor Juana y la estilometría», de Schmidhuber. Se trata de una comparación estilométrica entre <i>Los empeños de una casa</i> y el final supuestamente sorjuanino de <i>La segunda Celestina</i>, cuya conclusión es que «Las últimas mil líneas son incuestionablemente de Sor Juana, quien también “perfeccionó” otras partes de la comedia, especialmente el Acto I.» (60).</p>
1992	<p> Georgina Sabat de Rivers publica «Los problemas de <i>La segunda Celestina</i>», un resumen muy completo de la polémica, con amplia documentación bibliográfica. El</p>

<sup>1238</sup> *Ibid.*, 409-10.

<sup>1239</sup> *Ibid.*, 410.

<sup>1240</sup> *Ibid.*, 411.

	<p>posicionamiento personal de la autora es que «sor Juana pudo haber tenido a la mano el texto de Salazar y Torres, antes de que éste muriera», y que «todavía hay que tener en cuenta la posibilidad de que Sor Juana sea la autora del final anónimo de <i>La segunda Celestina</i>» (499-512).</p> <p>Thomas O'Connor publica «Los enredos de una pieza», donde plantea una relación importante entre la comedia de Salazar y Torres y una <i>Celestina</i> de Calderón. Respecto a la autoría sorjuanina, el investigador sostiene es muy probable que haya acabado la comedia, pero no que haya contribuido al resto. Por fin, establece una cronología de representaciones y ediciones.</p>
1994	O'Connor edita la comedia <i>El encanto es la hermosura / La segunda Celestina</i> con ambos finales.

Si el revuelo que desató *La segunda Celestina* fue tan intenso, es, primero, porque la figura de sor Juana Inés de la Cruz es muy sensible en América y, segundo, porque varios críticos querían demostrar que habían sido los primeros en descubrir la autoría sorjuanina del final dramático. Hoy, la distancia nos autoriza a decir que el revelador de la probable coautoría sorjuanina en *La segunda Celestina* no fue Schmidhuber, ni Paz, ni Alatorre, sino el erudito mexicano Alberto G. Salceda, quien en el tomo cuarto de su edición de las *Obras Completas* de sor Juana (1957) «ató cabos» y afirmó que

puede suponerse que Sor Juana concluyó la comedia de Salazar, inconclusa a la muerte de éste, ocurrida en 1675. Esta conclusión de Sor Juana puede ser la que Mesonero cita como de autor anónimo, o puede ser otra de cuya publicación hasta ahora no hemos tenido noticias, o quizás y desventuradamente, quedó sin ser publicada nunca. Pero estos datos nos dan una pista para buscarla, y puede esperarse que alguien más afortunado dé con ella algún día.<sup>1241</sup>

La única tarea que Salceda dejaba a la posteridad era la de encontrar el texto de *La segunda Celestina*, que él no había sido capaz de localizar. Lo cierto es que la búsqueda no era difícil. Un par de ejemplares de la comedia estaban disponibles en la Biblioteca Nacional de Madrid, y –si nos fiamos de la veracidad de su testimonio– fueron consultadas por Antonio Alatorre en el año de 1985.<sup>1242</sup> Cuando se atribuyó el descubrimiento de una comedia perdida de Sor Juana en 1990, lo que Guillermo Schmidhuber había hecho, en realidad, era sacar a la luz la suelta de la comedia conservada en la Universidad de Pennsylvania, por cierto ya mencionada por Arnold Reichenberger en 1966 (*cf. supra*).

Resuelto este nudo psicológico, por así decirlo, de la polémica, quedan por analizar las aportaciones que ha hecho la crítica a la comprensión de la intertextualidad en *La segunda Celestina*. Desde su recuperación, la comedia había suscitado varias incógnitas. ¿Era verificable la intervención en ella de sor Juana? En caso afirmativo, ¿a qué proporción del

<sup>1241</sup> Juana Inés de la Cruz, *Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda, vol. IV (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), xxix.

<sup>1242</sup> Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española* (México: El Colegio de México, 1989), 172n.

texto correspondía? ¿Cómo, cuándo, y por qué se llevó a cabo? Las respuestas a estas preguntas no acabaron de asentarse hasta que hubo pasado la tormenta periodística de principios de los noventa y la crítica hubo realizado una lectura seria de la comedia salazariana. Retomemos las respuestas críticas una por una.

En lo referente a la verificabilidad de la coautoría de sor Juana en *La segunda Celestina*, debemos aclarar que, hasta el día de hoy, todavía no nos movemos en el ámbito de la certeza. En su día, Alberto G. Salceda fundamentó la hipótesis de que sor Juana había acabado la comedia de Salazar en dos textos cuya contraposición parecía suficiente para afirmar la probabilidad de la coautoría. Estos textos eran, por un lado, el sainete segundo de la comedia *Los empeños de una casa* (1683), donde la propia sor Juana aludía a una comedia sobre la Celestina que ella había completado, y, por el otro, una advertencia de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, contemporáneo de sor Juana, en su edición de la *Fama y obras póstumas del fénix de México, décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz* (1700). Copiamos a continuación el contenido de ambas fuentes:

ARIAS    Aquésa es mi mohína;  
          ¿no era mejor hacer a *Celestina*,  
          en que vos estuvisteis tan gracioso,  
          que aun estoy temeroso  
          –y es justo que me asombre–  
          de que sois hechicera en traje de hombre?

MUÑIZ    Amigo, mejor era *Celestina*  
          en cuanto a ser comedia ultramarina;  
          que siempre las de España son mejores,  
          y para digerirles los humores,  
          son ligeras; que nunca son pesadas  
          las cosas que por agua están pasadas.  
          Pero la *Celestina* que esta risa  
          os causó era mestiza  
          y acabada a retazos,  
          y si le faltó traza, tuvo trazos,  
          y con diverso genio  
          se formó de un trapiche y de un ingenio.  
          Y en fin, en su poesía,  
          por lo bueno, lo mal se suplía;  
          pero aquí, ¡vive Cristo, que no puedo  
          sufrir los disparates de Acevedo!<sup>1243</sup>

Un poema, que dejó sin acabar don Agustín de Salazar, y perficionó con graciosa propiedad la poetisa, cuyo original guarda la estimación directa de don Francisco de las Heras, caballero del Orden de Santiago, regidor de esta villa, y por ser proprio del primer tomo, no le doy a la estampa en este libro, y se está imprimiendo para representarse a sus majestades.<sup>1244</sup>

---

<sup>1243</sup> Juana Inés de la Cruz, *Comedias, sainetes y prosa*, 119-20.

<sup>1244</sup> Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas del fénix de México*, ed. Juan Ignacio de Castorena y Ursúa (Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700), «Prólogo».



Desde que Salceda contrastara estos textos a mediados del siglo XX, y hasta el día de hoy, no se ha encontrado ninguna fuente documental nueva que permita avanzar en la verificación de la coautoría sorjuanina en *La segunda Celestina*. La crítica ha hecho un esfuerzo de lectura e interpretación de las fuentes existentes —es decir, de los dos fragmentos anteriores y del texto mismo de la comedia— y esto ha permitido precisar algunas referencias, aclarar ambigüedades y aplicar a la comedia una técnica moderna de verificación autoral: la estilometría. A pesar de todo, como veremos, la labor hermenéutica de la crítica ha sido insuficiente en ciertos aspectos, y es esencial llenar estas lagunas mediante una lectura más atenta. Citando a Antonio Alatorre, muchos de los pequeños avances en el campo del conocimiento literario «consisten solo en restaurar una verdad ya existente, mediante el simple recurso de leer despacio lo que alguien leyó deprisa».<sup>1245</sup>

Empecemos con el sainete segundo de *Los empeños de una casa*. Aquí, el personaje de Muñiz parece estar aludiendo no a una, sino a dos comedias tituladas *Celestina*: la primera de ellas «ultramarina», y la segunda «mestiza». La crítica ha apuntado que la «comedia ultramarina» podría ser *El encanto es la hermosura*, de Salazar y Vera Tassis, representada en la Nueva España en 1679, y que sor Juana pudo ver antes de escribir *Los empeños*, o bien una *Celestina* perdida de Calderón. En cuanto a la «mestiza», se trata con toda probabilidad de la comedia salazariana acabada por sor Juana, es decir, de *La segunda Celestina*. Muñiz hace un ejercicio de comparación, pero no se sabe bien entre qué y qué. El atributo «mejor», del primer verso de Muñiz, recuerda aquel empleado justo antes por Arias, sugiriendo que la comparación se efectúa entre dos personajes, Muñiz y Celestina, representados en dos ocasiones distintas por un mismo actor. Sin embargo, la palabra «Celestina» cambia de significado a partir del segundo verso de Muñiz: ya no se refiere a un personaje literario, sino a una «comedia». Leído en relación con este segundo significado, el atributo «mejor» parece comparar ya no a dos personajes, sino a dos comedias, *Los empeños de una casa* y una *Celestina*, obteniendo la palma esta última.

Lo curioso es lo que viene después, cuando sor Juana afirma que «siempre las de España son mejores», y «que nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas». Por mucha modestia que tuviera sor Juana hablando de sus propias creaciones y del teatro novohispano en general, no podemos ignorar la ironía de esta afirmación de una superioridad

---

<sup>1245</sup> Antonio Alatorre, «Avance en el conocimiento de sor Juana», en *Conquista y contraconquista: la escritura del nuevo mundo*, ed. Julio Ortega, José Amor y Vázquez, y Rafael Olea Franco (Ciudad de México: El Colegio de México, 1994), 659-67, 664.

peninsular. En efecto, lo que al principio parece un elogio se va tiñendo de ambigüedad: las comedias españolas son ligeras, sí, pero quizás demasiado. La expresión bisémica «las cosas que por agua están pasadas» se refiere, a la vez, a la travesía oceánica de las piezas teatrales, pero también a su *dilución*, es decir, a su falta de contenido. Es en el marco de esta ironía que surge la tercera comparación de Muñiz, entre la *Celestina* ultramarina y la *Celestina* mestiza, propiciada por la conjunción adversativa «pero». Por mucho que Muñiz, y detrás de él, sor Juana, intente desprestigiar la segunda de las comedias admitiendo que fue «acabada a retazos», esta se beneficia, en la comparación, de la ambigüedad del elogio que se le dedicó a la primera. Además, la comedia «mestiza» parece haber cumplido con creces la función cómica de la primera, ya que causó «risa».

El parlamento de Muñiz es riquísimo en matices y progresa a gran velocidad. A partir del décimo verso, entramos en una descripción de la *Celestina* mestiza y en una cuarta comparación, esta vez entre sus dos componentes, el español y el novohispano: «y si le faltó traza, tuvo trazos, / y con diverso genio / se formó de un trapiche y de un ingenio». Interpretando este pasaje en 1957, Alberto G. Salceda consideraba que «conociendo el tacto y la cortesanía de Sor Juana, debemos suponer que cuando menosprecia a uno de los autores de esa *Celestina*, es porque ese autor no es otro sino ella misma.»<sup>1246</sup> Debemos discrepar de Salceda a la luz de la ironía desplegada por sor Juana desde el principio del parlamento. La falta de «traza» y la inferioridad de «genio» podrían referirse tanto a Agustín de Salazar como a sor Juana, de la misma manera que lo «bueno» y lo «mal[o]» de los versos 13 y 14 son aplicables a ambos autores, aunque el verbo «supli[r]» decante la balanza a favor de la superioridad de quien acabó la comedia, es decir, de sor Juana.

Al final de su parlamento en el sainete, Muñiz se refiere a la comedia mestiza de la *Celestina* como una «poesía». Del mismo modo, en el prólogo de la *Fama*, Castorena y Ursúa alude a un «poema» inacabado de Salazar. Este último término ha atraído la atención de la crítica y ha dado lugar a aclaraciones importantes que resumiremos aquí. En un artículo de 1990, José Pascual Buxó ponía en duda la hipótesis de la coautoría sorjuanina de *La segunda Celestina* al sugerir que el «poema» mencionado por Castorena quizás no era una comedia. Buxó se basaba en las propias palabras de Castorena, y, en particular, en la atribución del «poema» inacabado a un «primer tomo» de las obras de sor Juana:

---

<sup>1246</sup> Juana Inés de la Cruz, *Comedias, sainetes y prosa*, xxviii.

Alberto G. Salceda creyó encontrar otros indicios de la coautoría de Sor Juana en el citado pasaje de Castorena y Ursúa, donde éste afirma que no se incluye en la *Fama* el «poema» de Salazar y Torres «por ser propio del primer tomo» (es decir, el que en su primera edición de Sevilla, 1689, llevó el título de *Inundación castálida*) y, además, porque «se está imprimiendo para representarse a sus Majestades». De allí dedujo Salceda que tal «poema» tendría que ser una «obra de teatro», ya que – según decía– hay varias de ellas en el primer tomo. Pero es el caso que ese tomo primero no contiene ninguna comedia: hay en él sonetos, romances, redondillas, endechas, ovillejos, loas y el *Neptuno alegórico*; consecuentemente, de seguir el criterio de Salceda, habría que concluirse que es una loa y no una comedia la obra de Salazar y Torres que Sor Juana acabó con «graciosa propiedad», toda vez que las comedias y los sainetes se publicaron en el segundo tomo de sus obras, hecho que no podría haber sido desconocido u olvidado por Castorena.<sup>1247</sup>

La argumentación de Pascual Buxó es sólida. En dos ediciones del año 1701, la *Fama* editada por Castorena llevó el subtítulo de «Tomo tercero»,<sup>1248</sup> con lo cual buscaba añadirse a los dos tomos que antes se habían publicado de las obras completas de sor Juana: la *Inundación castálida* (1689) y el *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz* (1692). El crítico tiene razón en subrayar que la *Inundación castálida* no contiene ninguna comedia: el «poema» inacabado de Salazar, de ser dramático y haber sido «representa[do] a sus majestades», podía tratarse a lo sumo de una loa. O ni siquiera de eso:

Sabemos que en el español de los siglos XVII y XVIII la voz «representar» podía ser usada, no sólo en su significado de «recitar en público» una obra de teatro, sino también de «hacer patente alguna cosa con palabras e imágenes que se fijan en la imaginación» y que, en tales casos, el recitante no apelaba a la actuación dramática, sino a la fuerza de la imaginación de su público; de manera que – en el prólogo de Castorena– la palabra «representarse» puede aludir a un texto literario no concebido para llevarse a la escena teatral, sino para ser leído o recitado con formal solemnidad. De ser este el caso, y recordando una vez más que en el tomo primero de las obras de Sor Juana no aparece ninguna comedia, pero sí, en cambio, muchos romances de carácter narrativo, no parece imposible que el enigmático «poema» de que venimos tratando fuese una fábula mitológica como tantas otras que – siguiendo el modelo gongorino– escribió Salazar y Torres, *ex. gr.* la «Fábula de Venus y Adonis», la de «Psiquis y Cupido», etcétera.<sup>1249</sup>

En esta parte de su argumentación, es posible que Pascual Buxó vaya demasiado lejos. Su definición del término «representar» proviene textualmente del *Diccionario de Autoridades*, pero en una acepción demasiado amplia: «hacer patente alguna cosa con palabras e imágenes que se fijan en la imaginación». El ejemplo que proporciona *Autoridades* para tal acepción nada tiene que ver con el acto de la recitación o la lectura en voz alta, sino con la arquitectura: «En lo más alto de este frontispicio estaba *representada* la arquitectura en una doncella de mármol, levantando el brazo derecho con un compás, y el izquierdo estribando en una planta de edificio.». Lo problemático aquí es que sí existe en *Autoridades* una definición de «representar» pertinente al propósito de Pascual Buxó, y es la siguiente: «recitar en público

<sup>1247</sup> Pascual Buxó, «Las vueltas de sor Juana», 31.

<sup>1248</sup> Antonio Alatorre, «Para leer la *Fama* y *Obras Póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29, n.º 2 (1980): 428-508, 430.

<sup>1249</sup> Pascual Buxó, «Las vueltas de sor Juana», 33.

alguna historia o tragedia, fingiendo sus verdaderas personas». Queda clarísimo que, en su sentido más próximo a «el acto de recitar», el verbo «representar» se empleaba a principios del s. XVII con un sentido exclusivamente dramático. Es difícil, por lo tanto, que se pudiera «representar» un poema lírico, como aventura el crítico. Lo que parece más probable es que el «poema» al que se refería Castorena sí sea dramático, y que su atribución como «propio del primer tomo» sea sencillamente un error del editor, por desafortunado que esto resulte.

Curiosamente, la hipótesis de un error editorial de Castorena no ha sido manejada en ningún momento por la crítica. Antonio Alatorre, en respuesta a lo que él consideraba «ciertos estorbos que últimamente ha metido en [el estado de la cuestión] José Pascual Buxó», defendía el carácter dramático del «poema» con dos argumentos. El primero de ellos era el «ultrabarro[quismo]» de Castorena, que según Alatorre le impedía decir, «como cualquier hijo de vecino: una *comedia* que terminó Sor Juana», dados su «vuelo retórico» y su «exquisitez». El segundo era que el dichoso «primer tomo» podía no ser la *Inundación castálida*, sino el primer volumen de una nueva edición de las obras completas de sor Juana proyectada por Castorena, y compuesta por las siguientes tres partes: «poesías de asuntos humanos», «poesías de asuntos divinos» y «sagrados asuntos».<sup>1250</sup>

A pesar de su desacuerdo en torno a la interpretación de los términos «poema» y «representar» en la advertencia de Castorena, Pascual Buxó y Alatorre coincidían en que el verbo «perficion[ar]», empleado por el editor de sor Juana, significaba «concluir» o «acabar», siguiendo la raíz latina *perficere*.<sup>1251</sup> En este punto preciso se oponían a Guillermo Schmidhuber, quien sostenía que «perficion[ar]» significaba «perfeccionar». La interpretación no era casual ni inocente, ya que Schmidhuber se basó en ella para apoyar su hipótesis, compartida por Octavio Paz, de que sor Juana no solo había concluido la comedia de Salazar, sino que la había mejorado.<sup>1252</sup>

La hipótesis podría parecerle estrafalaria a cualquier estudioso familiarizado con *La segunda Celestina* y *El encanto es la hermosura* –versión de Vera Tassis de la misma comedia–, ya que ambas obras son virtualmente idénticas hasta el verso 2509. Pero es que Schmidhuber se basaba en la suelta de Pennsylvania de *La segunda Celestina*, fechada en 1676, para postular, primero, que *La segunda Celestina* era anterior a *El encanto es la hermosura*, y segundo, que la

---

<sup>1250</sup> Antonio Alatorre, «Tercer repaso a *La segunda Celestina*».

<sup>1251</sup> *Ibid.*

<sup>1252</sup> Schmidhuber de la Mora, «*La segunda Celestina*: sor Juana y la estilometría», 59. Véase también Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 436.

semejanza de ambas versiones se debía a que Vera Tassis había decidido adoptar las mejoras propuestas por sor Juana, incluyéndolas en su propia edición de *El encanto* dentro de la *Cítara de Apolo* (1681). Según el investigador, la comedia había cruzado el océano dos veces: entre 1675 y 1676, para ser completada por sor Juana en la Nueva España, y antes de 1681, para sufrir el final alternativo de Vera Tassis en Madrid, antes de ser publicada en la *Cítara*. Aunque el investigador intentó apoyar su hipótesis con un estudio estilométrico,<sup>1253</sup> muy novedoso en su momento, la reacción de la crítica fue severa. En 1992, Georgina Sabat de Rivers comentaba lo siguiente:

En cuanto a afirmar que Sor Juana perfeccionara, es decir, limara el texto a través de toda la comedia, creo que Schmidhuber ha ido muy lejos. (El estudio estilométrico de Schmidhuber de *Vuelta*, núm. 174, es casi incomprensible para legos en esa ciencia y no demuestra lo que la crítica tradicional niega por métodos más simples.) El texto anónimo y el de Vera Tassis son básicamente iguales excepto, claro está, en la gran parte del último acto; si el editor de la *Cythara de Apolo* tuvo acceso al manuscrito de Salazar y Torres y ambos textos resultan ser casi iguales, ¿cómo se explican que Sor Juana lo limara? Aun suponiendo que el texto del anónimo fuera anterior, lo cual me parece sostenible como explicaré más adelante, no puede defenderse la tesis de que Vera Tassis lo copiara casi a pie juntillas. Como es natural, se fiaría del texto de «su mayor amigo» antes que del anónimo. Para explicar los ecos de la poesía de Sor Juana que puedan encontrarse en el texto de las dos primeras jornadas y en el comienzo de la tercera, no hay que pensar que Sor Juana limara el texto de Salazar: basta recordar que, efectivamente, la monja conocía muy bien la poesía de Salazar [...].<sup>1254</sup>

En el mismo año en que escribía Georgina Sabat, Thomas O'Connor expuso una serie de datos textuales e históricos cuyo resultado fue despojar de probabilidad la hipótesis de Schmidhuber, y apoyar, inversamente, la teoría de una coautoría sorjuanina a partir del verso 2509 de la comedia. Resumimos estos datos a continuación porque creemos que constituyeron en su momento –y, a falta de datos nuevos, siguen constituyendo– una suerte de conclusión, aunque parcial, a la polémica sorjuanina. En efecto, O'Connor se basó en el propio texto de la *Cítara* de 1681 para exponer que: 1) *El encanto es la hermosura*, en su edición de 1681, respetó el estado original del texto que había dejado inconcluso Salazar:

De sumo interés resulta ser la advertencia que puso Vera Tassis en el segundo tomo, *Loas y comedias diferentes*, de la *Cítara de Apolo*, edición de 1681, en la página 275 de *El encanto es la hermosura*: «En este estado dejó don Agustín la comedia, y desde aquí prosigue quien saca sus obras a luz.» Por lo tanto, la versión que Vera Tassis publicó en 1681 representa, según él, el estado de la pieza salazariana en 1675.<sup>1255</sup>

---

<sup>1253</sup> Schmidhuber de la Mora, «*La segunda Celestina: sor Juana y la estilometría*».

<sup>1254</sup> Sabat de Rivers, «Los problemas de *La segunda Celestina*», 500-1.

<sup>1255</sup> O'Connor, «Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana», 285-6.

2) La representación de *El encanto es la hermosura* se había proyectado originalmente para el 22 de diciembre de 1675, aniversario de Mariana de Austria, aunque acabó siendo representada para un aniversario entre 1675 y 1681, y probablemente en 1676:

En la *Tabla* citada arriba, preparada para incluirse en las páginas preliminares del segundo tomo de 1681 y después de la impresión de las obras dramáticas, el editor o impresor se refería a Mariana como «la Reina Madre». Por otra parte, la loa reza así: «Representóse a los años de la Reina nuestra señora Doña Mariana de Austria»; y la comedia dice: «Fiesta al cumplimiento de años de la Reina nuestra señora Doña Mariana de Austria». Tales citas representan el modo oficial de referirse a Mariana en dos épocas distintas: cuando era la reina regente, durante la minoría de Carlos II, y después de que, al cumplir Carlos los catorce años (6 noviembre 1675) y convertirse en rey reinante, ella pasó a ser la reina madre. Así, los textos publicados en el segundo tomo de la *Cítara de Apolo* confirman que la representación de la versión llamada *El encanto es la hermosura* se proyectó para celebrar el natalicio de Mariana de Austria (el 22 de diciembre) en un momento en que aún se hablaba de ella como «la Reina nuestra señora».<sup>1256</sup>

De la misma manera, a partir de información de J. E. Varey y N. D. Shergold, Arnold G. Reichenberger y Antonio de María y Campos,<sup>1257</sup> O'Connor concluye que: 3) La suelta de Pennsylvania de *La segunda Celestina* no es de 1676, sino posterior a 1696, fecha probable de la primera representación madrileña de la comedia:

La suelta comúnmente considerada como la *editio princeps* de *La segunda Celestina* se encuentra actualmente en la colección de libros raros de la Universidad de Pennsylvania, pero anteriormente formaba parte de la colección de comedias españolas de los condes de Harrach. En un estudio sobre esta colección, Arnold G. Reichenberger nos hace saber que Ferdinand Bonaventura, Conde de Harrach (1637-1706), fue embajador imperial en Madrid entre mayo de 1697 y octubre de 1698 y que su hijo Alois Thomas Raimund, que estaba en Madrid entre octubre de 1696 y junio de 1697 en capacidad de oficial, lo reemplazó como embajador imperial en 1698 y tuvo tal función hasta la proclamación de Felipe V como Rey de España en 1700. En consecuencia, es posible explicar, con relativa certidumbre, cómo y cuándo los Condes de Harrach adquirieron su copia de *La segunda Celestina* la cual, según Castorena, «se está imprimiendo para representarse a SS.MM.». Por un lado, Alois Thomas recibió o compró en 1696 o 1697 una copia de la suelta que posiblemente se imprimió para la representación del 6 de marzo de ese año, y, por otro, lo que resulta más probable aún, él o su padre la adquirieron en los años posteriores a su primera escenificación madrileña y después de 1698.<sup>1258</sup>

4) Las indicaciones «1675» y «1676» de la suelta de Pennsylvania no corresponden con fechas de representación ni de edición. Sí sugieren, en cambio, la dependencia de *La segunda Celestina* de una versión escrita en 1675 —probablemente el autógrafo de Salazar de *El encanto* o una copia de este autógrafo— así como la probabilidad de una representación de *El encanto* en 1676:

---

<sup>1256</sup> *Ibid.*, 286-87.

<sup>1257</sup> J. E. Varey y N. D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709; repertorio y estudio bibliográfico* (Londres: Tamesis, 1989); Reichenberger, «The Counts Harrach and the Spanish Theater»; Antonio de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI-XVIII)* (México: Costa-Amic, 1959).

<sup>1258</sup> *Ibid.*, 288-89.

La edición suelta de la representación de 1696, o una copia derivada de su montaje, se encuentra ahora en la Parte 14 de la colección encuadrada de los Condes de Harrach. Sólo especifica que la obra es de don Agustín de Salazar, y no que él no terminó la pieza. El final de *La segunda Celestina* es distinto del de Vera Tassis y no contiene acotación alguna que indique la intervención de otro autor. La loa contiene la frase siguiente, después del título: «que se hizo a los años de la Reina nuestra señora, este año de 1675». Por otra parte, la comedia rectifica esta fecha, probablemente errónea, diciendo: «Fiesta para los años de la Reina nuestra señora, año de 1676». Como he sugerido arriba, estos titulares indican que el texto que sirvió de base para la versión llamada *La segunda Celestina*, o viene del autógrafo de Salazar o depende de una copia hecha a base de él, con el título de *El encanto es la hermosura*. La referencia al estreno de la obra para celebrar el natalicio de Mariana de Austria sigue, repito, la tradición y práctica editoriales que proporcionaban tal información, aún en ediciones posteriores al evento celebrado.<sup>1259</sup>

5) *El encanto es la hermosura* se representó en la Ciudad de México en 1679, un hecho que podría explicar la presencia de copias de la obra en la capital virreinal, en las cuales pudo haberse basado la edición príncipe de *La segunda Celestina*:

La noticia de la representación de *El encanto es la hermosura* en 1679 nos sirve para documentar, por otra parte, la existencia en la corte virreinal de una o más copias manuscritas de la comedia llevadas allí, o por una compañía teatral, o por alguien recién llegado de España. Este hecho se adelanta, además, por dos años a la publicación de la *Cítara de Apolo*. Ello explica mejor el estado no esmerado del texto de *La Segunda Celestina*, especialmente si se trata de copias de actores redactadas con fines puramente teatrales y sin pensar en su publicación, con relación a la condición más pulida de *El encanto es la hermosura* en la *Cítara de Apolo*.<sup>1260</sup>

En 1992, Thomas O'Connor respondía así, punto por punto, a las aseveraciones de Guillermo Schmidhuber. El crítico americano era perfectamente consciente, sin embargo, de las incógnitas y contradicciones que dejaba sin resolver en su artículo «Los enredos de una pieza», y también en su propia edición de *El encanto es la hermosura* y *La segunda Celestina*, de 1994.<sup>1261</sup> La edición ofrece un estudio preliminar de carácter temático, así como un análisis comparativo de los finales de Vera Tassis y de sor Juana, pero ninguna información nueva que apoye la probable coautoría sorjuanina. Un pequeño detalle es revelatorio de la delicadeza del asunto: la portada de la edición hace figurar a sor Juana Inés de la Cruz como autora, pero el encabezado interior del final de *La segunda Celestina* indica «Final de autor anónimo».

El estudio de la intertextualidad sorjuanina en las obras de Salazar se beneficiaría enormemente del hallazgo de nuevas fuentes documentales, pero también, más modestamente, de la resolución de dos problemas espinosos a los que alude O'Connor en «Los enredos de una pieza». En efecto, se pregunta O'Connor, «si *La [segunda] Celestina* se hubiera representado en Madrid el 6 de marzo de 1696, ¿habría dicho Castorena en 1698 que

---

<sup>1259</sup> *Ibid.*, 289-90.

<sup>1260</sup> *Ibid.*, 294.

<sup>1261</sup> Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis y Villarroel, y Sor Juana Inés de la Cruz, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo, La segunda Celestina*, ed. Thomas O'Connor (Binghamton, N.Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1994).

“se está imprimiendo para representarse a SS.MM.”? ¿Es posible que *La Celestina* representada el 6 de marzo de 1696 fuera la de Calderón? O, como he sugerido antes, ¿es posible que Castorena redactara esa sección de su prólogo antes del 6 de marzo de 1696?».<sup>1262</sup> La respuesta a este «problema cronológico insoluble» podría depender de un estudio más atento de las relaciones entre la obra de Salazar y la de su maestro Calderón y, en particular, entre *La segunda Celestina* y la comedia calderoniana hoy perdida de *La Celestina*. En 1992, Thomas O'Connor manifestaba ante este asunto una mezcla de interés y perplejidad:

No llamo la atención sobre esta obra calderoniana perdida para enmarañar más nuestro tema, sino para explicar por qué se llama *La «segunda» Celestina* una pieza dramática que llevaba en *Los empeños de una casa* y la documentación palaciega de 1696 el título escueto de *La Celestina*. La comedia no sólo era una imitación morigerada del gran personaje literario creado por Fernando de Rojas, sino que también era la segunda versión dramatizada a base de ella por los ingenios de siglo XVII. En 1977 y 1978 publiqué dos estudios sobre la pieza donde sospechaba alguna relación entre *La Celestina* calderoniana y *La segunda Celestina*, pero no pude encontrar en aquellos años ningún hilo que me sacara del laberinto bibliográfico.<sup>1263</sup>

En septiembre de 2003, el investigador americano asistió al congreso *El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, celebrado en Pamplona, con una ponencia titulada «Calderón y Salazar y Torres, 1670-1672: ¿coincidencia o colaboración?». La hipótesis avanzada era que Salazar y Calderón podrían haber colaborado en la escritura de «cuatro fiestas reales para celebrar los años de la reina Mariana de Austria, con las que contribuyeron a la defensa de la licitud teatral [...] desde una perspectiva insólita».<sup>1264</sup> Estas obras son, en orden cronológico, *También se ama en el abismo* (1670) y *Tetis y Peleo* (1671) de Salazar, y *Fineza contra fineza* (1671) y *Fieras afemina amor* (1670, pero representada en 1672), de Calderón.<sup>1265</sup> Antes de analizar estas últimas, O'Connor recuerda las circunstancias de la controversia sobre la licitud teatral que se desató durante la regencia de Mariana de Austria:

---

<sup>1262</sup> O'Connor, «Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana», 294.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, 293.

<sup>1264</sup> Thomas O'Connor, «Calderón y Salazar y Torres, 1670-1672: ¿coincidencia o colaboración?», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, vol. II (Pamplona: EUNSA, 2005), 1273-81, 1274.

<sup>1265</sup> *Ibid.*, 1274-5: «Se sabe que la primera obra regia calderoniana de esta década, *Fineza contra fineza*, se representó el 22 de diciembre de 1671 en Viena. La segunda, *Fieras afemina Amor*, aunque fuera proyectada para la misma fecha en Madrid, fue postergada hasta el 29 de enero de 1672. Aunque Greer y Varey han documentado la historia de esta representación, no nos han informado sobre qué obra sustituyó a *Fieras*. Por ello, hay que encarar la cuestión algo espinosa de la fechación de las grandes fiestas reales escritas por Salazar. Como se verá, *También se ama en el Abismo* fue estrenada el 22 de diciembre de 1670, y *Tetis y Peleo* en la misma fecha del año siguiente, 1671. Debido a la demora en el montaje de *Fieras afemina Amor*, *Tetis y Peleo*, que no precisa de tanta espectacularidad teatral, reemplazó a *Fieras*. De este modo, se puede establecer el siguiente esquema temporal para las fiestas reales en celebración del natalicio de doña Mariana en 1670 y 1671: *También se ama en el Abismo*: Madrid, 22 de diciembre de 1670. / *Fineza contra fineza*: Viena, 22 de diciembre de 1671. / *Tetis y Peleo*: Madrid, 22 de diciembre de 1671. / *Fieras afemina Amor*: Madrid, 29 de enero de 1672.»



En 1672 el marqués de Montealegre, don Pedro Núñez de Guzmán, Presidente del Consejo Supremo de Castilla, le dirigió a la reina regente, doña Mariana de Austria, una carta en la que le pedía el cierre absoluto del teatro español. [...] El marqués de Montealegre alegó que las comedias eran ilícitas y que deberían prohibirse, dada su acusada e incuestionable inmoralidad. Su perspectiva intransigente insistía en que el dramatizar casos de amor iba en contra de la fe católica y las buenas costumbres, *condiciones sine qua non* para la representación y publicación de obras teatrales.<sup>1266</sup>

Para O'Connor, es precisamente por oposición a la concepción de Montealegre que las cuatro comedias de Salazar y Calderón son de temática amorosa. En este sentido, el crítico ve un fuerte paralelismo entre las dos comedias más antiguas, *También se ama en el abismo*, de Salazar, y *Fieras afemina amor*, de Calderón, por su tratamiento similar del conflicto entre el amor (*Eros*) y el desdén (*Logos*):

Primero, *También se ama en el Abismo* y *Fieras afemina Amor* presentan el conflicto tradicional entre Venus/Cupido, representantes simbólicos de la sexualidad y del *Eros* como fundamento de la vida misma, y Diana, representante simbólica de la virginidad o castidad y otro principio civilizador imprescindible, el *Logos*, el principio organizador y civilizador. El conflicto directo entre amor y desdén o desamor nunca admite resolución fácil, ya que las dos opciones son necesarias para la vida y la civilización. Quien niega el impulso erótico y celebra la esterilidad o privilegia solo la opción ofrecida por el *Logos*, como Hércules de *Fieras* o Plutón de *También*, es un «fiero monstruo».<sup>1267</sup>

Las dos comedias restantes, *Fineza contra fineza*, de Calderón, y *Tetis y Peleo*, de Salazar, constituyen, según O'Connor, una suerte de respuesta dialéctica a la problemática expuesta en las dos obras precedentes, ya que, invirtiendo la perspectiva, tematizan el amor como *Logos*, es decir, tomando en cuenta su dimensión «civilizadora»:

En segundo lugar, *Fineza contra fineza* y *Tetis y Peleo* dramatizan la fuerza civilizadora del amor por su capacidad de perfeccionar la conducta humana, tanto masculina como femenina. La diferencia entre los salvajes, que viven sin estructura social ni moralidad, y los civilizados consiste precisamente en la presencia o falta de normas para guiar el difícil proceso de la humanización y socialización del ser humano. Las últimas obras citadas enfatizan los móviles de las finezas amorosas y cortesanías en el perfeccionamiento de hombres y mujeres y, de este modo, forman la contraparte del tema del amor como «alma del alma, / y todo con él respira y alienta» [*Fieras afemina Amor*] de las dos primeras. En otras palabras, hay que respetar la dualidad fundamental de la vida simbolizada por *Eros* y *Logos* y no desestabilizar o destruir la armonía que cada civilización ha creado para responder a sus necesidades vitales conforme a sus propias vivencias temporales.<sup>1268</sup>

La hipótesis de una colaboración entre Agustín de Salazar y Pedro Calderón de la Barca se fundamenta, pues, en una serie de coincidencias cronológicas –las cuatro obras fueron escritas para aniversarios de la Reina regente, y se representaron en cuatro años consecutivos– así como temáticas. Thomas O'Connor amplió su estudio de estas últimas en 2006, en su edición de las obras *También se ama en el abismo* y *Tetis y Peleo* para la editorial

---

<sup>1266</sup> *Ibid.*, 1273-77.

<sup>1267</sup> *Ibid.*, 1277.

<sup>1268</sup> *Ibid.*.

Reichenberger.<sup>1269</sup> Los análisis retoman en gran parte lo enunciado en la ponencia de 2003, pero tienen el interés de introducir más variedad en las comparaciones. En efecto, Thomas O'Connor compara *También se ama en el abismo* con *Fieras afemina amor*, pero también con *Fineza contra fineza* y *Tetis y Peleo*. Esta última comedia es comparada, a su vez, con las tres primeras. El resultado es una compleja red intertextual cuyas conclusiones son las siguientes.

1) *También...* y *Fieras...* comparten una conciencia de la naturaleza doble del amor, y el rechazo del amor violento:

En cuanto a *También se ama en el Abismo*, se ven muchas semejanzas argumentales y temáticas al cotejarla con las dos comedias calderonianas. Por ejemplo, he observado lo siguiente respecto a Hércules: «Although Hércules deserves to be punished for his arrogant challenge of the divinely ordered state of human life, *Fiera's* ironic view will also reveal the dual nature of love, at one time tender and caring while at another fierce, brutal, and monstrous, the result of Cupido's being a "monstruosa fiera"». Se puede afirmar lo mismo tocante al argumento de *También*, donde el amor entre Scila y Arión manifiesta el lado tierno del amor erótico, mientras que el amor fiero, monstruo y violento de Circe y Plutón revela lo opuesto. En las dos comedias se emplea la violencia para realizar los objetivos amorosos de algunos personajes. La venganza de Circe de su desestimación (2122) por Glauco y el rapto de Proserpina por Plutón comparten la misma perspectiva sobre el uso de la violencia en asuntos de amor: los dos dramaturgos rechazan tal medio.<sup>1270</sup>

2) *También...* y *Fineza...* tienen la misma visión conservadora, restauradora del orden social:

En *Fineza*, Calderón expresó claramente su opinión madura sobre las obligaciones de todo noble. En primer lugar, ha de saber vencerse a sí mismo. Segundo, el verdadero noble sabe perdonar y continuamente pone por obra las finezas tanto cortesananas como amorosas. [...] Celauro, el protagonista de *Fineza*, realiza finezas cortesananas para con Ismenia, su enemiga, y finezas amorosas para con su amada, Doris. Esa orientación totalizadora hacia la amada demanda, incluso, que muera él en vez de Doris. Las finezas de Celauro y Doris inspiran a Ismenia a responder de igual modo, y, por ello, entra ella voluntariamente en la «noble competencia» (2135a). Ella insiste en practicar su propia «fineza contra fineza» (2135a). Glauco, de *También*, es un personaje muy admirable que realiza toda clase de fineza. Su defecto de carácter, sin embargo, no le permite aceptar el amor correspondido de Scila y Arión, y llega al punto de esperar y, más aún, demandar una recompensa amorosa por su fineza cortesana cuando le salvó a Scila la vida. Los desenlaces de *También* y *Fineza* celebran el perdón: en el primer caso, cuando Cupido perdona a Anfión el no haber sacrificado a la persona que robó su estatua del Templo nuevamente dedicado a Venus. En efecto, primero Anfión perdonó a Ismenia, y luego tal perdón animó o condujo al perdón final de Cupido. Se debe añadir que, en las dos comedias, echan suertes para castigar un yerro o desacato. En *También*, Scila es escogida al azar para pagar con su vida la deuda de haber ofendido todo el pueblo al Amor. En *Fineza*, Doris, una ninfa totalmente inocente, es seleccionada por suertes para pagar la lesa majestad de Ismenia al arrojar la estatua de Cupido en un barranco.<sup>1271</sup>

<sup>1269</sup> Salazar y Torres, *También se ama en el abismo, Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672*, 1-6.

<sup>1270</sup> *Ibid.*, 2-3. La cita en inglés proviene de un libro del propio autor: Thomas O'Connor, *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca* (San Antonio, Texas: Trinity University Press, 1988), 156.

<sup>1271</sup> *Ibid.*, 3-4.

3) *Tetis...* es una comedia estructuralmente menos compleja que las demás debido a sus circunstancias apresuradas de producción, y está basada en una comedia salazariana anterior:

*También se ama en el Abismo*, *Fineza contra fineza* y *Fieras afemina Amor* son obras dramáticas complejas que requieren una escenografía variada y un montaje sofisticado. Su estructura temática ha desafiado a la crítica calderoniana, y la zarzuela salazariana refleja, claramente, el influjo del gran dramaturgo. *Tetis y Peleo*, por otra parte, no parece compartir la complejidad de las otras comedias, y mi hipótesis al respecto depende de un aprecio de la inminente necesidad de la corte española de encontrar una comedia que sustituya a *Fieras*, debido a la demora en su montaje. Por ello, *Tetis y Peleo* es, estructuralmente, menos compleja y reproduce o imita muchas de las mismas estructuras dramáticas y situaciones argumentales de una obra salazariana anterior, *El amor más desgraciado*, *Céfalo y Pocris*.<sup>1272</sup>

4) *También...* y *Tetis...* son el reflejo de un determinismo en evolución:

Aunque *Tetis y Peleo* sea la más sencilla, estructuralmente hablando, de las cuatro comedias, y aunque manifieste una tendencia más narrativa que dramática, no deja de llamarnos la atención, precisamente porque demuestra sin trepidación el efecto del hado en la vida de sus personajes. Aunque Salazar fue acercándose paulatinamente al tema determinista en *También*, con respecto al hado anunciado de Proserpina y Plutón, en *Tetis y Peleo* lo explora más profundamente. El contraste entre el sacerdote Pandión de *También*, un determinista pesimista, y el mago Prometeo de *Tetis*, un determinista optimista, conlleva una perspectiva interesante sobre la actitud hacia el destino de individuos y de pueblos. El primero es llevado por los eventos a no entender lo que ocurre a su alrededor, mientras que Prometeo no solo lee correctamente los designios del destino en las estrellas, sino que se convierte en agente activo de su realización. El uno es víctima de lo que no sabe ni puede apreciar, ya que es inmovilizado por «dos hados adversos» (1044), y el otro llega a ser, mediante su colaboración con el hado, «el que adelanta al hado» (5), según Júpiter, eso es, el que sabe colaborar con el hado para que se produzcan consecuencias positivas. En *Tetis y Peleo* nadie muere, y se acaba la comedia con el matrimonio convencional de todas las parejas, incluso el de todos los graciosos. En *También se ama en el abismo*, por otra parte, es necesario un *deus ex machina*, literalmente Júpiter, para convertir en apoteosis lo que es en realidad la trágica muerte o metamorfosis de Glauco, Scila y Arión. Arión y el gracioso Ascálofo quedan marginados al final, los únicos personajes no recompensados por una metamorfosis (Proserpina, Scila, Glauco) o por haber alcanzado sus objetivos (Circe, Plutón). Como Pandión, Arión era un determinista pesimista.<sup>1273</sup>

El estudio de Thomas O'Connor es valioso por su aportación a una lectura político-social de las cuatro obras antes mencionadas, pero tiene un carácter provisional hasta que la hipótesis de la intertextualidad Salazar-Calderón no se respalde con pruebas más sólidas, de carácter documental. El crítico americano parece ser consciente de este hecho, ya que concluye su estudio expresando su deseo de que «la publicación de las ediciones críticas de las dos obras salazarianas contribuya al estudio de este clásico español y novohispano y fomente un más cuidadoso examen de su relación o colaboración con el gran maestro del teatro español en la segunda mitad del siglo XVII.»<sup>1274</sup>

---

<sup>1272</sup> *Ibid.*, 4-5.

<sup>1273</sup> *Ibid.*, 5-6.

<sup>1274</sup> *Ibid.*, 6.

### 4.3. Hipertextualidad

La única categoría que nos queda por examinar dentro de la crítica transtextual salazariana es aquella de la hipertextualidad. ¿Tuvo alguna influencia la obra de Agustín de Salazar sobre textos cronológicamente posteriores a ella? Las incursiones de la crítica en esta cuestión son relativamente recientes, y se han limitado a dos campos muy precisos: el del influjo de Salazar en la obra de sor Juana Inés de la Cruz, y el de las reescrituras dieciochistas de comedias salazarianas.

El primero de estos dos campos se abrió a mediados del s. XX, cuando José María de Cossío afirmó que la poesía *Lámina sirva el cielo al retrato...*, dedicada por Juana Inés de la Cruz a la condesa de Paredes, «est[aba] calcada en términos que bordean el plagio en una del poeta don Agustín de Salazar y Torres»<sup>1275</sup>: el «Retrato que escribió a una dama». Hablar de «plagio» es exagerado, pero es cierto que los fragmentos elegidos por el crítico para apoyar su propósito presentan semejanzas léxicas y temáticas notorias:

Cátedras del Abril tus mejillas  
clásicas, dan a Mayo estudiosas,  
método a jazmines nevados,  
fórmula rubicunda a las rosas.

Lágrimas de la Aurora congela,  
búcaro de fragancia, tu boca,  
rúbrica con carmines escrita,  
cláusula de coral y de aljófara. (*Lámina...*)

Diáfano de tu rostro el espacio,  
fértil dos Abriles ostenta,  
cándidos los jazmines se vencen,  
púrpura a las rosas enseñan.

Víctima se recelan tus labios,  
díganlo los que suaves ostenta  
ámbares que ignoraron las flores,  
nácares, que dudaron las perlas. («Retrato...»)<sup>1276</sup>

Más de cincuenta años después, Rocío Olivares Zorrilla amplió la hipótesis de José María de Cossío mediante un estudio comparativo de varias composiciones poéticas de Salazar y sor Juana. En líneas generales, las interpretaciones de Olivares parecen afectadas por el prejuicio de que los hipotextos de sor Juana son necesariamente superiores a los de su predecesor. Cada una de sus comparaciones busca asentar lo que tienen en común Salazar y sor Juana, para luego demostrar que la poetisa mejora y, sobre todo, eleva a concepto, lo que en Salazar era producto del ejercicio académico, o de la intuición. Respecto a los retratos citados antes por de Cossío, la crítica sostiene que «es notable la casi puntual coincidencia estructural de las estrofas de ambos romances dedicadas a cada parte del cuerpo

---

<sup>1275</sup> José María de Cossío, «Observaciones sobre la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz», *Boletín de la Real Academia Española* 32 (1952): 27-47, 44.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, 45-46.

femenino»,<sup>1277</sup> pero observa diferencias en cuanto a la simbología, petrarquista y natural en el caso del retrato salazariano, y divina en el caso del retrato sorjuanino:

Habría que detenerse también en cómo Sor Juana supera el canon establecido por Salazar, cambiando la interpelación típicamente petrarquista del poeta a la selva y los elementos naturales por una alusión a uno de sus temas predilectos, aunque también compartidos con otros poetas de su tiempo: la escritura elevada a un rango celestial. La alusión a Hécate triforme refleja también su característica preocupación por las deidades mitológicas femeninas. Los comentarios de Emilie Bergmann sobre las cejas y ojos como elementos bélicos son atinados, aunque difieren en un punto: los ojos del romance de Sor Juana no dan muerte, sino una nueva vida, pues «transforman» a quien es mirado por ellos. Salazar, sin meterse en estas honduras, simplemente da su versión, bastante galana por lo demás, de la metáfora de la mariposilla y la llama.<sup>1278</sup>

Respecto a los poemas «A una beldad palaciega», de Salazar, y *Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias*, de sor Juana, Olivares destaca, otra vez, un fondo común de «deificación petrarquista», pero también una diferencia esencial entre Salazar y sor Juana en cuanto a la interpretación de dicha deificación:

Primeramente, la deificación petrarquista se desglosa en ambos poetas en las siguientes referencias correspondientes: la devoción a la amada es un templo; en él se encuentran las aras erigidas a esa deidad, en las aras se realiza el sacrificio del alma enamorada del o la amante. [...] Salazar considera que la adoración, combinada con el miedo, merece un «justo premio» de ese «adorado dueño ingrato»; el amante ama cobardemente mientras arde, en la más estricta fidelidad a la perífrasis petrarquista en torno a la realización amorosa. Sor Juana cambia esa cobardía en un desenvolvimiento metafórico y conceptual del amar en silencio; llama «religiosos incendios» a ese «sacrificio puro / de adoración y silencio». Es decir, Sor Juana anula toda esperanza de retribución o correspondencia amorosa y sublima su pasión, mientras que Salazar, por adorar y temer a la vez, considera merecer un «justo premio» de la adorada ingrata. [...] Hábilmente, Sor Juana subvierte el planteamiento de Salazar superándolo en una hipérbole que confirma la divinidad de la amada.<sup>1279</sup>

La subversión del tópico del amor correspondido es la ocasión, para Olivares, de empezar a hacer concesiones a Salazar, ya que «a pesar de que el resultado poético de Sor Juana es evidentemente superior [...], Salazar nos está pintando a una amada de carne y hueso [...], mientras que el yo poético de Sor Juana se refugia en la veneración silenciosa a una deidad hierática e inalcanzable».<sup>1280</sup> En su comparación de *Pruébese que el amor sin correspondencia puede ser perfecto*, de Salazar, y *Defiende que amar por elección del arbitrio*, de sor Juana, Olivares llega a sugerir que la argumentación del primero, de tipo académico y sologístico, influyó directamente en el planteamiento casi «matemático» del segundo. La interpretación ofrecida

---

<sup>1277</sup> Rocío Olivares Zorrilla, «En torno a la filiación poética de Sor Juana Inés de la Cruz: el precedente de Agustín de Salazar y Torres», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2 (Madrid: Iberoamericana, 2010), 1-14, 2.

<sup>1278</sup> *Ibid.*

<sup>1279</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>1280</sup> *Ibid.*

por Olivares es interesante por su dimensión biográfica, pero también porque nos muestra la evolución de la temática del amor, en sus variantes mundana y divina, en ambos poetas.

En *Las trampas de la fe* hay un curioso comentario de Octavio Paz acerca de unas décimas de Sor Juana, las que llevan el epígrafe *Defiende que amar por elección del arbitrio, es sólo digno de racional correspondencia*. Paz observa que Sor Juana parece una maestra delante del pizarrón planteando un teorema matemático. Muy cierto, pero también es cierto que ese «tic» no es exclusivamente de Sor Juana, sino que coincide con otras décimas de Salazar y Torres: *Pruébase que el amor sin correspondencia puede ser perfecto*, epígrafe al que se añade el siguiente comentario: *Fue asunto de academia*. Ares Montes ya había analizado esta frase a la luz de la biografía de Salazar y Torres, quien desde muy joven participó en certámenes y formó parte de una academia literaria liderada por el Duque de Albuquerque. Esto nos aclara plenamente que Sor Juana está nadando efectivamente en las aguas de las academias poéticas, así que el parangón de Octavio Paz fue muy certero. La confrontación de estos dos poemas nos revela más de una cosa: aquí los planteamientos de ambos poetas rivalizan en su argumentación silogística. No obstante que las décimas de Sor Juana son más extensas y defienden un valor muy caro a la modernidad, el amar libre y soberanamente, de motu proprio, las de Salazar defienden muy galanamente que el acto de amar se basta a sí mismo y es más puro y soberano sin esperar correspondencia alguna.<sup>1281</sup>

Hacia el final de su artículo, la investigadora se propone demostrar cómo la relación hipertextual entre Agustín de Salazar y sor Juana se integra, en realidad, en una red de la que forman parte varios escritores más, como Jacinto Polo o, más cercanamente, Francisco Trillo:

Por su parte, los ovillejos de Sor Juana que comienzan *El pintar de Lisarda la belleza...*, comentados ya ampliamente por Martha Lilia Tenorio y Raúl Dorra en relación con Jacinto Polo, no sólo siguen el modelo de este poeta gongorino de las primeras décadas del siglo XVII, sino que los vínculos metafóricos y conceptuales con la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne* de Polo son mucho menos abundantes que los que existen entre dichos ovillejos, el autorretrato burlesco de Salazar y Torres y otro autorretrato de Francisco de Trillo y Figueroa, extendiéndose las coincidencias entre los tres hasta un número aproximado de ocho de carácter conceptual o retórico y nueve estructurales, mientras que los paralelos con Jacinto Polo, cuyo poema sólo se detiene un momento en la prosopografía, no pasan de cuatro o cinco, además del general tono jocoso y sátira al petrarquismo de ambos poetas. Debemos considerar, por tanto, a Trillo y Figueroa como una influencia intermedia entre Jacinto Polo y Salazar y Torres con respecto a Sor Juana, cuyo romance a Belilla sigue fielmente dos retratos femeninos de Trillo en el mismo metro y con el mismo tono. Además, el autorretrato de Trillo también sirve de modelo a Salazar para el suyo.<sup>1282</sup>

Por fin, es particularmente relevante para nuestro propósito el análisis comparativo que ofrece Olivares del *Primero sueño* de sor Juana con la «Estación cuarta de la noche», un poema perteneciente al poema «Teatro de la vida humana» de Salazar, completado por Juan de Vera Tassis a partir del verso 27. Según Olivares, los poemas tienen en común su adscripción a la «estética tenebrista», salvando la diferencia de que Vera Tassis emplea un «tono más ligero y cada vez más burlesco», mientras que sor Juana «toma con su pincel uno que otro matiz de su continuación de *Las estaciones del día*, así como toma otras gotas de

---

<sup>1281</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>1282</sup> *Ibid.*, 7.

pintura de Salazar y Torres para componer su gran poema, dándole a lo que era chusco y casi ridículo una presencia no sólo solemne, sino imponente». <sup>1283</sup>

También mexicana y sorjuanista, Martha Lilia Tenorio dedicó en el mismo año de 2010, en su artículo «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», varias páginas al estudio del hipertexto sorjuanino del autor. Tenorio proporciona ejemplos significativos de las herencias salazarianas recibidas por sor Juana, unas de naturaleza formal, y otras temáticas. En cuanto a las herencias formales, la crítica apunta que una forma métrica que siempre se había atribuido a sor Juana, el romance decasílabo con comienzo esdrújulo, es en realidad invención de Salazar, y está presente en su poema de retrato «Oigan aun los sordos escollos». De manera similar, sostiene que el poeta fue el inventor de un tipo de lira perfeccionado por sor Juana —«seis versos con dos endecasílabos: el primero dividido entre los versos segundo (heptasílabo) y tercero (un tetrasílabo formado por un bisílabo repetido); el segundo, al final de la estrofa, con el *plus* de ser cuatrimembre»—, del cual se encuentran ejemplos tanto en la poesía como en el teatro salazariano. <sup>1284</sup> En cuanto a las herencias de tipo temático, se trata sobre todo de imágenes precisas retomadas por la poetisa, como aquella del ladrón y el amante, que aparece en la *Cítara*, I, 69, y en los versos 147-150 del *Primero sueño*, o aquella de la nube preñada partida por un rayo, metáfora de la inspiración, presente en «El fuego airado que de la nube preñada», de Salazar, y en los versos 25-38 del *Epinicio gratulatorio al conde de Galve*, de sor Juana. <sup>1285</sup>

Algo singular del trabajo de Martha Lilia Tenorio es que busca posicionar a Agustín de Salazar, además de como modelo de sor Juana, como un intermediario entre Góngora y la poetisa, abriendo así, en su conclusión, una nueva vía de investigación:

En relación con la obra sorjuanina, la lección de Salazar y Torres se extiende de tal modo que cabría preguntarse cuánto del «gongorismo» de la monja no viene directamente de Góngora, sino del modelo menor que fue Salazar. La hipótesis es improbable (el gongorismo flotaba en el ambiente y podía provenir de muy diversas fuentes), pero la productiva admiración de la monja por el poeta español es indiscutible. <sup>1286</sup>

Salvo alguna puntual excepción, Rocío Olivares y Martha Lilia Tenorio se ocuparon principalmente del hipertexto poético sorjuanino. Quien ha indagado un poco más en el

---

<sup>1283</sup> *Ibid.*, 6-7.

<sup>1284</sup> Tenorio, «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2010, 184.

<sup>1285</sup> *Ibid.*, 186.

<sup>1286</sup> *Ibid.*, 189.

aspecto teatral del asunto ha sido Thomas O'Connor en su artículo de 2001 titulado «*Elegir al enemigo* y su discurso primogénito: una hipótesis sobre el festejo de *Amor es más laberinto* de sor Juana y Juan de Guevara». La hipótesis del investigador americano es que sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara rindieron homenaje a Agustín de Salazar en su comedia *Amor es más laberinto* (1689), parcialmente basada en la salazariana *Elegir al enemigo* (1664):

El 6 de noviembre de 1664 se celebró en Madrid el tercer natalicio del príncipe heredero, don Carlos II. Para la ocasión, un joven dramaturgo, Salazar y Torres, recién llegado de México con el séquito del duque de Alburquerque, escribió su primera fiesta real intitulada *Elegir al enemigo*. El mito grecolatino que sirve de base para el argumento es el de Teseo en el Laberinto de Creta, isla donde la acción de la comedia ocurre. En 1688 sor Juana fue encargada de la responsabilidad de escribir otro festejo para celebrar el cumpleaños del recién llegado virrey, don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve. Tal encargo implicaba cierta urgencia, como sor Juana apuntó en la Loa a la comedia mediante el comentario del Invierno: «Mas en espacio / tan corto, ¿qué puede hacerse, / siendo tan recién llegado / Su Excelencia, que aun apenas / a la admiración ha dado / lugar de aplaudir sus prendas?» (vv. 250-55). Sor Juana y Juan de Guevara solucionaron el grave problema al dramatizar el mito de Teseo, rindiendo de paso homenaje a Salazar y Torres, el poeta y dramaturgo novohispano, y a su gran fiesta de 1664, de modo que la estructura mítica y dramática de esta queda clara ante el espectador. La comedia escrita en colaboración fue estrenada el 11 de enero de 1689. No obstante, la obra de sor Juana y Juan de Guevara no sólo imita el festejo modelo de *Elegir al enemigo*, sino que añade y dramatiza otra dimensión distinta que implica un interés ideológico y temático por el orden de nacimiento en las familias reales.<sup>1287</sup>

Para justificar la existencia de una relación hipertextual entre *Elegir al enemigo* y *Amor es más laberinto*, O'Connor examina «1), los repartos de los personajes; 2), las semejanzas argumentales; 3), el discurso dramático de los dos grandes festejos».<sup>1288</sup> En cuanto al reparto, el crítico afirma que existe un «paralelo casi exacto y matemático entre las dos obras» y lo ilustra con una tabla comparativa, que reproducimos a continuación:

#### **ELEGIR AL ENEMIGO**

El rey de Creta  
Lidoro [alcaide del palacio]  
Rosimunda [infanta heredera]  
Irene [dama]

#### **AMOR ES MÁS LABERINTO**

Minos, rey de Creta  
Tebandro, capitán de la guarda  
Ariadna, infanta, su hija  
Cintia, su criada

#### **El reparto de los personajes**

Estela [graciosa]	Fedra, infanta, su hija
Nise [prima hermana de Aristeo]	Laura, su criada
Aristeo [príncipe de Chipre]	Teseo, príncipe de Atenas
Escaparate [gracioso]	Atún, su criado, gracioso
Astolfo [príncipe]	Baco, príncipe de Tebas
Criado de él	Racimo, su criado
Ricardo [príncipe]	Lidoro, príncipe de Epiro
[[Lidoro, conspirador]]	Un embajador de Atenas
Fisberto [general, embajador]	Dos soldados
[*doce interlocutores en total]	Música y acompañamiento

<sup>1287</sup> Thomas O'Connor, «*Elegir al enemigo* de Salazar y Torres y su discurso primogénito: una hipótesis sobre el festejo de *Amor es más laberinto* de sor Juana y Juan de Guevara», en *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Aurelio González et al. (Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 125-37, 126-7.

<sup>1288</sup> *Ibid.*, 127.



El paralelo no parece tan «exacto y matemático» como lo afirma O'Connor. Solo un nombre de personaje, el de «Lidoro», se repite en ambas comedias, y no podemos descartar que se trate de una coincidencia, pues es un nombre recurrente en el teatro de la época. La manera que tiene el crítico de incluir entre corchetes las funciones de algunos personajes parece destinada, además, a encubrir la falta de paralelismos onomásticos reales. Dicho esto, no negamos que haya una similitud entre los personajes principales de ambas obras y su esquema de relaciones. ¿Se debe esto solamente al transfondo mitológico común del laberinto de Creta o bien a una verdadera relación hipertextual?

Tras una enumeración, jornada por jornada, de las semejanzas argumentales de *Elegir al enemigo* y *El amor es más laberinto*, Thomas O'Connor concluye que «[e]l examen cuidadoso de los dos festejos revela una serie de coincidencias argumentales y temáticas que, en su totalidad, no pueden ser accidentales».<sup>1290</sup> Si hacemos una tipología de tales «coincidencias» podemos distinguir, por un lado, rasgos típicos de la dramaturgia barroca – el tema de la «fortuna», «las interacciones cómicas», «los apartes dirigidos al público» o los «sonetos»<sup>1291</sup> – y, por el otro, semejanzas que remiten a la fuente mitológica común más que a una relación hipertextual:

I. 5. Ariadna enamorada de Baco (*Amor* p. 213) – Nise enamorada de Aristeo (*Elegir* vv. 888-89 y 1232-37). [Las dos quedarán frustradas en su amor al final]. [...]

I. 11. Fedra está enamorada de Teseo, pero Teseo está ambivalente (*Amor* p. 238) – Rosimunda está enamorada de Aristeo, pero Aristeo tiene sus dudas (*Elegir* vv. 2223-80 y 2330-2486). [En los dos casos existe un cambio de papeles genéricos]. [...]

II. 1. Teseo ama a Fedra y está obligado a Ariadna por haberle salvado la vida (*Amor* vv. 97-142) – Aristeo ama a Rosimunda y está obligado a Nise por haberle salvado la vida (*Elegir* vv. 2410-76).<sup>1292</sup>

Tanto el primero como el segundo tipo de coincidencias son poco relevantes a la hora de confirmar una relación hipertextual entre *El amor es más laberinto* y *Elegir al enemigo*.

<sup>1289</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>1290</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>1291</sup> *Ibid.*, 129-31.

<sup>1292</sup> *Ibid.*, 129-30.

Sin embargo, O'Connor menciona unas cuantas semejanzas temáticas que, por ser específicas a ambas comedias, parecen más significativas y meritorias de un estudio detallado:

I.15. Baco piensa que Ariadna está enamorada de Lidoro (*Amor* vv. 1092-96) – Ricardo piensa que Rosimunda está enamorada de Lidoro (*Elegir* vv. 2038-53). [...]

II. 2. Teseo se queda en el palacio arriesgando la vida: «Quien ama no teme riesgos» (*Amor* v. 315) – Aristeo se queda en el palacio arriesgando la vida (*Elegir* vv. 1386-91). [...]

III. 1. La llegada iminente de la armada ateniense (*Amor* vv. 156-90) – La llegada inesperada de la armada chiprense (*Elegir* vv. 2735-46).<sup>1293</sup>

A la espera de un estudio que profundice en estas semejanzas temáticas, queda por comentar el análisis diferencial que realiza O'Connor respecto a *Elegir al enemigo* y su posible hipertexto sorjuanino y guevariano. Para el crítico, la diferencia más esencial entre ambas obras radica en el discurso, por así decirlo «ideológico», de cada una de ellas:

Según mi perspectiva, el discurso dramático de *Elegir al enemigo* se caracteriza por ser un discurso primogénito, mientras que el cambio o modificación fundamental realizados por sor Juana y por Guevara introdujeron un discurso familiar. [...] El discurso dramático de *Elegir al enemigo* depende más del orden de nacimiento que del género de los personajes, y en este caso todos los personajes dramáticos son, o parecen ser, primogénitos, príncipes herederos. [...] En *Amor es más laberinto*, por otro lado, con la introducción de Fedra, personaje que no figura en el mito de Teseo y Ariadna, se pone en marcha el discurso familiar de dos hijas nacidas después del primogénito heredero, Androgeo, quien fue matado en Atenas, y de cuya muerte se venga Minos con el cruel sacrificio al Minotauro de los jóvenes atenienses.<sup>1294</sup>

Para explicar esta evolución, O'Connor alude a razones biográficas. Escribe así que «el factor [...] que nos explica el cambio del discurso primogénito a un discurso familiar [quizá] tenga que ver con el orden de nacimiento de sor Juana misma».<sup>1295</sup> Llevando un poco más lejos su hipótesis, el crítico aventura una posible actitud reivindicativa por parte de los dramaturgos novohispanos, de signo contrario al conservadurismo político de Salazar:

*Elegir al enemigo*, que disfrutó de gran éxito a lo largo de dos siglos, con siete ediciones en el siglo XVII y nueve en el XVIII, confirmó los privilegios de los primogénitos, apoyando el sistema de primogenitura por medio de su discurso primogénito. Sor Juana y Juan de Guevara, por otra parte, cuestionaron la primogenitura y su «fuerza desnuda» al dramatizar la competencia y lo que se llamará después la selección natural mediante el discurso familiar.<sup>1296</sup>

---

<sup>1293</sup> *Ibid.*, 129-31.

<sup>1294</sup> *Ibid.*, 132.

<sup>1295</sup> *Ibid.*, 136.

<sup>1296</sup> *Ibid.*.

Además de la influencia en la poesía y el teatro de sor Juana Inés de la Cruz, otro fecundo campo de estudio de la hipertextualidad salazariana ha sido, debido a la disponibilidad de fuentes documentales, el de las reposiciones y refundiciones de algunas comedias de Agustín de Salazar. En un artículo de 1960 titulado «*La segunda Celestina: XVIIth and XIXth Centuries*», el investigador americano Donald Castanien estudió la refundición de *El encanto es la hermosura* hecha por Dionisio Solís –pseudónimo de Dionisio Villanueva y Ochoa– a principios del s. XIX. Al principio de su artículo, Castanien sugiere que «no se sabe si la obra se representó en la ocasión para la que fue pensada originalmente»,<sup>1297</sup> es decir, el 22 de diciembre de 1675, para el aniversario de Mariana de Austria. La información procede de las páginas de información teatral del *Diario de Madrid* de 1819, donde se refieren a *El encanto es la hermosura* como una obra «nunca representada y nuevamente refundida».<sup>1298</sup> El dato es interesante porque demuestra hasta qué punto el incipiente s. XIX había olvidado el teatro salazariano, y también realza el papel casi exclusivo de Dionisio Solís en la repopularización de la comedia, la cual tuvo un éxito arrollador entre 1819 y 1841: «La primera representación de la adaptación de Solís fue entre el 13 y el 16 de julio de 1819 en el Coliseo de la Cruz. A partir de entonces fue representándose con regularidad hasta 1841. Consta un total de 39 representaciones, una cifra que compite con aquellas de otras comedias del Siglo de Oro mejor conocidas.»<sup>1299</sup>

Las modificaciones introducidas por Solís son sustanciales, y según Castanien, manifiestan generalmente una «tendencia hacia la simplificación», a la vez que una adaptación a los gustos del público contemporáneo. Los ejemplos más significativos tienen que ver con la estructura de la comedia. En primer lugar, el refundidor cambió la división de las jornadas para crear una mayor cohesión espacial:

The most obvious change made is the division of the action into five acts instead of the usual three. With the additional acts, it was possible to confine the action to a single locale for each: Act I, near Triana; Act II, Celestina's house; Acts III and IV, Luis's house; Act V, Celestina's house. The original play lent itself readily to this neat arrangement, so far as locale is concerned, since it is only in the first act that Salazar allowed himself free range with rapidly shifting scenes –the river bank, Celestina's house, the street, Luis's house–. Salazar placed the remaining scenes in Luis's house except for the brief duelling scene of Act III.<sup>1300</sup>

<sup>1297</sup> Donald Castanien, «*La segunda Celestina: XVIIth and XIXth Centuries*», *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 43, n.º 4 (1960): 559-64, 559. [La traducción, como todas las siguientes del mismo trabajo, es nuestra.]

<sup>1298</sup> *Ibid.*, 560.

<sup>1299</sup> *Ibid.*.

<sup>1300</sup> *Ibid.*, 561.

La ampliación a cinco jornadas no alargó la pieza, debido a los numerosos cortes realizados por Solís, pero sí obligó a una importante reordenación de las escenas por motivos de coherencia dramática:

Solis's adaptation of the play involved mainly a re-arrangement of scenes. Acts I, II and a part of Act III of the later version are formed from Salazar's first act in which all the characters are introduced, their relationships are defined and the intrigue is set in motion. Solís separates this abundance of material, limiting his first act to the meeting between Juan and Beatriz, Juan's story of his departure for Flanders, the plan for his consulting Celestina to discover the identity of Beatriz, and the meeting between Juan and Diego. By postponing until the second act the scenes introducing Ana and Celestina, Solís focuses attention primarily on Juan and is able to confine the action to a single place. For his second act, Solís used a block of scenes from the middle of Salazar's Act I: the introduction of Celestina, Ana's version of the story already told by Juan, the interview between Celestina and Juan. Act III contains the final scenes of the original Act I and a little over half of Act II: Juan, Ana and Beatriz meet, Beatriz gives an account of her troubles, Celestina's aid is enlisted in behalf of Beatriz, Celestina causes Tacón to lose the jewel given him by Ana, Luis meets Juan and Celestina. Act IV of the refundición follows the original from that point in Act II through the last scene in Act III written by Salazar.<sup>1301</sup>

La última modificación de tipo estructural es la de la cronología interna de la obra. Como explica Castanien,

Although the action of the original play is restricted to a comparatively brief period, it occurs on three different days, each act containing the events of one day. Solís reduced the three days to two and managed in such a way that the whole action could conceivably have taken place in but little more than twenty-four hours; the play ends just after five o'clock on the day following Juan's first encounter with Beatriz.<sup>1302</sup>

Las conclusiones del artículo de Donald Castanien no son forzadas. Para el investigador, la adaptación de 1819 de *El encanto es la hermosura* demuestra la importancia, en la escena española del momento, de las teorías neoclásicas, así como un interés prerromántico por el teatro nacional. Castanien afirma que «todos los cambios introducidos por Solís en la obra de Salazar derivan de criterios dramáticos neoclásicos», pero también aventura, para explicar el éxito de la refundición, un motivo de carácter nacionalista:

Solis's adaptation of *El encanto es la hermosura* was made to meet the demands of the period. His choice of a seventeenth century Spanish play undoubtedly pleased many for there was growing dissatisfaction with the number of foreign plays produced: «si hemos de asistir a la ejecución de dramas tan defectuosos, veamos las de nuestros antiguos pues al menos oiremos hablar la lengua castellana que tan fugitiva ha andado del teatro español».<sup>1303</sup>

Donald Castanien sentó un precedente para los estudios hipertextuales salazarianos. En 2009, Thomas O'Connor se interesó por «La refundición y reposición en 1772 y 1777 de

---

<sup>1301</sup> *Ibid.*, 562.

<sup>1302</sup> *Ibid.*.

<sup>1303</sup> *Ibid.*, 563.

*Los juegos olímpicos* (1673) de Salazar y Torres: una comedia sobre los amores de Paris y Enone». En su artículo, el crítico americano revela la existencia de cuatro manuscritos dieciochistas de la comedia, uno procedente del Institut del Teatre de Barcelona (B), y tres de la Biblioteca Municipal de Madrid (M 1º, M 2º, M 3º), dependientes todos de una suelta impresa de la zarzuela de 1729.<sup>1304</sup> Los manuscritos M parecen haber sido destinados a la representación de una refundición de *Los juegos olímpicos* en 1772, y a su posterior reposición en 1777.<sup>1305</sup> Como en el caso de la refundición de *El encanto es la hermosura*, las adaptaciones que sufrió la obra en dichos manuscritos están motivadas por algunas tendencias vigentes en el s. XVIII, como la preferencia por la división en tres actos, en lugar de los dos actos tradicionales de la zarzuela: «La tradición textual anterior y la de las sueltas respetaban la naturaleza de una zarzuela española, que consistía en un marcado énfasis en las intervenciones musicales y su presentación al público en dos actos. La tradición manuscrita existente, que comienza con B, dividió en tres actos la obra.»<sup>1306</sup>

Los gustos operísticos de la época determinaron, además, las modificaciones musicales de la obra. El tono barroco «*Peces, fieras, aves*» del personaje de Enone fue suprimido en el manuscrito B, y reemplazado en los manuscritos M por una cavatina que, por lo demás, no parece haber tenido demasiado éxito:

Como antes indiqué, alguien tachó el pasaje musical barroco en B. En M no hay rastro de los versos cantados salazarianos, y en su lugar hallamos una «Cavatina S.ra [*sic*] Paca». La cavatina es una «especie de aria de corta duración», pero en el manuscrito ocupa tres páginas y consiste en aproximadamente cincuenta y seis versos. Curiosamente, alguien tachó toda la cavatina, lo que confirma que, además de las declaraciones al principio del manuscrito, tenemos evidencia textual de al menos dos representaciones distintas del texto de M. Dado que el manuscrito atestigua que «No gustó», quizás estamos ante otro intento de adaptar el texto salazariano al gusto voluble del público. En suma, la evolución del pasaje que aquí se estudia sirve de indicio del gusto estético cambiante del público del siglo XVIII.<sup>1307</sup>

El enfoque primordialmente musical dado por O'Connor a su artículo trasluce en las conclusiones de este, donde el crítico interpreta la influencia operística italiana en términos afectivos, al mismo tiempo que avanza una valoración personal acerca de este particular experimento hipertextual:

Y, más significativo aún, con la aparición de términos técnicos propios de la ópera italiana (cavatina, recitado, aria a dúo), a veces en momentos del argumento original no cantados, se evidencia

---

<sup>1304</sup> Thomas O'Connor, «La refundición y reposición en 1772 y 1777 de *Los juegos olímpicos* (1673) de Salazar y Torres: una comedia sobre los amores de Paris y Enone», *Studi Ispanici* 34 (2009): 317-26, 318.

<sup>1305</sup> *Ibid.*, 323.

<sup>1306</sup> *Ibid.*, 319.

<sup>1307</sup> *Ibid.*, 320. Otro pasaje musical barroco que fue trasladado a la estética operística es aquel en el que Enone denuncia la traición de Paris, convertido por el autor de B «en un recitado y aria a dúo» (*Ibid.*, 320-321).

asimismo la voluntad de transformar pasajes muy emocionales del texto salazariano del siglo anterior en una representación lírico-musical digna de una ópera decimoctava. [...] Esos comediógrafos no rechazaron la tradición teatral clásica del pasado, sino que intentaron injertar en ella su propia estética musical contemporánea. No obstante, al implantar esos injertos en el patrón salazariano, siguiendo con la analogía de la jardinería, dañaron irreparablemente algo fundamental en el teatro, esto es, el desarrollo natural y orgánico del argumento.<sup>1308</sup>

---

<sup>1308</sup> *Ibid.*, 326.

## FUENTES PRIMARIAS

Abriani, Paolo. *Breve narratione della vita e ritrovamento di santa Rosalia, solitaria vergine palermitana*. Cremona: Paolo Pueroni, 1633.

*Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante*, 1674.

*Academia que se celebró en el convento de los clérigos reglares, ministros de los enfermos y agonizantes*. Madrid: Atanasio Abad, 1681.

*Agudezas de Juan Oven, traducidas en metro castellano, ilustradas, con adiciones y notas por Francisco de la Torre*. Madrid: Francisco Sanz, 1674.

Alcedo, Antonio. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*. Vol. 5. Madrid: Imprenta de Manuel González, 1786.

Arpa, Lorenzo. *Il mondo vilipeso, componimento drammatico per musica*. Palermo: Pietro dell'Isola, 1657.

Aureli, Aurelio. *L'Erismena, drama per musica di Aurelio Aureli, favola seconda. Dedicata all'illustrissima signora Anna Maria Balbi Durazza*. Génova: Benedetto Celle, 1666.

———. *Medoro, drama per musica*. Palermo: Pietro dell'Isola, 1667.

Auria, Vincenzo. *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*. Palermo: Pietro Coppola, 1697.

———. *La Rosa celeste. Dell'inventione, vita e miracoli di santa Rosalia, vergine palermitana*. Palermo: Pietro dell'Isola, 1668.

Beregani, Nicolò. *L'Annibale in Capua, melodrama*. Venecia: Giacomo Batti, 1661.

Beverini, Francesco. *Flavia imperatrice, rappresentatione per musica*. Palermo: Bua e Camagna, 1669.

Bocanegra, Matías de. *Auto general de la fe*. México: Antonio Calderón, 1649.

- Boccalini, Traiano. *De raggugli di Parnaso*. Vol. III. Venezia: Heredi di Giovanni Guerigli, 1629.
- Bolea, José de. *Relación de las fiestas de toros que se hicieron en el llano del Real de la ciudad de Valencia a veintiuno de junio de 1649 para festejar la venida del príncipe de Astillano*. s.l., s. i., s. a.
- . «Tetis y Peleo». En *Parte veintinueve de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1668.
- Borelli, Giovanni Alfonso. *Historia et meteorologia incendii Aetnaei anni 1669*. Reggio Calabria: Domenico Ferro, 1670.
- . *Storia e meteorologia dell'eruzione dell'Etna del 1669*. Editado por Nicoletta Morello. Florencia: Giunti, 2001.
- Calderon de la Barca, Pedro. *El mayor encanto, amor*. Editado por Alejandra Ulla Lorenzo. Iberoamericana-Vervuert, 2013. <https://elibro.net/es/lc/craiub/titulos/100425>.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Céfalo y Pocris*. Editado por Enrica Cancelliere y Ignacio Arellano. Nueva York: IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares), 2013. Consultado el 31 de enero de 2022. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/35859>.
- . *Celos aun del aire matan*. Editado por Evangelina Rodríguez Cuadros. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Consultado el 27 de enero de 2022. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/celos-aun-del-aire-matan--0/>
- . *La púrpura de la rosa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Consultado el 31 de enero de 2022. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnz8p5>.
- . *Poesías de D. Pedro Calderón de la Barca, no coleccionadas hasta hoy*. Veracruz-Puebla: Librería La Ilustración, 1883.
- . *Tercera parte de comedias*. Editado por Juan de Vera Tassis y Villarroel. Madrid: Viuda de Blas de Villanueva, 1726.
- Cascini, Giordano. *Di santa Rosalia vergine palermitana*. Palermo: I Cirilli, 1651.



- Certamen poético que celebró la docta y lucida escuela de los estudiantes de la Real Universidad de México a la Inmaculada Concepción de María Santísima.* México: Viuda de Bernardo Calderón, 1654.
- Colle, Bernardo. *Panegirico della vita e morte di santa Rosalia.* Palermo: Decio Cirillo, 1636.
- Descripción breve, copia de carta y verdadera relación de las fiestas, y recibimiento que en Barcelona se hizo a la Majestad Cesárea de la Serenísima señora Doña Margarita de Austria, Emperatriz de Alemania.* Madrid: Herederos de Pablo de Val, 1666.
- Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero.* México: Hipólito de Rivera, 1653.
- Fomperosa y Quintana, Ambrosio de. *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de san Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid y la Academia de los más célebres ingenios de España.* Madrid: Francisco Nieto, 1672.
- Formento, Juan. *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la real águila panormitana santa Rosalía.* Palermo: Andrea Colicchia, 1663.
- Fudduni, Petru. *La Rosalia, poema epico.* Palermo: Giuseppe Bisagni, 1651.
- Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca.* Valencia: Francisco Mestre, 1681.
- Godínez, Miguel. *Práctica de la teología mística.* Editado por Juan de Salazar y Bolea. Sevilla: Juan Vejarano, 1682.
- Góngora, Luis de. *Todas las obras de don Luis de Góngora.* Editado por Gonzalo de Hoces y Córdoba. Madrid: Imprenta Real, 1654.
- González Dávila, Gil. *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arzobispos, obispos, y cosas memorables de sus sedes.* Madrid: Diego Diaz de la Carrera, 1649.
- Gualdo Priorato, Galeazzo. *Relatione della città e stato di Milano sotto il governo dell'eccellentissimo Sig. Don Luigi de Guzman Ponzè di Leone.* Milán: Lodovico Monza, 1666.
- Guijo, Gregorio Martín de. *Diario de sucesos notables (1648-1664).* Documentos para la historia de México, I. México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.

*Il duello delle muse ovvero trattenimenti carnavaleschi degli Accademici della Fucina. Trattenimento terzo dell'anno 1669.* Nápoles: Andrea Colicchia, 1670.

*Il duello delle muse ovvero trattenimenti carnavaleschi de gli Accademici della Fucina. Trattenimento primo dell'anno 1667. Trattenimento secondo dell'anno 1668.* Monteleone: Domenico Ferro, 1668.

Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas del fénix de México.* Editado por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700.

———. *Primero sueño y otros escritos.* México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

———. *Comedias, sainetes y prosa.* Editado por Alberto G. Salceda. Vol. IV. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Lara, Gaspar Agustín de. *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca.* Madrid: Eugenio Rodríguez, 1684.

López de Cogolludo, Diego. *Historia de Yucatán.* Madrid: Juan García Infanzón, 1688.

Morabito, Francesco. *Catania liberata.* Catania: Bonaventura la Rocca, 1669.

Nassarre, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna.* Editado por Lothar Siemens. Vol. II. Zaragoza, 1980.

Ovidio. *Heroidas.* Traducido por Adriana Beltrán del Río. Barcelona: Catedral, 2020.

Pérez de Moya, Juan. *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios.* Alcalá de Henares: Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611.

Salazar y Torres, Agustín. *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris.* Editado por Thomas O'Connor. Kassel: Reichenberger, 2003.

Salazar y Torres, Agustín de. *Auto al nacimiento del hijo de Dios intitulado Olvidar por querer bien.* Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, s. a.

———. *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas.* Editado por Juan de Vera Tassis y Villarroel. Madrid: Francisco Sanz, 1681.

- . *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*. Editado por Juan de Vera Tassis. Madrid: Antonio González de Reyes, 1694.
- . *Elegir al enemigo y La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea: dos comedias sobre herederas del trono y la política matrimonial dinástica*. Editado por Thomas O'Connor. Kassel: Reichenberger, 2012.
- . *También se ama en el abismo, Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la reina, 1670-1672*. Editado por Thomas O'Connor. Kassel: Reichenberger, 2006.
- . «También se ama en el abismo». En *Parte treinta y ocho de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, 87-124. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1672.
- Salazar y Torres, Agustín de, Juan de Vera Tassis y Villarroel, y Sor Juana Inés de la Cruz. *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo, La segunda Celestina*. Editado por Thomas Austin O'Connor. Binghamton, N.Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1994.
- Sandoval, Juan de. *Panegírico a santa Rosolea, hija y protectora de Palermo*. Palermo: Bua e Camagna, 1668.
- Scammacca, Ortensio. *La Rosalia. Tragedia sacra*. Editado por Davide Bellini. Pisa: ETS, 2014.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Glorias de Querétaro*. México: Viuda de Bernardo Calderón, 1680.
- Strada, Francesco. *Le glorie dell'aquila trionfante*. Palermo: Pietro Coppola, 1682.
- Tassis y Peralta, Juan de. *Obras*. Barcelona: Antonio Lacavallería, 1648.
- Torre, Carlo. *La pellegrina ingrandita overo la regina Ester, drama scenico*. Milán: Lodovico Monza, 1666.
- Vega, Lope de. *La selva sin amor*. Editado por Maria Grazia Profeti. Florencia: Alinea Editrice, 1999.
- Vélez de Guevara, Juan. *Los celos hacen estrellas*. Editado por J. E. Varey y N. D. Shergold. Londres: Tamesis Books, 1970.

Vetancurt, Agustín de. *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México: cuarta parte del Teatro mexicano*. Vol. III. México: Imprenta de I. Escalante, 1871.

Villarroel, José de. *Relación diaria de la jornada de la señora emperatriz, desde que desembarcó en el Final hasta que salió de Lombardía*. Milán: Marcantonio Pandolfo, 1667.

Villars, Marquis de. *Mémoires de la cour d'Espagne, de 1679 à 1681*. Paris: Librairie Plon, 1893.

Vitoria, Baltasar de. *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Vol. I. Valencia: Herederos de Crisóstomo Garriz, 1646.

———. *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Vol. II. Madrid: Imprenta Real, 1676.

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Agulló Cobo, Mercedes. «Algo más sobre Francisco e Isidoro de Burgos Mantilla». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 44 (2004): 391-424.
- Agulló Cobo, Mercedes, y Alfonso Emilio Pérez Sánchez. «Francisco de Burgos Mantilla». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 47 (1981): 359-82.
- Álamo Martell, María Dolores. «Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 8 de enero de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/13850/juan-francisco-tomas-lorenzo-de-la-cerda-enriquez-afan-de-ribera-portocarrero-y>.
- Alatorre, Antonio. «Avance en el conocimiento de sor Juana». En *Conquista y contraconquista: la escritura del nuevo mundo*, editado por Julio Ortega, José Amor y Vázquez, y Rafael Olea Franco, 659-67. Ciudad de México: El Colegio de México, 1994.
- . *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007.
- . *Los 1001 años de la lengua española*. México: El Colegio de México, 1989.
- . «Para leer la *Fama y Obras Póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29, n.º 2 (1980): 428-508.
- . «Reseña de Agustín de Salazar y Torres, *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*. Edición crítica, introducción y notas de Thomas Austin O'Connor. Reichenberger, Kassel, 2003.» *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 53, n.º 2 (1 de julio de 2005): 567-70. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v53i2.2302>.
- . «Reseña de Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo*, ed. de Thomas Austin O'Connor». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 52, n.º 1 (2004): 207-13.
- . «Tercer repaso a *La segunda Celestina*». *Proceso*, n.º 740 (1991): 57-58.

- Alegre, Francisco Javier. *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Vol. III. Roma: Institutum Historicum S. J., 1959.
- Alvar Ezquerro, Alfredo. *Felipe IV: El Grande*. Madrid: La esfera de los libros, 2018.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *La comedia de magia del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.
- Álvarez de Toledo, Cayetana. *Juan de Palafox, obispo y virrey*. Madrid: Marcial Pons, 2011.
- Antonucci, Fausta. «Teatro breve e feste di palazzo: le “loas” cortigiane di Agustín de Salazar y Torres». *Studi Ispanici*, 1996, 99-111.
- Arellano Ayuso, Ignacio. «La Celestina en la comedia del siglo XVII». En *Actas del Congreso Internacional La Celestina, V Centenario (1499-1999)*, editado por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, y Gema Gómez Rubio, 247-68. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha/Cortes de Castilla-La Mancha, 2001.
- Ares Montes, José. «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres». *Revista de Filología Española* XLIV, n.º 3/4 (1961): 283-321.
- Badía Herrera, Josefa, y Eva Soler Sasera. «*El hijo del sol, Faetón*». *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Dirigida por Teresa Ferrer. Consultado el 30 de octubre de 2020. <http://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=2749>.
- Baeza Martín, Ascensión. «*Francisco Fernández de la Cueva y Enriquez*». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 21 de septiembre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/9400/francisco-fernandez-de-la-cueva-y-enriquez>.
- Bances Candamo, Francisco. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Editado por Duncan W. Moir. Londres: Tamesis Books, 1970.
- Barne, Yannick, y Adriana Beltrán del Río Sousa. «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d’Agustín de Salazar y Torres». *e-Spania*, n.º 39 (2021). <http://journals.openedition.org/e-spania/40439>.

- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- Bataillon, Marcel. *Érasme et l'Espagne*. Genève: Droz, 1998.
- Becker, Danièle. «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*». En *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, vol. III*, editado por Luciano García Lorenzo, 1247-57. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- . «Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII». En *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música*, editado por Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 371-94. Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- Bègue, Alain. «España en Viena: una academia literaria a la española en la corte imperial en tiempos de la emperatriz Margarita Teresa». En *Doctos libros juntos. Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, editado por Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán, 93-116. Madrid: Iberoamericana, 2018.
- . «La jácara en los villancicos áureos». En *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, editado por María Luisa Lobato, 125-55. Madrid: Visor, 2014.
- . «Las academias literarias en el tiempo de los novatores: de sociedad de poder a cenáculos de sociabilidad». *Anejos de Dieciocho*, n.º 5 (2019): 33-80.
- Beltrán del Río Sousa, Adriana. «Agustín de Salazar y Torres entre gongorismo y calderonismo». En *La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana*, 83-96. Nueva York: Peter Lang, 2021.
- . «El manuscrito 299 de la Biblioteca de la Real Academia Española: una revolución en los estudios sobre Agustín de Salazar y Torres». [En prensa.]
- . «La fijación bibliográfica de escrituras monumentales: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en

su entrada a la ciudad de México (1653)». [En prensa.]

———. «Mariana de Austria como santa Rosalía en La mejor flor de Sicilia, de Agustín de Salazar y Torres». *Studia Iberica et Americana*, n.º 5 (2018): 221-63.

Beltrán del Río Sousa, Adriana, y Mariano Lambea. «Agustín de Salazar y Torres». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigida por Lola Josa. Consultado el 16 de noviembre de 2020. <http://digitalmp.uv.es/consulta/recordlist.php>.

———. «El amor más desgraciado». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigida por Lola Josa. Consultado el 24 de noviembre de 2021. <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=472>.

———. «El encanto es la hermosura». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigida por Lola Josa. Consultado el 10 de enero de 2022. <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=724>.

———. «El mérito es la corona». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigida por Lola Josa. Consultado el 29 de diciembre de 2021. <https://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=470>.

———. «Elegir al enemigo». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigida por Lola Josa. Consultado el 16 de noviembre de 2020. <http://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=462>.

———. «La mejor flor de Sicilia». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigida por Lola Josa. Consultado el 16 de noviembre de 2020. <http://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=464>.

———. «Los juegos olímpicos». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigida por Lola Josa. Consultado el 16 de noviembre de 2020. <http://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=545>.

———. «También se ama en el abismo». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigida por Lola Josa. Consultado el 16 de noviembre de 2020.



<http://digitalmp.uv.es/consulta/browserecord.php?id=467>.

Benítez Laborde, Edna. «La poesía de Agustín de Salazar y Torres». Tesis doctoral. State University of New York at Albany, 1998.

———. «La Rosa de Ausonio en Nueva España». En *Homenaje a don Luis Monguió*, editado por Jordi Aladro-Font y David Dabaco, 71-82. Newark: Juan de la Cuesta, 1997.

Beristáin y Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*. México: Imprenta de Alejandro Valdés, 1821.

Bermejo Gregorio, Jordi. «La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora». Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2015.

Blanco, Mercedes. «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini». *La Perinola: revista de investigación quevediana*, n.º 2 (1998): 155-94.

———. «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico». En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, editado por María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, 1:263-74. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998.

Blanco Núñez, José María. «Adrián Pulido y Pareja». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 12 de junio de 2020. <https://dbe.rah.es/biografias/10438/adrian-pulido-y-pareja>.

Blasi, Giovanni Di. *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al 1774*. Vol. III. Palermo: Stamperia Oreetea, 1847.

Borrego Gutiérrez, Esther. «La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española». En *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media*, editado por Marc Vitse, 311-25, 2006.

———. *Un poeta cómico en la corte: vida y obra de Vicente Suárez de Deza*. Kassel: Reichenberger, 2002.

Bottari, Salvatore. «The Accademia della Fucina: Culture and Politics in Seventeenth-Century

- Messina». En *The Italian academies 1525-1700: networks of culture, innovation and dissent*, editado por Jane E. Everson, Denis V. Reidy, y Lisa Sampson, 77-85. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2016.
- Briccio, Giovanni. *La bellissima istoria di Flavia imperatrice*. Venecia: Omobon Bettanino e Rialto, 1766.
- Caballero Juárez, José Antonio. *El régimen jurídico de las armadas de la carrera de Indias. Siglos XVI y XVII*. México: UNAM, 1997.
- Cacho Casal, Rodrigo. «Marca Tulia se llamaba una dueña: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro». *Criticón*, n.º 100 (2007): 71-90.
- Caldera, Ermanno. «La magia negada: *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres». *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 2, n.º 8 (1989): 311-22.
- Campos García Rojas, Axayácatl. «Adaptación y reconfiguración de motivos caballerescos en *El castillo de Lindabridis*». *Historias fingidas*, n.º 3 (2015): 139-53.
- Cancelliere, Enrica. «Amor y Psique. Hermenéutica de una fábula de las artes figurativas al teatro de Calderón». *Anuario calderoniano extra*, n.º 1 (2013): 21-48.
- . *Góngora. Itinerarios de la visión*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006.
- Capdepón Verdú, Paulino. «Matías Juan Veana». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 25 de diciembre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/37644/matias-juan-veana>.
- Carrillo y Ancona, Crescencio. *El obispado de Yucatán : historia de su fundación y de sus obispos desde el siglo XVI hasta el XIX seguida de las constituciones sinodales de la diócesis*. Vol. I. Mérida: Imprenta de R. B. Caballero, 1892.
- Casais Vila, Verónica. «Dos versiones de la primera jornada de *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca». En *Sapere Aude. Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (JISO 2013)*, editado por Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez, y Ana Zúñiga Lacruz, 45-57. Pamplona: Universidad de Navarra, 2014.

- Casas-Calvo, Nicolás J. «Fiestas, músicos y una compañía de comediantes españoles en Italia durante la jornada de la emperatriz Margarita a Viena (1666)». *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies* 20, n.º 4 (2020): 334-50.
- Castanien, Donald. «*La segunda Celestina: XVIIth and XIXth Centuries*». *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 43, n.º 4 (1960): 559-64.
- Castro, Adolfo de. *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Biblioteca de Autores Españoles, 42. Madrid: Rivadeneyra, 1854.
- Chicharro Crespo, Elena. «La correspondencia familiar en el ámbito conventual femenino: cartas de María de Jesús de Ágreda a la duquesa de Alburquerque». *V/S* 20 (2013): 191-213.
- Colón de Carvajal y Gorosábel, Anunciada. «Pedro Manuel Colón de Portugal y de la Cueva». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 4 de enero de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/20641/pedro-manuel-colon-de-portugal-y-de-la-cueva>.
- Conde Mora, Francisco Glicerio. «Melchor Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 11 de noviembre de 2020. <http://dbe.rah.es/biografias/22135/melchor-fernandez-de-la-cueva-y-enriquez-de-cabrera>.
- Coreth, Anna. *Pietas Austriaca*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004.
- Cossío, José María de. «Observaciones sobre la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz». *Boletín de la Real Academia Española* 32 (1952): 27-47.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVII*. Madrid: Casa Editorial Bailly/Ballière, 1911.
- . *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- . *La bibliografía de Moreto*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Consultado el 19 de agosto de 2020.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2f5>.

Crespí de Valldaura Cardenal, Diego. «Nobleza y corte en la regencia de Mariana de Austria (1665-1675)». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

D'Artois, Florence, y Héctor Ruiz Soto. «Oír o ver / Oír y ver. Hacia una espectacularidad comprensiva». *Criticón*, n.º 140 (2020.) Consultado el 8 de septiembre de 2021. <https://doi.org/10.4000/criticon.17101>.

Díaz Plaja, Guillermo. *La poesía lírica española*. Barcelona: Labor, 1937.

Diego, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Ruben Darío: (1627-1927)*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.

Dolfi, Laura. *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011.

Domínguez Caparrós, José. «Teoría métrica del verso esdrújulo». *Rhythmica* 12 (2014): 55-96.

Domínguez Ortiz, Antonio. *Estudios americanistas*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.

Durá Celma, Rosa, y Teresa Ferrer Valls. «*Psiquis y Cupido*». *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Dirigida por Teresa Ferrer Valls. Consultado el 30 de octubre de 2020. <http://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=985>.

Durá Celma, Rosa, Teresa Ferrer Valls, y Eva Soler Sasera. «*Tetis y Peleo*». *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Dirigida por Teresa Ferrer Valls. Consultado el 28 de diciembre de 2021. <https://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=2597&mode=indice&letter=t>.

Durá Celma, Rosa, Alejandro García Reidy, y Diego Símini. «*Dar tiempo al tiempo*». *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Dirigida por Teresa Ferrer Valls. Consultado el 18 de noviembre de 2020. <http://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=357>.

Eguiara y Eguren, Juan José de. *Biblioteca mexicana*. México: Real y Pontificia Universidad de

México, 1755.

Elliott, John H. *Imperial Spain: 1469-1716*. Londres: Penguin Books, 2003.

Escamilla González, Iván. «La corte de los virreyes». En *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*, editado por Antonio Rubial García, 371-406. México: FCE-COLMEX, 2005.

Escudero Baztán, Juan Manuel. «Descripción y análisis de capas superpuestas en *El castillo de Lindabridis* de Calderón». *Revista de Literatura* 77, n.º 153 (2015): 93-108.

Fargas Peñarrocha, Mariela. «Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 21 de septiembre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/21029/francisco-fernandez-de-la-cueva-y-de-la-cueva>.

Farré Vidal, Judith. «Consideraciones generales acerca de la dramaturgia y espectáculo del elogio en el teatro cortesano del Siglo de Oro». En *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, editado por María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, 273-92. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003.

———. *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*. Kassel: Reichenberger, 2003.

———. «La mecánica imprecisa de las loas palaciegas de Calderón». *Anuario calderoniano* 1 (2013): 147-61.

———. «La puesta en escena de la Aurora como metáfora encomiástica de Mariana de Austria en las loas cortesanas de Agustín de Salazar». En *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 1999)*, editado por Christophe Strosetzki, 503-13. Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 2001.

———. «Teatro y poder en el México virreinal: la dramática panegírica en torno a la figura del virrey». En *Permanencia y destino de la literatura novohispana*, editado por José Pascual Buxó, 224-236. México: UNAM, 2006.

———. «Teatro y poder en el México virreinal: la entrada del duque de Alburquerque en

- México (1653)». En *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, editado por Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti, 1:671-80. Pamplona: Universidad de Navarra, 2005.
- Fasquel, Samuel. «De la academia al monumento. Las hazañas del duque de Alburquerque y el *Espejo poético* (1662)». *Criticón*, n.º 119 (2013): 9-22.
- Felipo Orts, Amparo. «Anotaciones sobre la conformación del patrimonio de don José de Castellví, marqués de Villatorcas (1653-1722)». *Saitabi*, n.º 59 (2009): 171-90.
- Fernández, S. J., Luis. «Una familia señorial en el cerrato palentino. Los Fernández de Villarreal, señores de Villaviudas». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 69 (1998): 257-96.
- Fernández Bulete, Virgilio. «La desconocida “relación de gobierno” del duque de Alburquerque, virrey de Nueva España». *Anuario de Estudios Americanos* LV, n.º 2 (1998): 677-702.
- Fernández de Bethencourt, Francisco. *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*. Vol. X. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1920.
- Fernández Duro, Cesáreo. *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884.
- Fernández Mosquera, Santiago. *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 2006.
- Fernández Rodríguez, Daniel. «Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia». Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- . «Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano». *Anuario Lope de Vega*, n.º 23 (2017): 229-52.
- Fernández San Emeterio, Gerardo. *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*. Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 2011.

- Flórez Asensio, María Asunción. «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano». *Anales de Historia del Arte*, n.º 8 (1998): 171-95.
- . «*Los juegos olímpicos: Fiesta a los años de la Reyna (1673)*». En *La zarzuela y sus caminos*, editado por Tobias Brandenberger y Antje Dreyer, 47-69. Münster: LIT Verlag, 2016.
- . *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006.
- . «Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- «Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva». *Fundación Casa Ducal de Medinaceli*. Consultado el 31 de enero de 2022. <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=185>.
- Francisco Olmos, José María de. «La sucesión de Carlos II y la archiduquesa María Antonia de Austria (1669-1692): una reina de España en potencia». *Hidalguía*, n.º 354 (2012): 613-83.
- Frost, Elsa Cecilia. «Los colegios jesuitas». En *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*, editado por Antonio Rubial García, 307-34. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Gagliardi, Donatella. «Nuevos datos sobre una intriga internacional: cinco cartas inéditas acerca del affaire Boccacini». *eHumanista* 46 (2020): 106-23.
- García-Bermejo Giner, Miguel. «Introducciones e introducciones: el contexto europeo del prólogo de Torres Naharro». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 15 (2017): 68-86.
- García-Molina Riquelme, Antonio. «El auto de fe de México de 1659: el saludador loco, López de Aponte». *Revista de la Inquisición*, n.º 3 (1994): 183-204.
- García Abásolo, Antonio. «Marcos de Torres y Rueda». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 22 de octubre de 2020. <http://dbe.rah.es/biografias/18116/marcos-de-torres-y-rueda>.

- García Lorenzo, Luciano. «La escenografía de los géneros dramáticos menores». En *La escenografía del teatro barroco*, editado por Aurora Egido, 127-39. Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1989.
- Garone Gravier, Marina. *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821)*. Vol. III. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2018.
- Gaudin, Guillaume. *El imperio de papel de Juan Díez de la Calle*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Genette, Gérard. *Pamplísestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Giannini, Massimo Carlo. «Claudio Lamoral de Ligne y Lorena». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 29 de noviembre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/22126/claudio-lamoral-de-ligne-y-lorena>.
- Gilbert, Gastón. «El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro». Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2014.
- Gloël, Matthias, y Germán Morong. «Los cursus honorum virreinales en la monarquía de los Austrias». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del siglo de Oro* 7, n.º 2 (2019): 769-97.
- Gómez de Olea y Bustinza, Javier. «Los marqueses de Santiago de Oropesa». *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, n.º 20 (1994): 129-41.
- González González, Enrique. «La universidad: estudiantes y doctores». En *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*, editado por Antonio Rubial García, 261-305. México: FCE-COLMEX, 2005.
- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Editorial Porrúa, 1990.
- Greer, Margaret Rich. «Art and Power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca». *PMLA* 104, n.º 3 (1989): 329-39.
- . *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Pedro Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press, 1991.



- Greer, Margaret Rich, y John Earl Varey. *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Madrid: Tamesis, 1997.
- Hamer Flores, Adolfo. «El secretario del despacho don Antonio de Ubilla y Medina. Su vida y obra (1643-1726)». Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2013.
- Hermant, Héloïse. *Guerres de plumes. Publicité et cultures politiques dans l'Espagne du XVIIe siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2012. Consultado el 29 de diciembre de 2021. <https://books.openedition.org/cvz/17832?lang=es>.
- Hernández-Araico, Susana. «Las inverosimilitudes imaginativas de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*». *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, n.º 1 (2007): 67-77.
- . «Mitos, simbolismo y estructura en *Apolo y Climene* y *El hijo del sol, Faetón*». *Bulletin of Hispanic Studies* 64, n.º 1 (1987): 77-85.
- Hernando Morata, Isabel. «El romance de Góngora en *El Faetonte*, de Calderón». En *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delbi, 9-12 de noviembre, 2010)*, editado por Vibha Maurya y Mariela Insúa, 307-14. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011.
- Herráez Sánchez de Escariche, Júlía. «Don Pedro Zapata de Mendoza, gobernador de Cartagena de Indias». *Anuario de Estudios Americanos* 377-515 (1946).
- Herrera, Arnulfo. *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*. México: UNAM, 1996.
- Herrera Montero, Rafael. «Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres». *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, n.º 11 (1996): 255-92.
- Huerta Calvo, Javier. «Juan Crisóstomo Vélez de Guevara». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 12 de enero de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/5154/juan-crisostomo-velez-de-guevara>.
- . «Juan de Zabaleta». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 9 de diciembre de 2020. <http://dbe.rah.es/biografias/24067/juan-de-zabaleta>.

Ionescu, Irina, y Josefa Badía Herrera. «El titeretier». *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Dirigido por Teresa Ferrer Valls. Consultado el 10 de noviembre de 2020. <http://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=2502>.

Israel, Jonathan I. *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Josa, Lola, y Mariano Lambea. *Manojuelo poético-musical de Nueva York*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

———. *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*. Vol. III. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011.

———. «Tonos humanos teatrales en el Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM) (finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII)». En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, editado por Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, y Debora Vaccari, 4:143-51, 2012.

Juan, Laura, y Mariano Lambea. «El hijo del sol, Faetóm». *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*. Dirigido por Lola Josa. Consultado el 14 de septiembre de 2021. <https://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=172>.

Kroustallis, Stefanos. «Tintes y colorantes naturales en las técnicas textiles (s. XV-XVII)». En *La moda española en el Siglo de Oro*, editado por Rafael García Serrano, 177-83. Toledo: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2015.

Labrador Arroyo, Félix. «La organización de la casa de Margarita Teresa de Austria para su jornada del Imperio (1666)». En *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, editado por José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço, 2:1221-66. Madrid: Polifemo, 2009.

Lambea, Mariano, Lola Josa y Francisco Valdivia. *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021. <https://digital.csic.es/handle/10261/235341>.

- Lobato, María Luisa. «Los fundamentos del teatro de Moreto». En *El teatro del siglo de oro. Edición e interpretación*, editado por Alberto Blecua, Ignacio Arellano, y Guillermo Serés, 207-30. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Lobato, María Luisa. «Cronología de Agustín Moreto (1618-1669)». Consultado el 20 de octubre de 2020.  
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin\\_moreto/autor\\_cronologia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/autor_cronologia/).
- . «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto». *Criticón*, n.º 46 (1989): 125-34.
- . «La producción dramática de Agustín Moreto (Madrid, 1618-Toledo, 1669) en su trayectoria vital». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado el 19 de octubre de 2020.  
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin\\_moreto/autor\\_biografia/#segunda\\_etapa](http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/autor_biografia/#segunda_etapa).
- López-Calo, José. *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983.
- López-Cordón, María Victoria. «Mujer, poder y apariencia, o las vicisitudes de una regencia». *Studia Historica*, n.º 19 (1998): 49-66.
- Louapre, Pilar García. «María Teresa de Austria y Borbón». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 19 de septiembre de 2021.  
<https://dbe.rah.es/biografias/11503/maria-teresa-de-austria-y-borbon>.
- Manfrè, Valeria. «La Sicilia de los cartógrafos: vistas, mapas y corografías en la Edad Moderna». *Anales de Historia del Arte* 23, n.º especial (2013): 79-94.
- María y Campos, Antonio de. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI-XVIII)*. México: Costa-Amic, 1959.
- Martín Contreras, Ana María. «Los autos de Navidad de Antonio Mira de Amescua: edición crítica y filológica con estudio introductorio». Universidad de Granada, 2005.
- Martínez López, Rocío. «“La infanta se ha de casar con quien facilite la paz o disponga los medios para la guerra”. Las negociaciones para la realización del matrimonio entre la

infanta Margarita Teresa y Leopoldo I (1654-1675)». *Revista de Historia Moderna*, n.º 33 (2015): 79-99.

Martínez Martín, Jaime José. «Del antipetrarquismo en la América colonial: Agustín de Salazar y Torres». En *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, editado por José María Ferri Coll y José Carlos Rovira Soler, 255-69. Pamplona: Iberoamericana - Vervuert, 2010.

Mateu Ibars, Josefina. «“Noticias del reino de Sicilia y gobierno para los virreyes”. Manuscrito de la Biblioteca Comunale de Palermo». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 30 (1964): 183-240.

Maura Gamazo, Gabriel. *Carlos II y su corte: Ensayo de reconstrucción biográfica*. Madrid: Librería de F. Beltrán, 1915.

———. *Supersticiones de los siglos XVI y XVII y hechizos de Carlos II*. Madrid: Calleja, 1940.

Medina, José Toribio. «Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía. Tomo I». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Consultado el 20 de abril de 2020. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2j6b1>.

Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*. Vol. II. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1942.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Biblioteca de traductores españoles*. Vol. 4. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

———. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Vol. I. Madrid: Victoriano Suárez, 1911.

———. *Obras de Lope de Vega*. BAE. Vol. 188. Madrid: Atlas, 1965.

Merino Quijano, Gaspar. «Los bailes dramáticos del siglo XVII». Universidad Complutense de Madrid, 1981.

Mesa Coronado, María del Pilar. «El virreinato de Sicilia en la monarquía hispánica: las instituciones de gobierno (1665-1675)». *Estudios Humanísticos. Historia*, n.º 12 (2013):

155-84.

———. «Sicilia en la defensa del Mediterráneo en tiempos de Carlos II (1665-1700)». Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.

Mesonero Romanos, Ramón de. *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Vol. II. Madrid: Rivadeneyra, 1859.

Monello, Paolo. «Tra feudalismo e dinamismo sociale: la fondazione di Vittoria». En *La contea di Modica (secoli XIV-XVII)*, editado por Giuseppe Barone, II:163-94. Roma: Bonanno Editore, 2008.

Montacutelli, Stefanía. «Giovanni Alfonso Borelli». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 28 de noviembre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/40443/giovanni-alfonso-borelli>.

Montes González, Francisco. *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016.

———. «“Donde seda y oro, hizo maridaje artificioso.” El esplendor de la orfebrería novohispana en el juramento concepcionista de la Real Universidad de México». En *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX.*, 259-68. León: Universidad de León, 2010.

———. «“El otro yo” de la reina. Reflejos, simulacros y ficciones novohispanas». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 9, n.º 1 (2021): 567-80.

Montiel Ontiveros, Ana Cecilia, y Luz del Carmen Beltrán Cabrera. «Paula de Benavides: impresora del siglo XVII. El inicio de un linaje». *Contribuciones desde Coatepec* 10 (2006): 103-15.

Morales Pardo, Luz Marina. «La familia Furlong Malpica y sus áreas de influencia en la Puebla de los Ángeles, 1750-1941. Élités poblanas en la transición del México colonial a la nación-estado mexicana. ¿Cambio o continuidad?» Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2016.

Morel-Fatio, Alfred, ed. *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France*. XI.

- Espagne*. Vol. I. Paris: Félix Alcan, 1894.
- Murillo-Caballero, Esther. «Un barroco olvidado. Agustín de Salazar y Torres: las primeras obras». Tesis doctoral. State University of New York at Albany, 1995.
- Nardi, Loris De. «Una propuesta para el estudio comparado de un imperio global sin colonias: la acción de gobierno de Francisco Fernández de la Cueva, IV duque de Alburquerque, virrey de Nueva España (1653-1660) y de Sicilia (1667-1670)». *Revista Tiempo Histórico*, n.º 13 (2016): 15-37.
- Neumeister, Sebastian. *Mito clásico y ostentación. Los drama mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Novo Zaballo, José Rufino. «Las casas reales en tiempos de Carlos II: la casa de la reina Mariana de Austria». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- O'Connor, Thomas. «A Lost Play of Salazar y Torres». *Bulletin of the Comediantes*, n.º 25 (1973): 40-42.
- . «Antecedentes inmediatos de la “Aprobación” del padre Guerra: El “Discurso de la vida y escritos de Don Agustín de Salazar”, de Vera Tassis». En *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, editado por Ysla Campbell, 159-67. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999.
- . «Calderón y Salazar y Torres, 1670-1672: ¿coincidencia o colaboración?» En *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, editado por Carlos Mata y Miguel Zugasti, II:1273-81. Pamplona: EUNSA, 2005.
- . «Don Agustín de Salazar y Torres : A Bibliography of Primary Sources». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Consultado el 11 de noviembre de 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-agustin-de-salazar-y-torres-a-bibliography-of-primary-sources/html/>.
- . «Dramatic Use of a “Letra cantada irregular” in *Elegir al enemigo*: a Structural Approach». *Revista de Estudios Hispánicos* 11, n.º 1 (1977): 119-32.

- . «El teatro de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)». En *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano, 181-87. Pamplona: Universidad de Navarra, 2004.
- . «Elegir al enemigo de Salazar y Torres y su discurso primogénito: una hipótesis sobre el festejo de “Amor es más laberinto” de sor Juana y Juan de Guevara». En *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, editado por Aurelio González, María Teresa Miaja de la Peña, Lilian von der Walde Moheno, Serafín González García, y Alma Mejía, 125-37. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- . «La desmitificación de Celestina en *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres». En *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, editado por Manuel Criado de Val, 339-45. Barcelona: Borràs, 1977.
- . «La refundición y reposición en 1772 y 1777 de *Los juegos olímpicos* (1673) de Salazar y Torres: una comedia sobre los amores de Paris y Enone». *Studi Ispanici* 34 (2009): 317-26.
- . «Lara impugna a Vera Tassis: ¿Qué obra atribuida a Salazar y Torres es de Cuero Tapia?» *Bulletin of the Comediantes* 61, n.º 2 (2009): 121-39.
- . «Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana». *Literatura mexicana* III, n.º 2 (1992): 283-303.
- . *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*. San Antonio, Texas: Trinity University Press, 1988.
- . «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study». *Hispanófila* 67 (1979): 73-81.
- . «On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration». *Bulletin of the Comediantes*, n.º 26 (1974): 31-34.

- . «Structure and Dramatic Techniques in the Work of Agustín de Salazar y Torres». Tesis doctoral. State University of New York at Albany, 1971.
- . «The Mythological World of Agustín de Salazar y Torres: Is *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris* a Tragedy?» *Romance Notes Chapel Hill*, n.º 18 (1977): 221-29.
- . «Una cuestión de finales: *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* contra *La segunda Celestina*». En *Actas del II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el teatro español del siglo de oro*, editado por Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña. Cádiz: Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz - Universidad de Cádiz, 1998.
- Oliva Melgar, José María. «Los insondables galeones del tesoro y las informaciones diplomáticas toscanas sobre las remesas de plata americana en la segunda mitad del siglo XVII». En *El sistema comercial español en la economía mundial (siglos XVII-XVIII): Homenaje a Jesús Aguado de los Reyes*, editado por Isabel Lobato Franco y José María Oliva Melgar, 127-55. Huelva: Universidad de Huelva, 2013.
- Oliván Santaliestra, Laura. «Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Olivares Zorrilla, Rocío. «En torno a la filiación poética de Sor Juana Inés de la Cruz: el precedente de Agustín de Salazar y Torres». En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Pierre Civil y Françoise Crémoux, Vol. 2. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Osores y Sotomayor, Félix de. *Noticias bio-bibliográficas de alumnos distinguidos del Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México*. Editado por Genaro García. México: A. Carranza y Compañía, 1908.
- Pascual Buxó, José, ed. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial: siglo XVII*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959.
- . «Las vueltas de sor Juana». *La Jornada Semanal*, noviembre de 1990.
- Pascual Chenel, Álvaro. «Retórica del poder y persuasión política. Los retratos dobles de



- Carlos II y Mariana de Austria». *Goya*, n.º 331 (2010): 124-45.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Éditions sociales, 1980.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Paz y Meliá, Antonio de. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899.
- Pedrell, Felipe. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. A Coruña: Canuto Berea, 1898.
- Pérez Álvarez, Lucía Elvira. «Siete loas de fray Juan de la Anunciación». Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Pérez Puente, Leticia. *Universidad de Doctores. México, siglo XVII*. México: UNAM-CESU, 2000.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII». En *La escenografía del teatro barroco*, editado por Aurora Egido, 61-90. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Petrarca, Valerio. *Genesis di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalia a Palermo in età spagnola*. Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, 2008.
- Pimentel, Francisco. *Historia crítica de la poesía en México*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892.
- Pinillos Salvador, Carmen. «Intertextualidad y reescritura paródica en la comedia burlesca: *Céfalo y Pocris* de Calderón». En *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger*, editado por Ignacio Arellano Ayuso, 1:1107-16. Kassel: Reichenberger, 2002.
- Pinto, Elena Di. «Los mecanismos de la risa: de *Auristela y Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan a Céfalo y Pocris*». En *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger*, editado por Ignacio Arellano Ayuso, 1:997-1006. Kassel: Reichenberger, 2002.

- Poggi, Giulia. «Un soneto de Góngora y su fuente italiana (“Urnas plebeyas, túmulos reales”)». En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, editado por Manuel García Martín, II:787-93. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.
- Ponce Cárdenas, Jesús. «El oro del otoño : glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres». *Criticón* 104 (2008): 131-52.
- . *El tapiz narrativo del «Polifemo». Eros y elipsis*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010.
- . «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios». *Analecta malacitana* XXXI, n.º 1 (2008): 31-59.
- Poot Herrera, Sara. «La segunda Celestina, ¿de Salazar y Torres y Sor Juana?» En *Mira de Amescua : Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, editado por Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Vol. II. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Poppenberg, Gerhard. «“Política del amor”. Los afectos y el poder en algunos dramas de Calderón». *Anuario calderoniano*, n.º 4 (2011): 283-95.
- . «Ya es Siquis nuestra diosa: sobre *Ni amor se libra de amor* de Calderón». En *Diferentes y escogidas: homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, editado por Santiago Fernández Mosquera, 411-24. Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, 2014.
- Porras Muñoz, Guillermo. «Don Marcos de Torres y Rueda y el gobierno de la Nueva España». *Anuario de Estudios Americanos* 23 (1966): 669-80.
- Posada, Adolfo R. «¿Écfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro». e-Spania, 2020. <http://journals.openedition.org/e-spania/36222>.
- Poyato, Carlos. *Carlos II. El hechizado*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Profeti, Maria Grazia. «Los juegos olímpicos e *Las amazonas* tra Madrid e Roma». En *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e L'Europa*, 422-30. Florencia: Alinea, 2009.
- Puchau de Lecea, María del Mar. «El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con

- la música: sus comedias mitológicas». Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2017.
- Puente Brunke, José de la. «Baltasar de la Cueva Enríquez». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 6 de enero de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/15183/baltasar-de-la-cueva-enriquez>.
- Quintero, María Cristina. *Poetry as play: Gongorismo and the Comedia*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- Reichenberger, Arnold. «The Counts Harrach and the Spanish Theater». En *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, 97-103. Madrid: Castalia, 1966.
- Revilla Canora, Javier. «“Tan gran maldad no ha de hallar clemencia ni en mí piedad.”. El asesinato del Marqués de Camarasa, Virrey de Cerdeña, 1668». *Revista Escuela de Historia* 12, n.º 1 (2013): 1-18.
- Rey Castelao, Ofelia. «Del noroeste español a América: oportunidades y medios de fraude y de corrupción». *e-Spania*, n.º 16 (2013). <http://journals.openedition.org/e-spania/22854>.
- Ribot García, Luis Antonio. *La revuelta antiespañola de Mesina. Causas y antecedentes (1591-1674)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1984.
- Rivera, Manuel. *Los gobernantes de México: galerías de biografías y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México, desde Don Hernando Cortés hasta el C. Benito Juárez*. Vol. I. México: Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, 1873.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. «La labor editorial de Vera Tassis». *Revista de Literatura* LXXV, n.º 150 (2013): 463-93.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Calderón*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
- . «Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado el 8 de septiembre de 2021. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon\\_de\\_la\\_barca/autor\\_calderon/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/autor_calderon/).
- Rodríguez de la Torre, Fernando. «Antonio Salazar». *Diccionario biográfico electrónico de la Real*

*Academia de la Historia*. Consultado el 30 de diciembre de 2021.  
<https://dbe.rah.es/biografias/70776/antonio-salazar>.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII». En *La escenografía del teatro barroco*, editado por Aurora Egido, 33-60. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

Rodríguez Hernández, Dalmacio. *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México: UNAM, 1998.

Rodríguez Villa, Antonio. «Dos viajes regios (1679-1666). Conclusión». *Boletín de la Real Academia Española*, n.º 42 (1903): 369-91.

Rosand, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Rothberg, Irving P. «The Latin Translations of Salazar y Torres». *Modern Philology* 53, n.º 4 (1956): 221-26.

Rovira, Juan Carlos. «Para una revisión de la polémica mexicana dieciochesca con Manuel Martí, Deán de Alicante». *Sharq Al-Andalus*, n.º 10-11 (1994): 607-36.

Rubial García, Antonio. «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias». *Estudios de historia novohispana* 50 (2014): 3-44.

Rubiera, Javier. «Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas: de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro». *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 4 (2010): 213-28.

Rubio, Jerónimo. «Agustín de Salazar y Torres: notas sobre su vida y obras». *Celtiberia* 8 (1956): 171-203.

Rubio Mañé, José Ignacio. *El Virreinato*. Vol. I. México: FCE-UNAM, 1983.

Ruiz Pérez, Pedro. «*El hijo del sol, Faetón*; codificación de elementos míticos clásicos y judeo-cristianos en el drama calderoniano». *Anuario de estudios filológicos* 14 (1991): 427-48.

- . «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma». En *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, editado por Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, 361-77. Madrid: Academia del Hispanismo, 2011.
- Ruiz Rodríguez, José Ignacio. *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica. Entre la política, el poder y la intriga*. Madrid: Dykinson, 2007.
- Sabat de Rivers, Georgina. «Los problemas de *La segunda Celestina*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40, n.º 1 (1992): 493-512.
- Sáenz-Rico Urbina, Alfredo. «Las controversias sobre el teatro en la España del siglo XVII: I La polémica acerca de la licitud de las comedias, especialmente en Barcelona y en Mallorca durante el último cuarto del siglo XVII». *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n.º 2 (1982): 69-100.
- Salvá y Mallén, Pedro de. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Valencia: Ferrer de Orga, 1872.
- Sampedro Escolar, José Luis. «Fernando (III) Álvarez de Toledo y Mendoza». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 23 de noviembre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/21421/fernando-iii-alvarez-de-toledo-y-mendoza>.
- Sánchez Belén, Juan Antonio. «Gaspar de Teves y Tello de Guzmán». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 6 de octubre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/21919/gaspar-de-teves-y-tello-de-guzman>.
- Sánchez Michel, Valeria. «La Real Cárcel de Corte». En *Usos y funcionamiento de la cárcel novohispana*, 33-52. México: El Colegio de México, 2008.
- Santos, María de Gracia. «Evolución e interpretación del mito clásico en la comedia *Ni amor se libra de amor* y en el auto sacramental *Psiquis y Cupido*». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Consultado el 19 de septiembre de 2021 [https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon\\_europa/santos.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/santos.htm).
- Sanz Ayán, Carmen. «De custodios y valedores: dedicatorias y dedicatarios en las ediciones del teatro de Moreto en el siglo XVII». *RILCE* 35, n.º 3 (2019): 967-82.
- . «El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII». En *Memoria*

*de la palabra : Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, editado por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Vol. 2. Iberoamericana - Vervuert, 2004.

———. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.

Sanzsalazar, Jahel. «Encarar el miedo. Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque (1619-1676): sobre su estancia en Flandes y su retrato por los hermanos Michaelina y Charles Wautier». *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 7 (2020): 61-98.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. «*La segunda Celestina*: sor Juana y la estilometría». *Vuelta* 15, n.º 174 (1991): 54-60.

Shergold, Norman David, y John Earl Varey. *Representaciones palaciegas : 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1982.

Silva, Álvaro de. «María Teresa de Austria: ¿un reino por una dote?» *Anuario de historia del derecho español*, n.º 88-89 (2019): 325-50.

Simón Díaz, José. «Apuntes para la bibliografía de Agustín de Salazar y Torres». *Celtiberia* 25, n.º 50 (1975): 245-71.

Smisek, Rostislav. «“Quod genus hoc hominum”: Margarita Teresa de Austria y su corte española en los ojos de los observadores contemporáneos». En *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, editado por José Martínez Millán y Rubén González Cuerva, II:909-51. Madrid: Polifemo, 2011.

Solano, Francisco de. *Las voces de la ciudad: México a través de sus impresos (1539-1821)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

Stein, Louise K. «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music». En *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, «Año Europeo de la Música», editado por Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 357-70. Salamanca: Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música, 1987.

- . *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Stoye, John. *El despliegue de Europa: 1648-1688*. Madrid: Siglo XXI, 2018.
- Subirá, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- . *Historia de la música teatral en España*. Madrid: Labor, 1945.
- Szewczyk, David M. «New Spain and Early Independent Mexico manuscripts». *Catalogs, Databases and Collections Guides of the Rosenbach Museum*. Philadelphia, 2011.
- Taravacci, Pietro. «El *Céfalo y Pocris* de Calderón entre reescritura y juego metaburlesco». *Anuario calderoniano*, n.º 3 (2010): 349-70.
- Tedesco, Anna. «“Capriccio”, “comando”, “gusto del pubblico” e “genio del luogo” nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento». En *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del nuovo teatro intorno all'Arte Nuevo: atti del seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009*, editado por Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, 345-58. Firenze: Alinea, 2011.
- . «Francesco Cavalli e l'opera veneziana a Palermo dal Giasone (1655) all'inaugurazione del Teatro Santa Cecilia (1693)». En *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, editado por Dinko Fabris, 209-42. Nápoles: Turchini Edizioni, 2005.
- Tenorio, Martha Lilia. «A Góngora hacer pedazos, dejándolo tan entero. Centones gongorinos en Nueva España». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º 1 (2021): 143-98.
- . «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58, n.º 1 (2010): 159-89.
- . *Los villancicos de sor Juana*. México: El Colegio de México, 1999.
- , ed. *Poesía novohispana. Antología*. México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.

- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*. Vol. II. Londres: Harper and Brothers, 1849.
- Torrente, Álvaro. «Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, 3:323-434. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Trambaioli, Marcella. «La fingida arcadia de 1666: autoría y escritura de consumo». En *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, editado por María Luisa Lobato López y Juan Antonio Martínez Berbel, 185-208. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. «El primer templo de Cristo», CLEMIT. *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. Dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada. Consultado el 31 de enero de 2022. [https://clemit.uv.es/consulta/browse\\_record\\_teste.php?id=446](https://clemit.uv.es/consulta/browse_record_teste.php?id=446).
- Valencia López, Natividad. «Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Valladares Ramírez, Rafael. «Luis Méndez de Haro y Guzmán». *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. Consultado el 2 de diciembre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/12599/luis-mendez-de-haro-y-guzman>.
- Valle Pavón, Guillermina Del. «Las redes mercantiles del tráfico ilegal entre Nueva España y Filipinas, 1653-1664». *Trocadero*, n.º 32 (2020): 51-64.
- Varey, J. E., y N. D. Shergold. *Comedias en Madrid: 1603-1709; repertorio y estudio bibliográfico*. Londres: Tamesis, 1989.
- Varey, John Earl, y Norman David Shergold. *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1975.
- Vila Tejero, María Dolores. «Tejidos para la monarquía, tejidos para el culto». En *El Quijote en sus trajes*, editado por Sofía Rodríguez Bernis y Rosa Pereda, 113-28. Salamanca: Ministerio de Cultura, 2005.
- Watson, A. I. «El pintor de su deshonra and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy». En *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, editado por Bruce W. Wardropper. Nueva York:



New York University, 1965.

Wilson, Edward M. «Textos impresos y apenas utilizados para la biografía de Calderón». *Hispanófila*, n.º 9 (1960): 1-14.

Zambrano, Francisco. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México. Siglo XVII (1600-2699)*. Vol. VIII. Ciudad de México: Editorial Jus, 1968.

Zugasti, Miguel. *Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Consultado el 8 de septiembre de 2021. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7n8>.