



Enríquez Gómez: política, sociedad, literatura

Ensayos reunidos



Felipe B. Pedraza Jiménez
Milagros Rodríguez Cáceres

ENRÍQUEZ GÓMEZ:
POLÍTICA, SOCIEDAD, LITERATURA
ENSAYOS REUNIDOS

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES

Enríquez Gómez:
política, sociedad, literatura
Ensayos reunidos



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2020

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES
Enríquez Gómez: política, sociedad, literatura. Ensayos reunidos.— [Cuenca] : Ediciones
de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020.
276 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 44)
ISBN: 978-84-9044-409-2
I. Enríquez Gómez, Antonio (h. 1600-1662) –I. Pedraza Jiménez, Felipe B. II. Rodríguez
Cáceres, Milagros. III. Calderón de la Barca, Pedro. IV. Quevedo, Francisco de. V. Universidad
de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título. VII. Serie
808-22 Antonio Enríquez Gómez 09 (063)



UNIÓN DE
EDITORIALES
UNIVERSITARIAS
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión
y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

© de los textos: Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 44.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 300 ejemplares.

Diseño: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Trisorgar

ISBN: 978-84-9044-409-2

D.L. CU 104-2020

ISSN: 1699-8650

DOI: http://doi.org/10.18239/corral_2020.44.00

Impreso en España (U.E.) – Printed in Spain (U.E.)



Esta obra se encuentra bajo una licencia Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0. solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

LA SOMBRA DEL CONDE-DUQUE EN EL TEATRO DE ENRÍQUEZ GÓMEZ*

Milagros Rodríguez Cáceres

http://doi.org/10.18239/corral_2020.44.03

Al avanzar en la indagación sobre la presencia y el influjo de la figura del todopoderoso valido de Felipe IV en la obra dramática de Enríquez Gómez, cada vez me parecen más dudosas y escurridizas las relaciones que han establecido algunos investigadores, a veces de signo contrario. Quizá convenga rodear el rótulo de este artículo con signos de interrogación y colocarlo entre unos paréntesis mentales.

La producción dramática del conquense, muy abundante y con un mediano éxito en su tiempo [*vid.* González Cañal, 2014], se desarrolla en dos etapas muy distintas de su vida. La primera, en el primer lustro de la década de 1630, acaba con la huida a Francia a finales de 1635 o principios de 1636¹. Es el momento en que escribe las 22 piezas que enumera en el prólogo de *Sansón nazareno* «para que se conozcan como mías, pues todas ellas o las más que se imprimen en Sevilla, les dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja» [Enríquez Gómez, 1656: prólogo, 8, s. n.]². Son las que ahora nos interesan, porque las de su segunda etapa, escritas a partir de 1649, cuando el poeta vuelve a España y a los corrales de comedias, en los que estrena

* Este trabajo se presentó en el *Congreso internacional «Estrategias de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro»*, The University of Chicago / GRISO, Chicago, 24-25 de octubre de 2016. Se publicó en *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA/IGAS, 2017, pp. 123-137.

¹ Révah [2003: 251-252] fijó la fecha de esta fuga, con algún margen de duda que podría posponerla a la primavera de 1637. Véase Carrasco [2015: 31-33].

² El volumen se publicó en 1656, pero el manuscrito se entregó y empezó a componerse en 1649.

con el seudónimo de Fernando de Zárate, pertenecen a un tiempo histórico en que don Gaspar de Guzmán, destituido en 1644 y muerto el 22 de julio de 1645, era solo un recuerdo, no muy grato, en la política y la historia españolas.

Ciertamente, en las comedias de la primera etapa, estrenadas con su nombre propio, encontramos validos fieles y traidores, reyes absolutos tiránicos y benignos, discusiones sobre los límites del poder... Como bien se sabe, esto es materia repetida en los dramas áureos, muy especialmente en una de las variantes cultivadas con más fervor por nuestro poeta: la comedia palatina, y dentro de ella, en las llamadas «comedias de Hungría»³. El género determinaba, pues, la presencia de este tipo de personajes y debates doctrinales.

FICCION DRAMÁTICA Y PROPAGANDA POLÍTICA

No hay que negar que, en algunos casos, este molde dramático se utilizó, de forma clara e indudable, con el propósito de reflejar la confrontación política contemporánea e influir en ella. No puedo dejar de referirme a *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo, una «comedia en clave», como señalan sus modernos editores [Arellano y García Valdés, 2011: 22], en cuya acción se puede detectar una puntual correspondencia con personajes, circunstancias y hechos históricos documentados con todo el pormenor deseable.

Sin embargo, no es fácil percibir en las piezas de Enríquez Gómez ni un paralelismo tan claro con los movimientos coyunturales de la política de la época ni una voluntad tan decidida de echar su cuarto a espadas en esta materia, de la que no podía tener un conocimiento inmediato ni una implicación tan radical como la de Quevedo.

Es lógico que así sea. Aunque fuera un apasionado lector y rendido admirador del Gran Satírico, su situación personal, la génesis de su teatro y el público al que se dirige son muy diferentes. *Cómo ha de ser el privado* se escribe con un propósito propagandístico; se concibe desde la cercanía a los acontecimientos políticos a que alude. No solo es una comedia palatina sino también palaciega: dirigida, de manera exclusiva, a las élites del poder, sin pretensiones de difundirse como teatro comercial y masivo a través de los corrales.

³ Hoy disponemos de una amplia bibliografía sobre el género. Véanse, entre otros estudios, los de Bocsi, 1963 y 1967; Argente del Castillo, 2001; Gutiérrez Gil, 2013, y Korpás, 2014.

La obra de Enríquez Gómez nace bajo otro signo. Él tiene como ocupación fundamental sus negocios de compra-venta e importación de paños y exportación de lanas. Aunque probablemente mantenía relaciones con algunos poderosos asentistas como Manuel Cortizos⁴, esta vinculación no lo coloca en la proximidad del poder ni le permite conocer y, mucho menos, participar en las maniobras políticas del valido. Sus obras se escriben para los corrales, aunque ocasionalmente, como las de cualquier otro poeta del momento, se representen en palacio integradas en el repertorio de las compañías contratadas para las «particulares» que atendían al solaz cortesano⁵.

A pesar de estas evidencias, no faltan quienes vislumbran en los dramas del conque una postura a favor o en contra de don Gaspar de Guzmán. Conviene recordar, sin embargo, que aun dentro del estrecho margen de apenas un lustro en que discurre la primera etapa de su teatro, no disponemos de una cronología precisa, lo cual dificulta considerablemente cualquier afirmación respecto a las referencias políticas concretas, ya que las circunstancias podían cambiar en muy breve espacio de tiempo y dar lugar a una u otra intencionalidad por parte del autor.

Uno de los grandes valedores de la presencia de Olivares en la obra de Enríquez Gómez es Michael McGaha [1990], que en 1988, en su intervención en los coloquios de El Paso, se ocupó de esas posibles alusiones. Creía ver una directa referencia al valido en los «muchos Nerones», los «satanes encarnados» y los «Saúles sin cetro» de que habla el prólogo de las *Academias morales de las Musas*. Su explicación era la siguiente:

The reference to «Nerones» and the implied comparison of himself [Enríquez Gómez] to Seneca, whom the envious Nero forced to commit suicide, are especially significant, because the Count-Duke of Olivares was often branded a Spanish Nero, due to the legend that he had been born in Nero's palace in Rome. [McGaha, 1990, 48]⁶

Efectivamente, los primeros párrafos de la biografía del personaje en el estudio clásico de Elliott señalan esta circunstancia:

⁴ Eso apunta, como posibilidad, Caro Baroja [1978: II, 119]. Sobre esos círculos criptojudíos llamó la atención este investigador [1974: 58-64]. Acerca de las fluctuantes y finalmente conflictivas relaciones de Cortizos con el valido ofrece más datos el mismo Caro Baroja [1978: II, 116, 119, 122-123].

⁵ Véase la relación de estas representaciones en González Cañal [2014: 214-217]. La compañía de Roque de Figueroa representó en palacio *El cardenal Albornoz*, según un pago ordenado el 12 de julio de 1634 [Shergold y Varey, 1963: 219].

⁶ Véase también McGaha [1989: 313-314].

Los enemigos de Gaspar de Guzmán se complacían en afirmar que había nacido en el palacio de Nerón en Roma. En realidad, lo había hecho en la embajada de España en esa ciudad. [Elliott, 2005: 27]

Sin embargo, considero que a esta identificación se opone, muy poderosamente, el uso constante del plural: *Nerones, satanes, Saúles...* Estas antonomasias múltiples inclinarían más bien al lector a pensar que el poeta alude a un colectivo caracterizado por su perfidia y su crueldad. Révah [2003: 283-284] creyó que habla contra los malsines, que venden por antídoto para la república el veneno que lanzan con sus acusaciones ante los tribunales inquisitoriales. Señala también que la expresión «Saúles sin cetro» es una perífrasis para apuntar al Santo Oficio, subordinado a la monarquía, pero con un poder extraordinario y sin contrapeso en la estructura del estado. Este uso parece muy claro en las expresiones que encontramos en *Luis, dado de Dios* (§ 77), donde se alude a los autos de fe:

No se contentan estos Saúles con afrenta; quieren sangre, devorando como lobos crueles las ovejas inocentes. Aconsejan a los reyes que salgan a ver en públicos teatros...

En esta ocasión me limitaré a considerar únicamente dos de las obras dramáticas de nuestro autor en que los críticos han creído ver proyectada la sombra del conde-duque. *Engañar para reinar*⁷ sería un ejemplo de comedia en la que se ha intuido la posibilidad de un teatro de oposición; *Celos no ofenden al sol*⁸ se ha leído como un alegato a favor del valido.

Dejo de lado ahora otras piezas que McGaha incluye también en el primero de esos grupos. *La soberbia de Nembrot* es una comedia de aparato, donde lo desafortado de los personajes, lo remoto de la acción y el hecho de que no tenga papel alguno el va-

⁷ De *Engañar para reinar* se conservan un manuscrito en la BNE (MS/17011) y una edición incluida en *Doce comedias, las más famosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas, 3ª parte* (Lisboa, Antonio Álvarez, 1649, pp. 151-196). A partir de estos testimonios, Almudena García González y Alberto Gutiérrez Gil, compañeros en las tareas investigadoras, han preparado una edición crítica, por la que citaremos [Enríquez Gómez, 2020b].

⁸ Esta obra se incluyó en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España*, Madrid, Diego Díez de la Carrera, 1652. Se reimprimió en *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido*, Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1653. Citaremos por la edición crítica que preparó Rafael González Cañal [Enríquez Gómez, 2018: 147-276 y 464-488].

limiento (el protagonista persigue exclusivamente ser rey) alejan la acción de cualquier paralelismo con la situación política de la España de Felipe IV y el conde-duque⁹.

Caso muy distinto es el de las dos partes de *El cardenal Albornoz*, de acuerdo con el título que le da su autor en el prólogo de *Sansón nazareno*, o *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz*, según rotulan los testimonios conservados. McGaha se ocupa solo de la *Segunda parte*, convencido de que la *Primera* se ha perdido¹⁰. Las dos son comedias de privanza. La primera trata de las relaciones de don Gil con Pedro I de Castilla y de sus enfrentamientos con María de Padilla y sus allegados. La segunda, de sus actuaciones en tierras italianas para reponer al papa en la ciudad eterna tras el exilio de Aviñón. En ambas la caracterización del protagonista está más cerca de la hagiografía que de la crónica política. El entusiasmo por la figura del valido no podía ser entendido —creo— en la España de Felipe IV más que como un decidido apoyo a la figura de Olivares. Pero eso sería llevar muy lejos las conclusiones respecto a un drama historial en que se abordan algunas cuestiones sobre el papel de la monarquía, los principios de mérito y capacidad, la guerra justa..., sobre las que trata el artículo de Felipe Pedraza «El poder a los ojos de Enríquez Gómez: entre la teoría política y el drama», incluido en este volumen (pp. 15-32).

También en *A lo que obligan los celos* interviene un valido, Ricardo, personaje cruel y traidor, al que el rey de Hungría castigará con el destierro. Como parece razonable, nadie ha visto en él ninguna relación con la figura del conde-duque.

ENGAÑAR PARA REINAR: ¿ECOS DE LA REALIDAD?

En el mismo título de *Engañar para reinar* ve McGaha [1990: 49] «a good indication of its subversive nature». Idea que, en su opinión, se refuerza con el hecho de que el rey de Hungría se llama Iberio. Ya unos años antes Dille había apuntado que esta deno-

⁹ Se conserva en un manuscrito de la BNE (MS/16850) y en varias ediciones sueltas, sin lugar ni imprenta ni año, una de ellas a nombre de Lope de Vega. Elena Marcello ha preparado una edición crítica [Enríquez Gómez, 2020b].

¹⁰ Es una creencia que ha subsistido hasta hace muy poco tiempo. McGaha [1990: 49] afirma que ninguna de estas comedias se ha editado y que de la *Segunda parte* se conservan dos manuscritos en la Biblioteca Nacional de España (15152 y 16544). Pero hoy sabemos que la *Primera* se imprimió en una suelta, sin lugar ni imprenta ni año, a nombre de Lope de Vega, de la que hay un ejemplar en la BNE (R/33890), y disponemos también de dos manuscritos: Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid (Tea-1-32-6) y Biblioteca Apostolica Vaticana (Bor. Lat. 636). Abraham Madroñal y José Vicente Salido, miembros de nuestro proyecto de investigación, han preparado la edición crítica de las dos [Enríquez Gómez, 2020b].

minación podría hacer referencia al lamentable estado de la monarquía bajo Felipe III y Felipe IV, y matizaba:

This obvious but potentially dangerous identification was possible only by the mastery of an oblique style of writing that carefully veiled criticism by presenting situations and characters in an equivocal manner. [Dille, 1988: 59]

Para Dille reside precisamente ahí la originalidad de la comedia: ser una pieza política en clave, que solo podía ser correctamente interpretada por los maestros en la exégesis de sus situaciones y personajes equívocos.

McGaha [1990: 49] hace hincapié en lo que considera una caracterización negativa del rey: «weak, self-indulgent, cowardly, deceitful, and unfaithful to his fiancée, Princess Isbela [*sic*]», e incluso afirma que el dramaturgo podría incurrir en un delito de lesa majestad con este tratamiento. En un trabajo algo posterior insiste en lo mismo:

Whether out of thwarted ambition or simply outraged patriotism, he soon developed a profound hatred for Spain's inept monarch, Philip IV, and his corrupt prime minister, Gaspar de Guzmán, Count-Duke of Olivares. [McGaha, 1991: xv]

Repite los demoleedores calificativos que ya había dedicado a Iberio, para concluir de forma rotunda: «clearly recognizable portrait of Philip IV, whose consort's name was Isabel».

Sin embargo, me parece evidente que tanto el autor como su público veían al protagonista desde una óptica muy distinta. El estudioso se toma al pie de la letra los rasgos que le atribuye el dramaturgo, y no se percata de que en realidad es un personaje endeble, poco consistente, que, por encima de cualquier otra consideración, se ajusta a los tópicos que Enríquez Gómez prodiga en esta comedia. Así, por ejemplo, sucede que Iberio abandona alegremente el trono para consagrarse al amor de una dama encubierta bajo el disfraz de pastora y vivir con ella lejos de la corte, también como pastor. Pocas motivaciones pueden buscarse en este lance más allá de la de atenerse al lugar común de la pastorela.

Buena muestra de que para Enríquez Gómez este rey no es un personaje de signo negativo la tenemos en el hecho de que al final aplica en su favor la justicia poética: hace que triunfe el golpe de mano que encabeza, y que recupere la corona.

Por otra parte, si se aceptara la interpretación de McGaha, no dejaría de resultar llamativo que en su primera obra (tal como se puntualiza en los versos finales) este mer-

cader, cuya familia toda era sospechosa de judaísmo, este incipiente poeta que trata de buscar un hueco en la vida literaria de la corte, empezara su carrera atreviéndose a criticar a las más altas instancias del estado. Pensemos, además, que en ese momento Felipe IV se manifestaba todavía como un rey activo, embarcado en grandes proyectos. Y en lo tocante a don Gaspar de Guzmán, no hay en esta comedia ningún personaje equiparable, ni de lejos. Ludovico, el malvado por antonomasia, tiene un estatus completamente distinto al del valido.

En mi opinión, la lectura de *Engañar para reinar* lleva a conclusiones muy distintas de las que plantea McGaha. Se trata de un argumento rocambolés, a ratos absurdo, que se va articulando a base de largas y abarrocadas relaciones. Cuando se da por muerto al ausente Iberio, sube al trono su hermano bastardo Ludovico, que ya antes aspiraba a arrebatarlo dándole muerte. Es un tirano violento y gratuitamente cruel, que se niega a ocuparse de los asuntos del reino:

Es muy bueno, condestable,
que estando yo divertido
en cosas particulares
de mi gusto, vos,preciado
de consejo vigilante,
me perturbéis lo que quiero. (vv. 1618-1623)

Y maltrata y amenaza a sus ministros:

Por mi corona, que aquel
que en algo me aconsejare
en contra de lo que gusto,
que yo mismo he de matarle... (vv. 1757-1760)

Con el fin de recuperar la corona de manos de semejante monstruo de maldad, Iberio teje una conjura en la que utiliza, con pocos escrúpulos de conciencia, a la princesa Isbella, a pesar de estar casado con Elena:

el dar a Isbella palabra
es engañar su deseo,
por ser fundamento y basa
para cobrar nuestro imperio... (vv. 2541-2544)

Ludovico, en tanto, trata de descubrir a los conjurados y reflexiona sobre la irresistible erótica del poder:

la corona es un hechizo
tan vivamente animoso
que los hijos a los padres
suelen perder el decoro. (vv. 2798-2801)

Iberio alienta la revuelta de la nobleza («caiga al suelo este Nembrot», v. 2971). El enfrentamiento de los hermanos, primero dialéctico, después con las espadas en alto, da ocasión a que el protagonista muestre su magnanimidad:

Válgate aquí mi piedad,
y levántate a mis brazos,
que eres mi sangre, y vertella
se queda para tiranos. (vv. 3070-3073)

Al final Isbella, chasqueada por el engaño de su prometido, que no va a casarse con ella, decide obedecerle y, «por que veas que te quise», da la mano al retorcido Ludovico.

De semejante enredo, con personajes tan acartonados, no veo la posibilidad de sacar paralelismos con la realidad histórica contemporánea, ni de ninguna otra época. ¿Con quién encontraría correspondencia el enamorado Iberio? ¿Quién, con el traidor Ludovico? Los consejeros tienen un papel tan desmedrado que en ningún caso se pueden parangonar ni con el Olivares histórico ni con el Valisero del drama quevedesco.

Puestos a rebuscar alguna concomitancia, aunque infundada, quizá se podría entender el enfrentamiento entre hermanos como un eco, ciertamente distorsionado, de la lucha, muy desigual, entre la camarilla palaciega que giraba en torno al conde-duque y la del infante don Carlos, hermano del rey. Cuando en 1627 enfermó Felipe IV, se manejó el proyecto de confiar la regencia al infante, ayudado por su hermano Fernando, el cardenal-infante; pero el monarca se recuperó y nada se movió en las altas esferas. En todo caso, la psicología y las reacciones de los personajes dramáticos no guardan el menor parecido con esa realidad histórica. Don Carlos «era de altos pensamientos y sin ambición» [Novoa, s. a.: ff. 94-95]: nada que ver con el despótico Ludovico.

En definitiva, no creo que *Engañar para reinar* tenga la menor semejanza con los avatares de la corte española, ni constituya ataque alguno contra Felipe IV ni contra el conde-duque.

CELOS NO OFENDEN AL SOL, ENTRE LA GUERRA CIVIL Y LAS LUCHAS PALACIEGAS

Algo similar ocurre si ponemos los ojos en *Celos no ofenden al sol*, pieza que Révah [2003: 655] considera manifiestamente adulatoria del conde-duque. Sin embargo, la fecha en que hoy sabemos que se representó, 1635¹¹, parece poco propicia para que Enríquez Gómez (que en breve emprendería el camino del exilio) se dedicara a lisonjear al valido. Al menos, eso es lo que opina otra especialista en el dramaturgo converso, Constance Rose:

Me parece que en 1635 Enríquez Gómez detestaba al conde-duque tanto por su política exterior como por su política interior. La prohibición contra la imprenta de comedias negaba al mercader/escritor la fama que creía merecer, y la invitación a unos conversos portugueses, ricos y sospechosos (asentistas y otros), a venir a España representaba un peligro para conversos y marranos españoles, como él, por la más intensa vigilancia de la parte del Santo Oficio. [Rose, 2012: 708, nota 6]

Tampoco esta argumentación me parece demasiado sólida. Cabría objetar que no dejaría de ser sorprendente ese supuesto odio por parte del autor al valido que había tratado de aliviar, aunque con limitado éxito, la presión inquisitorial sobre conversos y judaizantes. En lo que respecta a los daños que la prohibición de imprimir comedias podía causar a un dramaturgo de corto recorrido como era Enríquez Gómez en 1635, no creo que fueran demasiado relevantes. Aunque hubiera tenido el deseo y la posibilidad de dar sus obras a las prensas, aún era pronto para lanzar al mercado una «parte de comedias», único formato que aportaba alguna rentabilidad y prestigio a los autores. Además, esta prohibición se levantó precisamente en 1635.

En *Celos no ofenden al sol* encontramos de nuevo la lucha encarnizada por el poder. Figura capital en su argumento es un rey de Sicilia extremadamente enérgico, convencido de las bondades del absolutismo y del monopolio de la violencia. Frente a él y a su fiel valido, Alejandro, se encuentra Federico, un alto aristócrata traidor y resentido, deudo del monarca, que le disputó el trono en una guerra civil. Hechas las paces, se le cedió una parte del reino de Sicilia, y llegó a ejercer el valimiento. Cuando arranca la acción dramática, la ambición y las traiciones de Federico han provocado su caída en desgracia. El rey y Alejandro representan el poder legítimo, para el que no se ahorran

¹¹ Révah [2003: 655] se refiere a esta representación como una hipótesis cuyos fundamentos no aporta («Jouée peut-être en 1636»); pero González Cañal [2018: 162] señala que la obra figura en el repertorio que la compañía de Sebastián González se compromete a representar en Valencia a partir del 15 de noviembre de 1635, tal como registran Esquerdo [1979] y Sarrió [2001].

elogios entusiastas, aunque su justificación dramática resulte más bien simple. El fervor real por la persona del valido es una decidida apuesta por la institución de la privanza:

REY. Desde luego, reconozco
en ti mi poder: tú eres
mi mayor amigo, todo
mi reino de tu consejo
pende. No dudes: tú solo
has de gobernar mi imperio.
Mi cetro en tus manos pongo.
Yo te haré el mayor valido
que alumbró el planeta rojo,
y en los anales del tiempo
será tu nombre dichoso. (vv. 602-612)

El pérfido Federico cuenta, en cambio, con el favor de la reina. Este enfrentamiento entre camarillas podría ser eco de las intrigas palaciegas en la corte de Felipe IV, donde sabemos que el conde-duque no gozaba de la simpatía de Isabel de Borbón ni de los hermanos del rey, bajo cuyas alas buscaron cobijo los que aspiraban a oponerse a su poder. Elliott [2005: 470] recuerda el papel que se atribuyó a la reina en el enfrentamiento entre el duque de Alba y don Gaspar en 1634, cuando se acusó a don Fadrique de Toledo, deudo de la casa ducal, ante la Junta de Obediencia, un organismo creado para «castigar a cuantos escatiman su obediencia a los mandatos del rey, y mantenerlos sujetos». Más tarde, «las habladurías cortesanas y la leyenda popular adjudicaron a la reina un papel primordial en el derrocamiento del conde-duque» [Elliott, 2005: 621].

Lo cierto es que el personaje de la comedia tiene un poder muy superior al que alcanzaba Isabel de Borbón en 1635. Se considera con fuerza para oponerse a los designios del rey, y se ve capaz de garantizar la seguridad a quienes los contradigan:

REINA. Tú no receles caer,
pues cuando su majestad
derribara tu lealtad,
la amparara mi poder... (vv. 683-686)

En *Celos no ofenden al sol* la reina tiene unos celos enfermizos e infundados de Rosaura, fiel enamorada de Alejandro, a la que atribuye unas quiméricas relaciones con

el rey. Quizá podría pensarse que se trata de una traslación edulcorada de las notorias infidelidades de Felipe IV.

Pero creo que en estos puntos acabarían los escasos paralelismos entre la realidad política y la intriga dramática. La monarquía que gobernaba Olivares no partía de una guerra de sucesión, ni tuvo que enfrentarse a ningún privado que se levantara en armas ni a una reina dispuesta a contrastar el poder de su marido.

Probablemente, lo que influyó en Révah para ver en *Celos no ofenden al sol* aduaciones al conde-duque son exclusivamente los ditirambos que se dedican al valido fiel y al papel del monarca en el estado absolutista, cuestiones que, sin duda, interesaban a Enríquez Gómez y, posiblemente, al público de los corrales.

En la acción dramática, esos elementos que afectan a la nueva concepción política de la monarquía sirven, casi exclusivamente, para trazar un enredo en el que se alternan los equívocos y celos quiméricos propios de una comedia amatoria (con las oscilaciones radicales en la relación de los amantes y las obligadas escenas de confusión nocturna) y las situaciones violentas de una comedia novelesca en torno a la lucha por el poder (asesinatos, venganzas, prisiones arbitrarias...). En medio de estos lances, pensados para mantener en vilo al público de los corrales, la sombra de don Gaspar de Guzmán se proyecta, si es que llega a proyectarse, con muy poca intensidad.

ÍNDICE

Palabras preliminares	7
-----------------------------	---

AVISOS POLÍTICOS

El poder a los ojos de Enríquez Gómez: entre la teoría política y el drama Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ	15
---	----

La sombra del conde-duque en el teatro de Enríquez Gómez Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	33
--	----

Enríquez Gómez: los arbitrios de un antiarbitrista Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ	45
---	----

Matar por razón de estado. El asesinato político en Enríquez Gómez Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	65
--	----

Enríquez Gómez y Martínez de Mata. Un episodio de la vida política y teatral sevillana Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ	85
--	----

«NACÍ DENTRO DEL PARNASO...». ENRÍQUEZ GÓMEZ Y LA LITERATURA DE SU TIEMPO

Antonio Enríquez Gómez: entre la herencia de la sangre y la tradición literaria Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ	111
---	-----

La vocación epigonal del Barroco. El caso Enríquez Gómez Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	129
Enríquez Gómez ante las aguas del Leteo Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	149
La temprana inspiración burlesca de Enríquez Gómez Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ	163
 LA ESTELA DE CALDERÓN	
La fascinación de <i>El médico de su honra</i> . Sus ecos en la obra de Enríquez Gómez Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ	175
La <i>Segunda parte</i> de <i>La hija del aire</i> y el pensamiento político de Enríquez Gómez Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	195
 DOS ESTUDIOS «ACADÉMICOS»	
Las academias como fiesta social del Barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	209
Hacia una edición crítica de las <i>Academias morales de las Musas</i> de Antonio Enríquez Gómez Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	223
 BIBLIOGRAFÍA CITADA	253
 ÍNDICE GENERAL	272

