



# 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](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 ESTELA DE CALDERÓN



## LA FASCINACIÓN DE *EL MÉDICO DE SU HONRA*. SUS ECOS EN LA OBRA DE ENRÍQUEZ GÓMEZ\*

Felipe B. Pedraza Jiménez

[http://doi.org/10.18239/corral\\_2020.44.11](http://doi.org/10.18239/corral_2020.44.11)

### ¿SILENCIO CRÍTICO EN TORNO A UNA OBRA MAESTRA?

Puede afirmarse que, desde que apareció en el gran teatro del mundo, *El médico de su honra* de Calderón no ha dejado indiferente a ninguno de sus lectores o espectadores. A lo largo de casi cuatro siglos ha suscitado reacciones, interpretaciones y análisis contrapuestos. Couderc [2010: 67] puso de relieve que, después de *La vida es sueño*, es el drama calderoniano que ha hecho correr más tinta<sup>1</sup>. Sin embargo, como señaló Vitse [2002a: 310], entre sus contemporáneos encontramos un «total *silencio crítico*»: no hemos dado con opiniones o comentarios «ni entre los poetas o cronistas de la vida teatral de la época ni entre los prolíficos polemistas que participaban en la controversia sobre la licitud del teatro».

Esta afirmación, que responde sin duda a la verdad de los hechos, hay que ponerla en paralelo con las pocas referencias críticas que el siglo XVII nos ha dejado sobre

---

\* Este estudio se escribió para homenajear a Ignacio Arellano, amigo y compañero en las indagaciones sobre la literatura áurea, con el que tantas veces he tenido la oportunidad de colaborar. Una versión, algo reducida por imperativos editoriales, se publicó en Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán (eds.): «*Doctos libros juntos*». *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamerica/Vervuert, 2018, pp. 405-429.

<sup>1</sup> El extenso, metódico y preciso estudio de Armendáriz [2007: 29-109] nos permite recorrer el laberinto de pasiones y juicios y prejuicios que han construido los comentarios sobre *El médico*...

piezas dramáticas concretas. En la España de los Austrias menores hubo una intensa discusión sobre el valor, sentido y alcance moral y estético del teatro; pero son escasas las notas sobre tal o cual comedia. El mismo Lope de Vega, que en su epistolario nos dejó mil noticias de su vida cotidiana, alude a contados títulos, a pesar de que la mayor parte de sus cartas se dirigen a un apasionado coleccionista de su producción dramática.

Probablemente, esta actitud obedecía al convencimiento de que cada obra, más allá de su especificidad individual, constituía una pieza del complejo y grandioso engranaje del teatro. No deja de sorprender que en la extensa apología de las comedias calderonianas que escribió fray Manuel Guerra, rendido admirador del dramaturgo, no cite ni una sola de las que con tanto entusiasmo defiende<sup>2</sup>.

Recordemos que los contratos de las compañías presentan extensos repertorios en una indiscriminada sucesión de dramas que a nosotros (cuatro siglos después y tras la revolución crítica del Romanticismo) nos parecen muy dispares. Lo mismo ocurre en las colecciones de comedias, ya sueltas, ya adocenadas. Ante la insistente demanda del público, en los anaqueles de los libreros de los siglos XVII y XVIII se amontonan los impresos, sin que se puedan adivinar en su selección criterios discriminadores que guarden alguna relación con los que se impusieron más tarde<sup>3</sup>.

## INDICIOS INDIRECTOS

No obstante, aunque apenas disponemos de valoraciones y juicios sobre comedias concretas, hay indicios que nos permiten intuir el interés que algunas de ellas suscitaron entre sus contemporáneos, las reacciones que provocaron y las interpretaciones que se hicieron de su sentido estético y moral. Entre estos síntomas, parecen muy relevantes las nuevas creaciones que siguieron los pasos inaugurados por determinadas piezas y

---

<sup>2</sup> La apología se redactó con ocasión (quizá deberíamos decir, con la excusa) del encargo para juzgar las comedias presentadas a la censura por Juan de Vera Tasis y que verían la luz en la *Verdadera quinta parte* y en la *Sexta parte* (impresas en Madrid, por Francisco Sanz, 1682 y 1683). A pesar de su extensión (23 ff. y el recto del vigesimocuarto en 1682; 24 ff. en 1683), se imprimió completa en los dos volúmenes. Esta *Aprobación* decididamente apologética desató una polémica en la que intervinieron con sendos discursos críticos Agustín de Herrera, Pedro Fomperosa y Quintana, Tomás de Guzmán, Andrés Dávila y Heredia y un anónimo que firma con el seudónimo de *Francisco Templado*. Carine Herzig [2003] editó estos textos en el tomo II de su tesis doctoral. Si la vista no me ha engañado en la comprobación que he hecho (rápidamente, pero página a página), ninguno de ellos cita ni un solo título de las comedias sobre las que debaten tan ardorosamente.

<sup>3</sup> La necesidad de manejar tantos cientos de comedias obligó a editores e impresores a numerarlas, a fin de que los aficionados pudieran ir completando sus colecciones, y a la redacción de catálogos, como el de Medel o el de García de la Huerta, para establecer cierto orden en el inmenso maremagno de miles y miles de títulos.

reelaboraron sus temas, motivos, lances, personajes o estructuras. Naturalmente, para precisar el pensamiento de los escritores y el público coetáneo, resultan esenciales los cambios que introdujeron los discípulos, imitadores, continuadores y parodistas al re-crear elementos de las obras modélicas.

Siguiendo este razonamiento, tanto Armendáriz [2007: 29-30] como Vitse [2002a: 309-310] prestan particular atención a una noticia que registró D'Antuono [1989: 128]: la traducción y adaptación al italiano del drama de Calderón, representada en Florencia el 17 de octubre de 1642, con el título de *Il medico di suo honore*. Del análisis de este texto sacan conclusiones muy dignas de tenerse en cuenta. En primer lugar, esta rápida traslación contradice «la creencia extendida de que el interés por *El médico de su honra* en el extranjero fue tardío y arrancó de la crítica y dramaturgia alemana» [Armendáriz, 2007: 30]; en segundo término, la doble modificación del final (en el cuerpo del manuscrito se condena a don Gutierre, pero en una hoja añadida se le ejecuta efectivamente) parece revelar que la resolución del drama resultó problemática desde el mismo momento de su aparición [vid. D'Antuono, 1989: 132; Vitse, 2002a: 309-310, y Armendáriz, 2007: 30].

Si esto puede deducirse, de manera racional y lógica, al acercarse a la traducción-adaptación italiana, otro tanto sucede si rastreamos las obras españolas que, según todos los indicios, siguieron las huellas del singular drama calderoniano.

#### UN HITO EN LA SAGA DE LOS DRAMAS DE HONOR

*El médico de su honra* no partía de la nada. La crítica ha reconocido algunas fuentes indudables que inspiraron a su autor: *De este agua no beberé* de Andrés de Claramonte, *El celoso prudente* de Tirso de Molina y, sobre todo, *El médico de su honra* que se publicó en una suelta que más tarde se integró en el volumen facticio titulado *Las comedias del Fénix de España Lope de Vega. Parte XXVII* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633) [vid. Cruickshank, 1981: 461-467]<sup>4</sup>. En este último drama se encuentran muchos de los elementos que, refinados en el crisol calderoniano, se convirtieron en marcas definitorias de una variante de indudable éxito que daba cabal cumplimiento al principio formulado escuetamente en el *Arte nuevo* (vv. 327-328) como clave en la configuración de la comedia española: «Los casos de la honra son mejores,/ porque mueven con fuerza a toda gente».

<sup>4</sup> El impreso de *El médico de su honra* incorporado al volumen facticio que constituye la *Parte XXVII* salió, probablemente, de las prensas sevillanas en torno a 1630.

Aunque la cronología de los dramas áureos no es siempre tan clara y precisa como sería necesario para poder hacer afirmaciones contundentes, tenemos la intuición de que *El médico de su honra* de Calderón constituyó un hito en la saga de los dramas de honor.

#### PRECISIONES CRONOLÓGICAS

Esta consideración me lleva a volver sobre el enigma de la fecha de composición y de estreno de *El médico...* Enigma relativo, ya que todas las hipótesis se mueven dentro de un estrecho margen temporal. Se viene admitiendo como fecha de creación la de 1635. Es la propuesta por Hilborn [1938: 18], y sus modernos editores la dan por buena<sup>5</sup>. Creo, sin embargo, que conviene adelantarla unos años. Como señalaron Shergold y Varey [1961: 281], corrigiendo noticias erróneas o inexactas de Cruzada Villaamil y de Cotarelo, *El médico...* se representó en palacio el 10 de junio de 1635, por la compañía de Antonio de Prado<sup>6</sup>. Se trataba de una «particular», es decir, de un montaje que no se preparó específicamente para la corte. Lo más probable es que llevara un tiempo circulando por los corrales de comedias. Para ello, el manuscrito fijado por el poeta (autógrafo o en una copia de amanuense profesional) hubo de ser entregado para su aprobación con bastante anterioridad<sup>7</sup>. Además, el hecho de que se publicara en 1637 podría indicar (debería, en buena lógica, indicar) que su ciclo de explotación comercial en los escenarios comerciales (cuatro o cinco años, por lo común) había concluido. Fundado en estas razones, en mi vademécum calderoniano apunté la fecha de 1633 [Pedraza, 2000: 169]<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Armendáriz [2007: 15] dice: «La fecha de composición de *El médico de su honra* de Calderón se desconoce, aunque la más aceptada es 1635». Pérez Magallón [2012: 14] lo señala directamente en uno de los rótulos de su denso estudio prologal: «*El médico de su honra* (1635), una tragedia», aunque después [2012: 144] recoge diversas opiniones críticas sobre la datación, sin decantarse por ninguna de ellas.

<sup>6</sup> Un resumen de la cuestión en Armendáriz [2007: 16-18].

<sup>7</sup> En un caso próximo en el tiempo como *El castigo sin venganza* de Lope, sabemos, porque así figura en el autógrafo, que la tragedia se terminó de redactar el 1º de agosto de 1631, pero no fue aprobada hasta el 3 de mayo de 1632 (nueve meses después). No se trata de una excepción. El estudio de Presotto [2000] nos permite conocer con detalle los plazos, bastante amplios en general, que se tomó la censura para dar su aprobación a muchas obras del Fénix.

<sup>8</sup> Cruickshank [2003: 18] también recoge esta fecha, pero en su biografía calderoniana [2011: 297] señala entre interrogaciones la de 1628-1629, como habían hecho los Reichenberger [1979-2002: I, 354] en el *Manual bibliográfico calderoniano*. Estos datos se refieren a la representación palaciega de una obra titulada *El médico de su honra*, que la mayor parte de los estudiosos han identificado con el drama atribuido a Lope de Vega.

## MOTIVOS PARA LA FASCINACIÓN

En torno a ese año de 1633, coincidiendo con la reunión de sueltas que dio origen a la apócrifa *Parte XXVII* de Lope de Vega, debió de crearse y empezar a circular por los escenarios *El médico...* calderoniano. Y no pasó inadvertido. El público y los comediantes pidieron nuevos dramas, caracterizados, como señaló Arellano [2006: 25], por

el potencial expresivo y emotivo del tema de la honra, como metáfora dramática del laberinto de la presión social y de un mecanismo monstruosamente autónomo en el que la libertad, la verdad o la misericordia no pueden existir.

Calderón, perfeccionando lo que había encontrado en la pieza atribuida a Lope, añadió a estos componentes patéticos, que determinan la emoción trágica que generó en los auditorios de la década de 1630, elementos de suspense (buena parte de sus escenas se desarrollan en la oscuridad de la noche, lo que engendra inexactitudes en la percepción e interpretaciones erróneas de los confusos datos aprehendidos) y una intriga policíaca en la que don Gutierre va rastreando los indicios que el azar y la imprudencia de los demás personajes ponen a su alcance, para llegar a una conclusión que el público conoce previamente. La intriga no consiste, pues, en el descubrimiento de la verdad de los hechos, sino en seguir el proceso y las casualidades que permiten al protagonista formarse una idea de lo ocurrido y sacar las consecuencias que convienen a su estado.

Los monólogos revelan una torturada intimidad en que las pulsiones contradictorias se unen a una desolada soledad. La resolución trágica sitúa al espectador ante el asesinato de una persona inocente. Mencía no es ejemplar, no es la perfecta casada (entre otras razones, porque su matrimonio ha sido forzado, contrario a sus deseos y sentimientos); pero es inocente del delito de adulterio, por más imprudencias que haya podido cometer, por más debilidades que haya sentido y por más atolondrada que sea su conducta. No hay código legal (ni lo había en 1630 ni probablemente lo habrá en ninguna otra época) que condene a muerte por imprudencias, debilidades o atolondramientos.

Interpreta Vitse [2002b: 172] que la culpabilidad de Mencía no corresponde al plano de la estricta legalidad sino al de un riguroso ordenamiento de la moral aristocrática:

entendemos que el sentimiento de terror ensangrentado de Mencía no es más que la expresión de la aguda conciencia que tiene ella de su radical culpabilidad heroica, de

esa culpabilidad de quien eligió voluntariamente —es, recordémoslo, el sentido de su primer monólogo— llegar no solo al dominio exterior de sus sentimientos (esto es, no cometer adulterio) sino también al señorío interior de sus sentimientos (esto es, erradicar de sí el amor que se opone al honor escogido expresamente como regla de conducta, vencer en sí las pulsiones de la afectividad en aras de las exigencias de la heroicidad).<sup>9</sup>

A don Gutierre, que afronta con entereza esta situación y es consecuente con lo que considera sus deberes sociales, Vitse [2002b: 163] lo ha conceptualizado como «la encarnación de una nueva forma del heroísmo aristocrático» que Calderón ofrece a la contemplación admirada de sus contemporáneos, aunque para las *Partidas* y las leyes que dependen en última instancia del código alfonsí, es un delincuente. Ni aun en el que caso de que descubra la comisión del adulterio *in fraganti*, se autoriza al marido (sí al padre, con ciertos condicionantes) a que tome la justicia por su mano: «non debe matar la muger, mas debe facer afrenta de homes buenos de cómo la falló; et desi meterla en mano del judgador que faga della la justicia que la ley manda» [Partida VII, título XVII, ley XIII]. Ni una vez probado el adulterio, se puede condenar a muerte a la mujer (sí al varón adúltero):

Acusado seyendo algunt home que habié fecho adulterio, sil fuere probado que lo fizo, debe morir por ende; mas la muger que ficiese el adulterio, maguer le fuese probado en juicio, debe seer castigada et ferida públicamente con azotes, et puesta et encerrada después en algunt monesterio de dueñas. [Partida VII, título XVII, ley XV]

Claro está que el teatro es el reino de la emoción patética, en que se trasgreden normas y leyes que en modo alguno se pueden trasgredir en la vida real. Conscientes de que interactuaban anímicamente en el ámbito de la ficción, los públicos de 1633-1637 se sintieron conmovidos por esta nueva fórmula trágica en la que personajes no perfectos pero sí nobles y dignos se ven zarandeados por un destino aciago, del que no son inicialmente responsables, aunque se mueva a impulsos de sus imprudencias, errores y debilidades. En mi manualito calderoniano llamé a estas piezas «dramas de la soledad», pues una de sus claves radica en la imposibilidad de la comunicación [Pedraza, 2000: 166]<sup>10</sup>. Calderón supo plasmar dramáticamente el íntimo mecanismo represivo que impide hablar y aun pensar en aquello que acongoja y avergüenza a sus personajes.

---

<sup>9</sup> Véase también Armendáriz [2002].

<sup>10</sup> Con antelación García Gómez [1988] había expuesto una tesis similar.

Precisamente la tensión que se crea entre la moralidad humanamente exigible y la tentación inhumana de la perfección heroica, cimentadas ambas con escrupulosa lógica dramática, es lo que Calderón propuso a sus espectadores. Sorteó los escollos del maniqueísmo, tan palpable en un notable precedente del subgénero como *Los comendadores de Córdoba* de Lope. Los protagonistas tienen razones para actuar como lo hacen, pero esas razones conducen de forma fatal a una terrible sinrazón, que alcanza tanto a la víctima directa y evidente como al victimario:

el marido no escapa de su condición de víctima por el hecho de matar a su mujer: esa situación trágica es suficientemente destructiva, lo constituye realmente en víctima. [...] Matar a la mujer es asumir también el sacrificio propio. [Arellano, 2009: 37]

Este cúmulo de tensiones emotivas lleva, como concluyó Couderc [2010: 76], «hasta su desenlace propiamente trágico, es decir, un desenlace sangriento y al mismo tiempo y conjuntamente injusto y necesario», y justifica, en gran medida, la fascinación que ejerció de inmediato. Una atracción perversa, en muchos sentidos monstruosa, pero de una fuerza singular.

#### LA SANGRÍA MORTAL

Como subrayó Menéndez Pelayo [1949: IV, 300], es cierto que «aquel gran poeta [Calderón] no poseyó en tan alto grado, como otros dones, el de la originalidad». Con mucha frecuencia tomó argumentos, temas, motivos y situaciones dramáticas de sus predecesores, y casi siempre, por no decir siempre, consiguió relegar las obras inspiradoras al baúl erudito de las fuentes y antecedentes.

Así ocurrió con uno de los motivos que subyugaron la sensibilidad del público y de los poetas coetáneos: la manera en que se da muerte a la inocente Mencía. El recurso al sangrador que comete materialmente el asesinato está en *El médico...* atribuido a Lope de Vega; pero es Calderón quien confiere coherencia y da profundidad a la terrible imagen conceptual por la que el protagonista se convierte en médico de su honra. El íntimo dolor de don Gutierre rechaza el desahogo de gritar a los cuatro vientos la afrenta de que es víctima (no según la moral al uso o la legislación vigente, sino de acuerdo con el compromiso «heroico» que han contraído los esposos). La publicidad llevaría implícita una nueva deshonra. Permanece en silencio mientras maquina el ardid para que la venganza no resulte onerosa para su prestigio social. Las capas de la represión, de



La sangría formaba parte de la vida cotidiana; se había convertido en una rutina médica a la que se recurría con notable ligereza y asiduidad, a pesar de los inciertos resultados que denunciaba la experiencia<sup>12</sup>. Incluso se transformó en un acto social, celebrado por el entorno del enfermo. Se puso de moda el «alegrar las sangrías»<sup>13</sup>. En las damas, llegó a ser una manifestación de coquetería sangrarse ante cualquier contrariedad sentimental. La lírica se aprestó a cantar estas operaciones quirúrgicas. Entre las deliciosas escenas con dama, que recrean el encanto de la intimidad doméstica del Barroco, no faltan las dedicadas a ellas. Lope tituló *A una sangría de una dama* el soneto 125 de las *Rimas*, y volvió sobre el tema en otras varias ocasiones<sup>14</sup>. No fue el único poeta que sintió la atracción de este motivo: Góngora, Bocángel... hicieron lo mismo [*vid.* Pedraza, 1993-1994: I, 458]. La sangría, aunque trivial e intrascendente, encerraba una carga de sadomasoquismo y ofrecía unas imágenes cuyas connotaciones, en el marco interpretativo del pansexualismo freudiano, no es preciso detallar. Se funden en ella la violencia, el dolor simpático, el hipotético alivio de la enferma y el contraste entre la piel rasgada, tópicamente blanca, y el rojo de la sangre. Como exclamó Lope de Vega [1993-1994: I, 459] en el soneto 125 de las *Rimas*, publicado en 1602:

Vierte esa fuente de rubíes puros,  
¡oh peña de cristal!, con blanda herida...

La conversión de este rito terapéutico, que constituía poco menos que una fiesta social, en el instrumento de un asesinato debió de conmover a los espectadores.

#### ENRÍQUEZ GÓMEZ FRENTE A *EL MÉDICO DE SU HONRA*

Fijados los rasgos y evidenciada la atracción que ejercía sobre los auditorios este modelo de tragedia, enseguida surgieron nuevas creaciones. El propio Calderón con-

<sup>12</sup> Correas [2000: 724] recoge el dicho popular que censuraba el abuso de las sangrías y purgas como remedios universales, pero muy peligrosos: «Sangrarle y purgarle; si muriere, enterrarle». Lope de Vega [1993-1994: I, 603] en el soneto 191 de las *Rimas* hablaba en estos términos: «es la mujer, al fin, como sangría,/ que a veces da salud y a veces mata».

<sup>13</sup> Entrambasaguas [1942] señaló la fecha del 5 de octubre de 1602 como el momento en que se introdujo esta costumbre en España.

<sup>14</sup> En fecha muy próxima a la redacción de *El médico de su honra*, en *La gatomaquia* (silva I, vv. 303-323), es Marramaquiz el que, en medio de sus convulsos amores, recibe la orden médica de sangrarse, lo que da ocasión para que Zapaquilda le alegre la sangría con pintorescos regalos [Lope de Vega, 1969: 1449].

tribuyó casi de inmediato con *A secreto agravio, secreta venganza*, de la que se conserva una copia manuscrita firmada por el amanuense Diego Martínez de Mora en 1635 y que se publicó también en la *Segunda parte de las comedias* de su autor, unos folios más adelante que *El médico...* Otros compañeros de generación siguieron sus pasos. Entre los poetas que he trabajado en los últimos tiempos, tanto Francisco de Rojas Zorrilla como Antonio Enríquez Gómez sintieron la atracción de la tragedia calderoniana y la recrearon, cada uno según sus posibilidades.

Dejo para otra ocasión el estudio de los dramas de honor conyugal del poeta toledano y me centro en la obra de Enríquez Gómez, en la que se evidencia, quizá con mayor claridad que en cualquier otra, la fascinación que ejerció *El médico de su honra*. Es lógico que así fuera si reparamos en las peculiares circunstancias en que se desarrollaron la vida y la obra del conquense. A diferencia de los miembros más notables de su generación literaria (Calderón, Rojas, Pérez de Montalbán, Antonio de Solís, los hermanos Antonio y Juan Coello, Villaizán...), carecía de una formación académica sistemática. Era un autodidacta, un mercader de paños que se ganaba la vida con negocios de importación y exportación, pero que sintió una inmoderada pasión por la lectura y la escritura. Deslumbrado por los grandes poetas de su tiempo, de los que siempre se reconoce rendido discípulo, sufrió una manía obsesiva que lo arrastró a escribir y publicar sin descanso obras en las que sigue, con diversa fortuna, los modelos que triunfaban en los escenarios y en los anaqueles<sup>15</sup>.

Entre esos modelos ideales que afanosamente imita, están el Lope de las comedias y de la lírica, el Góngora cultista y conceptuoso, el Quevedo de los *Sueños* y otros escritos burlescos y satíricos, y también el joven pero poderoso Calderón de *El médico de su honra*.

Contamos con tres testimonios que evidencian el marcado interés de Enríquez Gómez por esta obra. Una temprana imitación: la tragedia *A lo que obliga el honor*; y dos recreaciones de los motivos más llamativos de la trama: una escena de la comedia de aventuras exóticas *Fernán Méndez Pinto. Segunda parte*, también conocida como *Las peregrinaciones de Fernán Méndez Pinto. Segunda parte*, y el extenso *Romance de Albano y Lisarda* que se incluye en las *Academias morales de las Musas*.

---

<sup>15</sup> Véase un comentario sobre estas cuestiones en Pedraza [2015: 57-61].

*A LO QUE OBLIGA EL HONOR* EN EL CONTEXTO DE LOS DRAMAS DE HONOR CALDERONIANO

*A lo que obliga el honor* ya había llamado la atención de la crítica por sus conexiones con *El médico de su honra*. Amador de los Ríos lo señaló:

debe notarse que, si hay alguna analogía entre las comedias de Calderón y Enríquez Gómez comparadas con la citada de Tirso [*El celoso prudente*], existe una estrecha semejanza entre las debidas a los dos primeros, especialmente entre *A secreto agravio*, *El médico de su honra* y *A lo que obliga el honor*, hallándose muchas situaciones casi igual, desarrollándose el argumento y consumándose la catástrofe del mismo modo. [Amador de los Ríos, 1848: 595-596]

E incluso sugirió que la tragedia calderoniana tenía como fuente la de Enríquez Gómez:

¿Quién de los dos poetas se aprovechó del pensamiento ajeno? Nosotros creemos que no faltamos a la veneración que el nombre de Calderón exige si asentamos que debió de aprovecharse de la obra de Enríquez al escribir las suyas. [Amador de los Ríos, 1848: 596]<sup>16</sup>

Cruickshank y Armendáriz han negado esta dependencia y han subrayado que el fenómeno es el contrario: el conquense imitó al madrileño<sup>17</sup>. Creo que así es, pero no por las razones que alegan. Supone Cruickshank que *A lo que obliga el honor* se compuso en 1640, dos años antes de su publicación en las *Academias morales de las Musas*: en consecuencia, no pudo ser la inspiradora de la obra de Calderón representada en 1635. Sin embargo, esta datación parece errónea, atendiendo a los indicios de que disponemos. *A lo que obliga el honor* se imprimió por primera vez en 1642; pero, como todas las comedias incluidas en las *Academias...*, se escribió para los corrales españoles, en los que se estrenó y representó. Esto hubo de producirse antes de que su autor se exiliara a finales de 1635 o principios de 1636<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Todavía Menéndez Pelayo [1949: IV, 310], al prologar las *Obras* de Lope de Vega en la edición de la Academia, se hace eco de esta hipótesis: «No sabemos en qué fecha, pero probablemente después de Claramonte y antes de Calderón, hizo una notable imitación de *El médico de su honra* [atribuido a Lope] el judaizante Enríquez Gómez...».

<sup>17</sup> Véanse Cruickshank [1989: 20] y Armendáriz [2007: 1], que lo sigue en este punto.

<sup>18</sup> Quizá fuera un poco posterior si el Antonio Enríquez que se cita en una academia burlesca celebrada en el Buen Retiro los días 15 y 16 de febrero de 1637 es nuestro poeta, como apuntó Morel-Fatio [1878: 660 y 675].

En todo caso, puede afirmarse que durante sus años de exilio francés Enríquez Gómez consagró su incansable actividad literaria a otros géneros (poesía lírica y épica, tratados políticos, versos de circunstancias, sátiras en prosa, narración...), pero no al teatro, cuya producción sentía vinculada a su inmediata venta a los comediantes y a su explotación comercial en los corrales. Esta hipótesis está avalada por las palabras de Manuel Fernandes de Vila Real en la *Apología* que se estampó al frente de las *Academias morales de las Musas*:

Cierra cada una de las cuatro academias con una comedia, que escribe con tanta superioridad que por muchas veces se llevó los aplausos, a pesar de sus émulos. Los teatros de Madrid son el más seguro testimonio, pues tan repetidamente se vieron llenos de víctores y alabanzas. Eran envidiadas, pero también eran aplaudidas. [En Enríquez Gómez, 2015a: I, 259]

El propio poeta, en el prólogo que dirige al lector, insiste en la vida escénica (naturalmente, en España) de sus piezas dramáticas:

Si te hallares embarazado con tanta moralidad, lo cómico te convida: lee las cuatro comedias que te presento, pues ya te constará que muchas que escribí pasaron la carrera de los teatros con vitoria. [Enríquez Gómez, 2015a: I, 269]

Al frente de *Sansón nazareno* (Ruan, 1656) incluyó una relación de veintidós comedias, «para que se conozcan por mías», escritas antes del exilio, durante la etapa que vivió en la corte madrileña. Entre ellas figura *A lo que obliga el honor* [Enríquez Gómez, 1656: preliminares, s. n.].

Estos indicios nos llevan a pensar que tuvo que escribirse en el momento en que *El médico de su honra* de Calderón se había difundido y triunfado en los teatros, posiblemente en el mismo año de 1635 en que se representó en palacio, o poco antes.

Tanto los paralelismos como las pequeñas desviaciones son buen indicio de esa dependencia [vid. González Cañal, 2015: 148-150]: la acción se desarrolla en Sevilla y en Sierra Morena, en tiempos del rey don Alfonso XI, por cuya orden se produce el forzado matrimonio entre don Enrique de Saldaña y doña Elvira; el amante clandestino que se empeña en asediar a la casada con nocturnidad, prepotencia y poca cordura es el príncipe don Pedro; doña Elvira defiende con convicción el respeto que se debe a su estado; el marido desgrana su desdicha en atormentados monólogos... Una imprudencia de la dama determina que un papel dirigido al príncipe caiga en manos de su esposo. El desenlace no recurre a los servicios de un sangrador; guarda más estrecha relación

con el de *A secreto agravio, secreta venganza*, ya que se presenta como un accidente: doña Elvira se despeña por los barrancos a que previamente la ha llevado su esposo, que, consciente de lo que se propone, manifiesta su intención en un aparte:

(Honor, ya tenéis la causa,  
salgan de ella los efetos;  
vivid vos y muera Elvira.) (vv. 2228-2230)

Como don Lope de Almeida y como don Gutierre Solís, oculta su crimen a la corte con prudencia que cae de lleno en el fingimiento y la hipocresía:

Volved los ojos, mirad  
apagado el mejor cielo,  
sin luz el mayor planeta,  
eclipsados los luceros,  
sin esperanza el amor,  
ella sin alma y yo muerto. (vv. 2262-2267)

Esa trágica doblez con que se rematan los dramas de honor es uno de los elementos que han resultado más conflictivos en las consideraciones posteriores. Por eso, no deja de sorprender el análisis de Kramer-Hellinx [1994b: 234], que, con un uso aberrante de la restricción mental, mantiene que el marido ultrajado «no la empuja, ni la asesina, solo no le advierte de los peligros».

Nace la obra bajo la fascinación de *El médico de su honra* y ello determina el servilismo que subrayó Menéndez Pelayo [1947: IV, 310-311]; pero esta fidelidad, incluso en detalles de ambientación, no hay que computarla solo en la columna del debe: gracias a ella, Enríquez Gómez escribió uno de sus dramas más sólidos, coherentes y emotivos, aunque quede a notable distancia del modelo.

#### LA EVOCACIÓN DE LA SANGRÍA: *FERNÁN MÉNDEZ PINTO. SEGUNDA PARTE*

En *A lo que obliga el honor*, para que el servilismo imitatorio no cayera en el terreno del plagio, Enríquez Gómez tuvo que prescindir del refinado, cauteloso y mórbido expediente utilizado para dar muerte a doña Mayor (en el drama atribuido a Lope) o a doña Mencía (en el calderoniano). Ni don Pedro, tan inclinado al autoplagio, se permi-

tió repetir la escena. La posición de privilegio de este motivo, como patética solución final del conflicto, impedía volver sobre él.

Sin embargo, parece evidente que esta imagen ejerció una fatal atracción a la que no pudo sustraerse el poeta de Cuenca. Por eso buscó ocasión para recrearla, y lo hizo por partida doble, aunque con los matices que señalaré.

Creo que el primer ensayo es el cuadro final del segundo acto de *Fernán Méndez Pinto. Segunda parte* (vv. 1523-1800). No conocemos la fecha exacta en que se escribió esta comedia de aventuras en las exóticas tierras de la China. La fecha *ad quem* coincide con la propuesta para *A lo que obliga el honor*: ha de ser anterior al exilio (finales de 1635 o, como muy tarde, principios de 1637). La fecha *a quo* viene determinada por la primera parte de la historia que, según Révah [2003: 654], se llevó al escenario el 18 de mayo de 1633. No parece insensato pensar que, tras las representaciones, al parecer exitosas, de la primera entrega, se escribiera la segunda: 1633-1635.

Huyendo de unos perseguidores, Fernán Méndez Pinto y el gracioso Duarte, después de atravesar parajes inhóspitos, han ido a dar, en medio de la noche, con un «ufano/ edificio eminente». La situación guarda claras semejanzas con la primera escena de *La vida es sueño* y revela la inclinación a los paisajes desolados y a las construcciones sorprendentes que caracteriza a la generación calderoniana. A pesar de los miedos de la figura del donaire, entran en el palacete y allí...

FERNÁN. Si la vista no me engaña,  
a la luz de dos bujías  
sobre el raso de una almohada  
cinco azucenas de nieve [los dedos de la mano]  
por la cortina señala  
la luz. (vv. 1544-1549)

Y al acercarse, despreciando las medrosas advertencias del gracioso, descubre este trágico cuadro:

FERNÁN. [...] sobre la nevada  
mano que miro, un arroyo  
de púrpura dilatada  
se divisa.

DUARTE. Dices bien:  
sangre en mi tierra se llama.

FERNÁN.            Por la nieve hermosa corre  
sobre dos hilos de nácar. (vv. 1556-1562)

Rehuyendo incurrir en el plagio o el seguimiento servil de su modelo, el dramaturgo evita atribuir este reguero «de púrpura dilatada» a una sangría (más bien apunta a un degüello), pero los efectos plásticos son los mismos que aprovecharon otros muchos poetas que cantaron en verso este motivo.

Como en una película de misterio (*Los otros* de Abenámbar, por ejemplo), los personajes oyen, aterrorizados, el brusco chasquido metálico con que, desde fuera, cierran la puerta con llave. Con la técnica racionalista que caracteriza a los galanes calderonianos (recuérdense las especulaciones de don Manuel en *La dama duende*), Fernán Méndez trata de sacar conclusiones de los datos que obran en su poder:

Estar abierta esta casa,  
no haber luz en toda ella,  
hallar difunta una dama,  
cerrarnos luego la puerta  
y sin escuchar palabra  
de nadie, señales son  
que nos dicen y declaran  
que el honor con el silencio  
hicieron consulta al alma,  
y salió lo que miramos,  
porque tan tremenda causa  
por fuerza tiene la honra  
y el valor tiene por armas. (vv. 1596-1608)

El poeta se complace en subrayar la antítesis entre la belleza escultórica de la dama y el horror de la muerte. La dolorida maldición de Fernán Méndez recuerda otros momentos del arte calderoniano, especialmente las lamentaciones de don Juan Roca en *El pintor de su deshonra* (posterior en el tiempo, publicada, al margen de la voluntad del autor, en *Parte cuarenta y dos de diferentes autores*, Zaragoza, 1650):

Diana  
rindió la vida a la muerte.  
¡Oh, mal haya, amén; mal haya  
el vil acero atrevido  
que sacó la roja grana

a ser jaspe en la coluna  
de tu divina garganta!  
¡Mal haya! (vv. 1612-1619)

En medio de tanta zozobra, sintiéndose presos en un recinto cerrado con llave, Fernán y Duarte buscan una claraboya, que no llegan a encontrar. Lo que sí encuentran es «un papel que sirve de flecha/ al corazón de esta dama» (vv. 1639-1640), en el que se registran la causa del asesinato y su autor (como los que hoy publicitan sus delitos en sus cuentas informáticas, incluso con los errores de sintaxis comprensibles en tan tensa situación):

«Satisfacción de mi honra,  
como los dioses lo mandan,  
es la herida; que el papel  
conste en este a toda Asia  
que Cayatel, por su honor,  
aquí dio muerte...» (vv. 1643-1648)

Enseguida aparecen en escena el asesino y el pérfido Pinol, enemigo del protagonista en las luchas por la privanza real, y acabamos de saber los pormenores del caso. Cayatel ha matado a su hermana (no a su esposa) porque afirma que ha deshonrado a la familia, y esta falta resulta insoportable para su moral aristocrática:

CAYATEL.       Deshonrado mi linaje  
                  con libertad tan liviana,  
                  ¿cómo yo vivir podía? (vv. 1661-1663)

Pinol ve menos claras las razones para el fratricidio; pero, hombre práctico y político, recomienda enterrar con secreto el cadáver. En ese momento descubren a Fernán Méndez y Duarte, lo que da ocasión al dramaturgo para reivindicar al pundonoroso asesino. Pinol se propone aprovechar la oportunidad que le brinda el azar para acabar con su rival político; pero Cayatel, movido por su ética caballeresca, decide proteger a los intrusos:

que es obligación en mí  
ampararle en esta causa:  
libre ha de salir de aquí. (vv. 1747-1749)

Méndez Pinto no acepta la protección, sino que se propone atacar a Pinol, a pesar del miedo de Duarte. En medio de la oscuridad, Pinol huye, con lo que acaba la segunda jornada.

La escena no guarda una relación directa con el resto de la acción dramática y se introduce, sin duda, para tener la oportunidad de recrear el asesinato ritual por razones de honor, describir con delectación morbosa los contrastes cromáticos del cadáver femenino, y subrayar el carácter noble y «heroico» del fratricida.

A la vista de esta interpretación contemporánea, parece que no les faltaba razón a Vitse y Arellano al leer en esta clave el papel de don Gutierre en *El médico de su honra* calderoniano.

#### VUELTA A LA SANGRÍA. ÉSTA VEZ, CON TRIUNFO DE LA JUSTICIA POÉTICA

Los motivos que venimos analizando en este artículo reaparecen en el extenso romance (334 vv.) que se incluye en las *Academias morales de las Musas* (Burdeos, 1642) como capítulo final de la *Introducción* de la *Segunda academia* (vv. 444-777).

No es posible precisar la fecha exacta en que se compuso este relato de acentos caballerescos. Por razones que iremos viendo, me inclino a pensar que es obra de los primeros años del exilio francés. Abandonada la creación de obras dramáticas por la imposibilidad de llevarlas a la escena, Enríquez Gómez satisfaría su grafomanía pergeñando estas piezas lírico-narrativas a las que dio publicidad en el grueso volumen misceláneo que apareció por vez primera en 1642 y al que acompañó un notable éxito: llegó a conocer hasta ocho ediciones en el siglo XVII y primeros años del XVIII.

También el romance que nos ocupa debió de gozar de muy buena acogida pues, además de los impresos de las *Academias morales...*, conocemos tres tiradas en solitario bajo el título de *Relación de Albano y Lisarda*, realizadas en las imprentas sevillanas de Francisco de Leefdael y Diego López de Haro, y en la cordobesa de la calle Carreteras, todas del siglo XVIII, sin fecha<sup>19</sup>. Estas reediciones, puramente comerciales, revelan que, contra lo que hoy podemos pensar, estos relatos de dicción gongorina y ambiente caballeresco eran del gusto de un público amplio y popular.

El romance es una narración en primera persona puesta en boca de Albano, que en otros momentos de las *Academias...* se configura como un álter ego del autor, a

<sup>19</sup> Véase la descripción de estos impresos en el artículo «Hacia una edición crítica de las *Academias morales de las Musas* de Antonio Enríquez Gómez» de Milagros Rodríguez Cáceres, incluido en este volumen (especialmente las pp. 231-232), o en el prólogo a la edición de las *Academias* [Rodríguez Cáceres, 2015: 217-218].

quien se atribuye el más célebre poema del volumen: la *Elegía a la ausencia de la patria* («Cuando contemplo mi pasada gloria...»), de carácter marcadamente autobiográfico. En el romance es protagonista de lances fantásticos, inverosímiles, quiméricos, en las antípodas de las vicisitudes biográficas de Enríquez Gómez. Excepto en un punto: la ubicación de la aventura en la serranía conquense, tierra natal del poeta.

A diferencia de lo que ocurría en la escena de *Fernán Méndez Pinto. Segunda parte*, aquí la voz noble y elevada del narrador está sola, sin el contrapunto del gracioso, e imprime un aire grave a los versos.

Es un romance cultista, con asonancia *u-a*, propiciada por el nombre del río patrio, el Júcar, y sugeridora del ambiente oscuro, brumoso, tétrico, en que se va a desarrollar la acción.

Al atardecer, Albano se adentra por los abruptos despeñaderos, atraviesa una gruta y encuentra un palacio, del que sale una voz lastimera. En una sala

vi, a los rayos de una antorcha,  
 una mujer —¡qué locura! —,  
 una beldad —¡qué ignorancia! —,  
 una deidad. Yo vi, en suma,  
 un ángel que, por los ojos,  
 lástimas, centellas, furias  
 arrojaba, enterneciendo  
 cuantas dóricas columnas  
 sustentaban del palacio  
 la soberbia arquitectura. (vv. 508-517)

La dama está atada a un potro de tortura. Hasta ella llegan unos misteriosos personajes que traen, vendado y a la fuerza, a otro, al que ordenan: «Haz tu oficio en este monstruo» (v. 592). García Valdecasas [1971: 39-40] imaginó que estos siniestros personajes eran trasunto de los ministros del Santo Oficio. Como ya señalé en el estudio introductorio a las *Academias morales de las Musas*, «cabe la posibilidad de que ese universo atormentado responda en último término a los temores del poeta en una sociedad tan marcadamente represiva respecto a algunos comportamientos» [Pedraza, 2015: 84]; pero en una lectura directa, que atienda a la literalidad del texto, el personaje que llega con los ojos vendados no es un verdugo sino, como habrá adivinado el atento lector, el cirujano que ha de practicar la sangría, según el motivo fijado por *El médico de su honra*. Y en efecto,

con una aguda  
 punta de acero le rompe  
 dos fuentes de sangre pura,  
 que a la nieve de aquel Alpes  
 con rojo color dibuja. (vv. 603-607)

Dejando por difunta a la desdichada mujer, sus homicidas se alejan, y Albano acude a salvarla. Recupera el sentido la desmayada, pero la huida es imposible: están encerrados en la sala. Para añadir mayor tensión, se desata un incendio, provocado por los asesinos para borrar las huellas de su crimen...

Pero el hado quiso (¡oh, cuánto  
 debe al cielo quien le busca!)  
 que, cayéndose una trabe  
 a plomo, se viese una  
 claraboya mal labrada,  
 la cual, haciendo una punta  
 circular al norte, daba  
 sobre la orilla de Júcar. (vv. 700-707)

La claraboya que no encontró el protagonista de *Fernán Méndez Pinto* reaparece aquí con una función salvífica. Por ella escapan. Se descubre la identidad de la dama, Lisarda, a quien su hermano Andrónico (de nuevo, un fratricidio, no un uxoricidio), atendiendo a falsas informaciones que afectaban a su honor, había decidido matar. La justicia humana (encarnada en el duque Antilo) procura castigarlo, pero la divina se adelanta: lo encuentran muerto entre las ruinas del incendio que él mismo había provocado.

El resumen nos permite sacar algunas conclusiones. Parece claro que, en un género distinto al teatro, el poeta no siente reparo en recrear el motivo de la sangría mortal. La evidencia del plagio se desvanece porque en el romance cultista la *inventio* se subordina por completo a la *elocutio*: no importa la originalidad, siempre limitada, de los lances narrativos, sino las galas conceptuosas del decir. Lejos de las exigencias del público de los corrales, que gustaba de los finales felices y la justicia poética pero concebía que las cuestiones de honor eran motivos esencialmente trágicos, Enríquez Gómez puede salvar a la dama, tan bella como inocente, y denunciar la brutal injusticia en que

caen los esclavos heroicos del código del honor, que sacrifican afectos y sentimientos al monstruo irreflexivo e inmisericorde de la opinión<sup>20</sup>.

La solución amable que premia a los buenos y castiga a los malos es una salida adecuada para atemperar los rigores de un relato que acumula tensiones, violencias, terror... en un ambiente que anuncia los acentos tenebrosos y desolados de la novela gótica.

#### EN CONCLUSIÓN

El caso de Enríquez Gómez puede ser representativo de la fascinación que ejerció el mito del médico de su honra desde su origen (en el drama atribuido a Lope) y su cristalización (en la tragedia calderoniana). La perversa atracción nace del placer sadomasoquista que siente el espectador ante la violencia, la sensualidad mórbida, la angustia ante lo inexorable e injusto de las leyes del honor. Las variaciones sobre el tema que nos ofrece el poeta conquense parecen revelar que, al alejarse de la exigente esfera del público teatral, la libertad creativa permite, paradójicamente, reiterar con mayor fidelidad los lances argumentales, y cambiar por completo el sentido y valor de este caso de honra, sin dejar de mover con fuerza a toda gente.

---

<sup>20</sup> Con la muerte providencial de Andrónico, Enríquez Gómez adelanta la sorprendente solución que ha propuesto el Teatro Corsario en su moderna escenificación de *El médico de su honra* calderoniano, donde doña Leonor mata a don Gutierre para vengar su honra y la muerte de doña Mencía [vid. Mascarell, 2016: 112-119].

## 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
<b>LA ESTELA DE CALDERÓN</b>	
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
<b>DOS ESTUDIOS «ACADÉMICOS»</b>	
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
<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA</b> .....	253
<b>ÍNDICE GENERAL</b> .....	272

