



# 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 VOCACIÓN EPIGONAL DEL BARROCO. EL CASO ENRÍQUEZ GÓMEZ\*

Felipe B. Pedraza Jiménez  
Milagros Rodríguez Cáceres

[http://doi.org/10.18239/corral\\_2020.44.08](http://doi.org/10.18239/corral_2020.44.08)

¿SERÁ ALGUNA COSA EL BARROCO?

Repensar el Barroco no es tarea fácil o, al menos, no es tarea clara. El término *Barroco* se ha usado y se usa en tantas acepciones, con connotaciones tan diversas, que resulta difícil ponerse de acuerdo en su preciso significado.

Permítasenos empezar recordando las primeras páginas de un volumen publicado en nuestra juventud: el tomo III del *Manual de literatura española*. Allí se cita a Jaime Siles [1975: 21] y su propuesta de que la mejor caracterización del Barroco es esa amalgama de opiniones contradictorias que sobre él ha ido elaborando la crítica; y a Humberto Piñera [1970: 151], que confesaba que este es un concepto del que «todos hablan y ninguno sabe a ciencia cierta qué es».

Podríamos empezar, por tanto, para repensar el Barroco, parodiando unos versos que Manuel Machado [1993: 268] dedicó, entre burlas y veras, a un género literario menor pero de extraordinaria proyección entre las masas populares, el cuplé (ortografiado todavía a la francesa):

---

\* Este artículo se presentó en el congreso *Repensando el Barroco. Revisiting the Baroque*, Museo internacional del Barroco de Puebla/Universidad Popular Autónoma de Puebla (UPAEP)/GRISO, Puebla (México), 29-31 de octubre de 2018. Se publicó en Ignacio Arellano y Robin Ann Rice (eds.): *Barroco de ambos mundos. Miradas desde Puebla*, New York, IDEA/IGAS, 2019, pp. 201-222.

El *couplet*... Pues yo no sé  
—ni nadie tal vez sabrá—  
lo que es el *couplet*. ¿Será  
alguna cosa el *couplet*?

Nosotros podríamos decir:

Yo no sé si se sabrá  
—creo que los demás tampoco—  
qué es el Barroco. ¿Será  
alguna cosa el Barroco?

Aunque no lleguemos a saber a ciencia cierta qué es, sí podemos afirmar que hoy la palabra *Barroco* se utiliza fundamentalmente en tres acepciones que presentan, además, infinidad de matices y connotaciones:

- 1) Como denominación de la cultura de una época, circunscrita, con algunos matices, al siglo XVII.
- 2) Como tendencia formal, una «constante histórica» (un *éon* para D'Ors<sup>1</sup>) contrapuesta al clasicismo, caracterizada por la complicación, el predominio de la línea curva, las volutas, la hipérbole, la representación de la realidad inestable y de la violencia, cuya cumbre se alcanza, a nuestros ojos, en los siglos XVII y XVIII, pero que puede verse en otros momentos de la evolución de la cultura occidental: el Helenismo, el Gótico (especialmente, el tardío y flamígero, el Plateresco), el Romanticismo, el Modernismo...
- 3) Como mágico tecnicismo —valga el oxímoron— que abre las puertas a enrevesadas consideraciones donde lo divino y lo humano se enlazan y funden. Lo barroco confiere a las palabras no se sabe qué esotérica y misteriosa irradiación semántica que autoriza a cada crítico a engolfarse en las resonancias que arbitrariamente cree encontrar en ellas<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase el desarrollo de esta teoría en «La querrela de lo barroco en Pontigny», ensayo central, en medio de divagaciones varias, de un libro que el propio autor calificó de «novela autobiográfica» [D'Ors, 1964: 63-133].

<sup>2</sup> Pueden verse, a título de ejemplo, los *Ensayos generales sobre el Barroco* de Sarduy [1987].

## LA CULTURA DE UNA ÉPOCA

Siempre hemos pensado que, en lo que se refiere a la literatura en lengua española, la definición más productiva es la primera. De acuerdo con el tratado de Maravall [1975] *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, las creaciones que calificamos como *barrocas* son fruto de una gravísima crisis de la sociedad europea. Esa crisis presenta formas distintas y contradictorias. Se inicia a finales del siglo XVI con lo que se ha dado en llamar *pacifismo barroco* o *Pax Hispanica* (reinado de Felipe III), que es la primera muestra del agotamiento de un sistema de relaciones de poder y de mecanismos de producción y distribución de bienes y servicios. Continúa con una contienda paneuropea (la guerra de los Treinta Años) y tiene sus últimas manifestaciones en la lenta recuperación económica y demográfica que se da en las décadas finales del siglo XVII.

Esa coyuntura histórica es cambiante en sus manifestaciones externas, pero nace de una raíz única: la compleja configuración del estado moderno, la monarquía absoluta, el gran Leviatán que describió crítica pero muy positivamente Hobbes. Crea la necesidad de una cultura que Maravall quiso definir a través de cuatro adjetivos: dirigida, masiva, urbana y conservadora.

El siglo XVII asiste a la eclosión de un fenómeno que venía fraguándose desde la Edad Media y sigue vivo hasta nuestros días: el imparable crecimiento de las ciudades, la concentración de la población en grandes urbes, con sus secuelas de masificación, dificultad para el control social, necesidad de eficaces instrumentos de propaganda... Entre estos, Maravall ha dado una singular importancia a las manifestaciones artísticas. No negaremos que, a nuestro entender, ese análisis de la función propagandística del arte cae, con frecuencia, en simplificaciones que desvirtúan la tesis principal, en exageraciones inadmisibles, pero que, durante un tiempo, han sido admitidas y difundidas como verdades inconcusas. Maravall cree, con una fe en nuestro concepto desmesurada, que la cultura del Barroco es fruto de una suerte de dirigismo, de una consciente planificación que pretendía dejar todo atado y bien atado, donde cada pieza se movía al servicio de la represión social.

Esta idea parece inspirada en su propia experiencia como colaborador, ya arrepentido y avergonzado, de los mecanismos de la propaganda franquista, más que en el análisis de los documentos y monumentos literarios que nos ha legado el siglo XVII. Trasponiendo su mala conciencia de colaborador y beneficiario del franquismo al universo barroco, quiso leer la comedia española como un plan dirigido en apoyo del absolutismo monárquico-señorial [*vid.* Maravall, 1972].

Estamos convencidos de que aquellos poetas mercantiles no tenían conciencia alguna de formar parte de una campaña orquestada en favor del régimen. Mejor dicho: la campaña no está en lo que dicen en cada una de las miles de comedias que escribieron (en cuya variedad se encuentran tantas adhesiones como críticas al sistema); lo que constituye un apoyo a los poderes públicos, como vio sagazmente Felipe II, es la existencia misma de un teatro que atrae y entretiene a las masas, da salida a muchas de sus frustraciones y conforma ilusoriamente sus anhelos. Por eso el rey prudente no puso trabas a su desarrollo, como tampoco lo hizo la iglesia, a pesar de las ocasionales y minoritarias, aunque a veces ruidosas, campañas de cuatro frailes, tres moralistas y dos intelectuales para que se cerraran los teatros. No lo consiguieron más que en los periodos en que el luto oficial, las pestes y plagas, los motines y guerras próximas (ya en tiempos de Felipe IV) lo demandaron imperiosamente. Y no lo consiguieron, a pesar de sus contumaces presiones, porque estaba claro que no convenía a la vida social ni a los poderes públicos. En Inglaterra hubo de producirse una violenta revolución (la de los puritanos, con Cromwell a la cabeza) para que se prohibiera el teatro.

#### UN ARTE PARA LAS MASAS

En el mundo hispánico lo que podemos llamar Barroco, entendido como un concepto de época, crea un arte para las masas que se manifiesta en el enorme éxito de los romances y canciones de las décadas de 1580 y 1590, cuando unos jovencitos, que apenas alcanzaban los veinte años, ganaron fama en amplísimos territorios, carentes de medios de comunicación eficaces y sin protección oficial alguna. Veinte años tenía Lope de Vega al escribir «Ensíllenme el potro rucio...», romance que, según los satíricos, cantaban todos los grupos sociales. Y veintiuno, Góngora cuando alcanza la fama con la parodia mordaz, de un humor absurdo y jovialmente destructivo, de ese mismo poema.

Arte para las masas que se manifiesta en la creación de una notable industria del ocio, a través del teatro, los corrales y casas de comedias. Sobreviene una producción torrencial de piezas dramáticas, fijadas en un molde que ha de perdurar, con los cambios pertinentes e imprescindibles, casi dos siglos: la comedia española.

Arte para la masas que alcanza a la novela (en una sociedad cuya alfabetización crece de forma exponencial, pero que en su inmensa mayoría sigue siendo analfabeta) con las ediciones múltiples del *Guzmán de Alfarache*, el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

La producción editorial de amena literatura creció hasta extremos inconcebibles unas décadas antes. No hay más que comparar cualquier catálogo bibliográfico del siglo XVI con otro del XVII. Nunca había conocido la cultura europea, y en particular la española, tal cantidad de obras impresas sin utilidad determinada. El teatro, la novela, la poesía... inundan los anaqueles de los librereros.

#### EL PAPEL DE LA IMPRENTA A LOS OJOS DE ENRÍQUEZ GÓMEZ

El poeta que nos va a ocupar plasmó, con su peculiar estilo, la bibliomanía de sus contemporáneos en unos tercetos de las *Academias morales de las Musas*:

No he visto poco, aunque he nacido tarde.  
 ¿Causa menos gustoso desvarío  
 la imprenta, mi señora, con su alarde?  
 ¿Tanto libro es pequeño señorío? [...]  
 No ha emborrachado tanto el señor vino  
 como locos ha vuelto esta señora:  
 dígalo su carácter peregrino.  
 (*Academia IV*, vv. 1633-1644)

Y un detalle curioso: es uno de los primeros que se percata de la creciente importancia del público femenino en el negocio del libro. Hay toda una lección de sociología literaria en las siete primeras palabras que dirige al público lector en uno de sus relatos satírico-fantásticos, *La torre de Babilonia*: «Señores, o señoras (que todo puede ser)...» [Enríquez Gómez, 1649: 7].

La proliferación de impresos novelescos y teatrales llevó al consejo de Castilla en 1625 a la disparatada disposición de prohibir nuevas publicaciones, alegando que ya había demasiados libros de este tipo<sup>3</sup>.

Aunque la decisión fue tan absurda como impracticable, al consejo no le faltaban razones: nunca se habían visto tantos impresos de indeterminada utilidad rodando por el mundo.

<sup>3</sup> El fenómeno es bien conocido gracias a los artículos de González Palencia [1946] y Moll [1974].

## CREACIÓN MASIVA Y VOLUNTAD EPIGONAL

Esta nueva situación, que exige que se produzcan sin descanso obras literarias, convierte a la mayor parte de los autores en epígonos, epígonos voluntarios, no accidentales.

Utilizaremos *epígono* en el sentido neutro que nos dicta la etimología: ‘el que ha nacido después’, y en el que acostumbran a recoger los diccionarios: ‘el que sigue las huellas de otro’. Naturalmente, no hay realidad en el mundo de la cultura que no sea epigonal. Si lo predicamos del arte que hemos dado en llamar *barroco*, es porque entendemos que la voluntad de seguir modelos establecidos, de calcar sus usos e introducir variaciones sobre los mismos, es particularmente intensa en esta etapa de la civilización hispánica.

Incluso en casos como el de Góngora, en que es evidente un decidido deseo de originalidad, no cabe negar que empezó queriendo ser un epígono magistral del petrarquismo europeo y que en sus primeros años produjo algunos de los más admirables frutos de lo que conocemos como Manierismo literario. Para sorpresa de todos sus contemporáneos, grata o ingrata según los casos, aquel ingenioso, feroz, soez, nauseabundo, delicado y exquisito poeta (todo a un tiempo) dirigió sus pasos hacia lo que se llamó «la nueva poesía». En *La Filomena*, Lope de Vega quiso explicar y explicarse semejante cambio de orientación con estas razones:

no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad [de sus primeras obras] el último grado de la fama, quiso (a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas... [Lope de Vega, 1969: 877]

A pesar de su escandalosa novedad, este arte, tan empeñado en romper los moldes de lo literariamente esperado, se convirtió en unos años en material mostrenco para los mil epígonos que surgieron como setas después de una tormenta otoñal. La familiaridad extrema de los jóvenes escritores con la alambicada sintaxis, el léxico latinizante, las insólitas metáforas, las trabajadas estructuras... posibilitó la aparición de infinitos poemas que el público y la crítica han identificado como gongorinos, aunque no salieran de la pluma de don Luis. Incluso —lo que parecía un imposible metafísico en una literatura que necesitaba comentarios y notas de pie de página— el gongorismo saltó al teatro, donde el carácter oral y el ritmo imparable del recitado impiden cualquier re-

flexión crítica. Tanto es así que, como dijo Dámaso Alonso [1984: 241], lo que durante siglos se ha considerado gongorismo no es, en realidad, sino calderonismo, «un gongorismo especial, resellado personalmente, que nadie confundirá con el de Góngora»; pero que la crítica y los lectores han confundido a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Y «es que Calderón es —en todo su arte— un nuevo intento de sistematización y esquematización de la violencia y la abundancia del barroquismo» [1971: 439]; o sea, un epígono que engendrará infinitos epígonos a uno y otro lado del océano.

Lope de Vega o Quevedo también rompen los moldes de la tradición literaria, pero lo hacen «sin querer», sin tener una propuesta clara y consciente de ruptura. La comedia nueva nació buscando el gusto y el dinero del público contemporáneo, no para romper los moldes terencianos, de los que parte y a los que sigue en muchos puntos. La lírica de Lope es un permanente homenaje a sus predecesores: a Petrarca, a Garcilaso, a Camões, a Herrera («nunca se aparta de mis ojos Fernando de Herrera, por tantas causas divino», dice en *La Filomena* [Lope de Vega, 1969: 886]), y también a los poetas de cancionero y al romancero. Si resulta profundamente original, no es porque él quiera salirse de los moldes establecidos, sino porque, al tratar de dar cumplimiento a sus preceptos, desborda esos límites y les insufla nueva vida<sup>4</sup>.

Quevedo se sabe ingenioso, es consciente (como Góngora) de la capacidad de su sátira para señalar con portentosa agudeza cuanto de deleznable hay en el mundo, y mostrar el lado ridículo de las cosas en un juego de palabras. Crea un nuevo universo literario, pero posiblemente era menos consciente que nosotros de la desmedida originalidad de su manejo de la lengua. Cuando en *Aguja de navegar cultos* pide aquello de que «Lope de Vega a los clarísimos nos tenga de su verso» [Quevedo, 1986: 142], lo dice, probablemente, de buena fe: él era (o se creía) un poeta llano, un continuador gozoso y entusiasta de la tradición literaria recibida. Quería ser un epígono. Pero no lo fue: inauguró una forma nueva de escribir a la que le salieron mil imitadores en todo el mundo hispánico y en el conjunto de los países europeos, a pesar de la tremenda dificultad de trasladar sus atrevimientos y violencias expresivas a los registros de otras lenguas.

## UNA VOCACIÓN TARDÍA

En Enríquez Gómez esa vocación epigonal se exagera. Su situación es muy distinta a la de los poetas mayores del Barroco español. Es un mercader de paños, un

<sup>4</sup> Para el debate sobre el grado y relieve de la innovación lírica de Lope, dentro de la tradición lírica petrarquista, véanse Paoli [1970] y Pedraza [1993-1994: I, 26, 31-33, 54-56].

hombre de negocios, procedente de una familia conversa que tuvo problemas con los tribunales del Santo Oficio: él mismo se vio forzado al exilio en 1636-1637 ante la amenaza de un posible proceso; regresó a España en 1649 con la voluntad de reconciliarse, pero hubo de pasar a la clandestinidad, en la que durante diez años estuvo escribiendo y estrenando teatro con el seudónimo de Fernando de Zárate, y finalmente fue detenido y murió en 1663, de muerte natural y reconciliado con la iglesia, en la cárcel inquisitorial de Triana.

Se trata de una vocación tardía, un autodidacta que, al llegar a Madrid para trabajar en la importación y comercio de géneros textiles (con tienda en la red de San Luis), se ve deslumbrado por el panorama literario que allí encuentra. Años después, probablemente antes del regreso a España, en el prólogo de su poema *Sansón nazareno* rinde un homenaje de admiración a los poetas y dramaturgos con los que coincidió en Madrid durante el primer lustro de los años treinta<sup>5</sup>.

Es el momento en que, recién muerto su autor, se dan a la imprenta las obras de Góngora; pero también es el momento en que Lope de Vega ha publicado la mayor parte de su poesía y de su teatro, que seguirá imprimiendo, en la medida en que lo permiten las autoridades, en los días en que Enríquez Gómez, probablemente, comparte tertulia con el círculo de cristianos nuevos admiradores y amigos del Fénix. El poeta conquense pudo tener en sus manos las primicias de *La Dorotea* o las *Rimas de Tomé de Burguillos* y asistir al estreno de *El castigo sin venganza*, *La noche de san Juan* o *Las bazarrias de Belisa*. También coincide con la impresión de buena parte de la obra en prosa de Quevedo.

Lo que pretendió Enríquez Gómez fue imitar estos modelos excelsos, entre los que se encontraban escritores de generaciones anteriores, particularmente Quevedo, Góngora y Lope de Vega, y poetas destacados de su promoción: Calderón, Pérez de Montalbán, Solís, Villaizán, Antonio Coello, Rojas Zorrilla...

En el artículo «La fascinación de *El médico de su honra*. Sus ecos en la obra de Enríquez Gómez»<sup>6</sup> se ha mostrado cómo reelabora hasta en tres ocasiones (con significativas variantes) un tópico dramático que había fascinado (en el buen y en el mal sentido del término) a lectores y espectadores desde que cristalizó en la pluma de Calderón en *El médico de su honra*.

---

<sup>5</sup> *Sansón nazareno* se acabó de imprimir en 1656 (Ruan, Laurenço Maurry), pero en los paratextos se nos dice que la mayor parte estaba compuesto e impreso durante la estancia del poeta en Ruan antes de 1649.

<sup>6</sup> Incluido en este volumen (pp. 175-194).

Ya en el prólogo a la edición de las *Academias morales de las Musas*, cuando no teníamos la menor intención de hablar de la vocación epigonal del arte barroco, señalamos que

en nuestro poeta alienta la obsesión imitatoria de los escritores autodidactos que aprehenden por sí mismos esforzadamente los estilos y tonos dominantes en su época. Tienden a convertirse en epígonos de todos los maestros admirados. [Pedraza, 2015: 75]

Uno de los rasgos de estos seguidores es la aguda conciencia de la tradición, tanto en lo que afecta a los valores literarios como en lo relativo a los géneros y sus rasgos característicos. En el primero de los impresos a nombre de Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas* (Burdeos, 1642), ya en el exilio francés, están muy claras estas marcas. Se trata de una miscelánea en la que se alternan versos líricos y narrativos, y cuatro piezas teatrales. Se vale de un expediente ya usado con anterioridad: el marco bucólico acoge esta diversidad de materiales. Revela en el prólogo su familiaridad con los modelos e incluso subraya una ligera *variatio* para evitar la emulación directa. Ese cambio consiste en redactar en verso (generalmente, silvas de pareados) los cada vez más escasos fragmentos narrativos de los libros de pastores, reconvertidos en academias poéticas y en artificioso reflejo de una fiesta social<sup>7</sup>. En el prólogo dirigido al lector, el poeta enumera algunos de sus modelos:

Valime de los versos, por no imitar los ingenios que con tanto acierto siguieron este camino, como el príncipe de los poetas castellanos, frey Lope de Vega Carpio, en su *Arcadia y Pastores de Belén*; el eclipsado sol de las Musas, el doctor Juan Peres de Montalbán, en su *Para todos*; el padre y maestro de todas ciencias, Tirso de Molina, en su libro *Deleitar aprovechando*; el lucido ingenio Matías de los Reyes, en el que intituló *Para algunos*, y otros muchos; pues juzgándome ajeno de llegar a la cumbre de tan raros ingenios, los miré del valle de mi natural, siguiendo el rumbo que me dictaba la novedad. [Enríquez Gómez, 2015a: I, 266-267]

Curiosamente, y esta es una de nuestras tesis, el poeta aspira a seguir «el rumbo que me dictaba la novedad»; pero no rompiendo con la tradición, sino venerándola con una humildad que, por una vez en la historia del arte y los artistas, no parece enteramente falsa: «juzgándome ajeno de llegar a la cumbre de tan raros ingenios».

<sup>7</sup> Véase el artículo «Las academias como fiesta social del Barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez» de Milagros Rodríguez Cáceres, que forma parte de este libro (pp. 209-222).

En el elogio que dedica a las *Academias morales de las Musas* su primo segundo, el capitán Alonso del Campo Romero [en Enríquez Gómez, 2015a: I, 280], lo presenta como el restaurador (nuevo Fénix que resurge de las cenizas) del estilo de Lope de Vega y Pérez de Montalbán, desaparecidos recientemente:

Sagradas Musas del noveno coro,  
si a Lope y Montalbán el lauro distes,  
hoy con moral imperio redimistes  
en este Fenix su inmortal decoro.

El extenso volumen (478 pp. en la primera edición, más preliminares e índice) aspira a ser un amplio muestrario de los géneros y variantes de la literatura de su tiempo. Tal amalgama de elementos aconsejó que nuestra edición crítica incluyera entre sus elementos prologales una detallada «Topografía», con el propósito de orientar al lector en el desbordado maremagno de versos que conforman la obra.

En el estudio que precede a la edición [Pedraza, 2015: 76-105] encontrará el interesado la sucinta enumeración de los géneros y tradiciones literarias que Enríquez Gómez, en su papel de epígono empedernido, vuelve a recrear: desde las definiciones de amor y celos (tan características de Lope de Vega), a los romances conceptuosos y cultistas de resonancias caballerescas (con los inevitables ecos de «En un pastoral albergue...» de Góngora), las narraciones y descripciones de materia bíblica e inspiración gongorina, los desfiles de figuras caricaturescas (en la tradición que había cristalizado en el Quevedo juvenil de *Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales*, y que tendrá su continuación y superación en los *Sueños*), las parodias y sátiras literarias anticulteranas (que caen en la jitanjáfora y el sinsentido), los poemas que se sostienen sobre las referencias a su atormentada biografía (persecución, exilio, nostalgia de la patria...), los versos de reflexión moral neoestoica...

No caben en un artículo de la extensión habitual las mil ocasiones en que Enríquez Gómez cita, recrea, comenta, glosa o parodia textos de Lope de Vega, de Góngora o de Quevedo.

## CITAS Y ECOS GONGORINOS

La tarea más fácil y más agradecida es rastrear las huellas gongorinas, desde la gruta presentada como un «bostezo obscuro» (*Academia I*, v. 365), a la ubicación temporal que calca los versos de la *Soledad I*:

Era del día la estación primera,  
dulce del año alegre primavera.  
(*Academia I*, vv. 601-602)

Era del año la estación más bella...  
(*Academia IV*, v. 114)

O el primer verso de la dedicatoria del *Polifemo* al conde de Niebla, encadenado a la palinodia y la sicomaquia tópicas de los cancioneros petrarquistas, probablemente aprendidas en las *Rimas sacras* de Lope, con ecos de Garcilaso y de la fuente petrarquesca:

ALBANO. Pasos errantes de mi loco engaño,  
¿adónde conducís mi entendimiento,  
si en el amago del atrevimiento  
asiste el precipicio de mi daño?  
Volved la cara al cuerdo desengaño...  
(*Academia I*, vv. 1171-1175)

Este soneto guarda un razonable paralelismo con el II de las *Rimas sacras* de Lope de Vega [1969: 316-317]:

Pasos de mi primera edad, que fuistes  
por el camino fácil de la muerte [...].  
Volved atrás por que el temor concierte  
las breves horas de mis años tristes. [...]  
¿qué furia os incitó, que habéis seguido  
la senda vil de la ignorante gente?

Volviendo a Góngora, el arroyo aparece descrito alegóricamente como un «arpa de cristal» con «lazos de plata» y «cuerdas de topacio» (*Academia II*, vv. 3-4), siguiendo la pauta de la canción gongorina al río Pisuerga:

Sobre trastes de guijas,  
cuerdas mueve de plata  
Pisuerga, hecho cítara doliente  
[Góngora, 1972: núm. 390]

También encontramos una referencia a la célebre canción gongorina «No son todos ruseñores...»:

No todos los que cantan en las flores,  
cubiertos con los árboles y ramas,  
son, ni serán, ni han sido ruseñores.  
(*Academia IV*, vv. 1402-1404)

#### CINCO O DIEZ *AZUCENAS* REITERADAS

Los epígonos no solo citan o calcan los sintagmas, sino que emulan los procedimientos de los artistas admirados. Martos [2012: 452] llega a afirmar: «no hay verso del *Polifemo* que no esté reescrito en el *Sansón nazareno* y especialmente, las escenas sensuales en él contenidas». Los motivos gongorinos se reelaboran e incluso se complican más que en el original. En el epígono alienta siempre un paradójico prurito de originalidad, una voluntad de noble competencia con el modelo, que da por perdida de antemano. Cuando logra que en su pluma cristalice un hallazgo literario, se enamora de él y lo repite, a veces de forma poco pudorosa. Así, Enríquez Gómez, siguiendo los moldes fijados por don Luis, hace recaer la clave para el desciframiento de la metáfora no tanto en el parecido formal o funcional de los sustantivos o verbos (las piezas con más clara carga semántica) cuanto en los adjuntos que los acompañan. El sistema es el que siglos más tarde parodió Antonio Machado [1988: 1930] en los versos del discípulo de Juan de Mairena:

Oro cano te doy, no plata rubia.

Es decir, te doy plata (*oro cano*), no oro (*plata rubia*).

Enríquez Gómez se encaprichó de una imagen, de raíces gongorinas, varias veces repetida en las *Academias morales de las Musas*. Así, la protagonista del romance de Antilo y Laura

estaba sobre una almena,  
 la cabeza recostada  
 sobre sus cinco azucenas,  
 rayos de nieve con alma.  
 (*Academia I*, vv. 477-480)

La imagen y el numeral se repiten en un soneto de Leonido:

Sobre cinco azucenas recostada,  
 en un tapete de la primavera,  
 dormía Venus...  
 (*Academia II*, vv. 294-296)

El sustantivo metafórico pervive, pero el numeral cambia en otras dos ocasiones:

Las azucenas diez de blanca nieve,  
 al compás de su altivo movimiento,  
 blandamente jugaban con el viento...  
 (*Academia I*, vv. 1566-1568)

Forzada del calor, tendió los brazos,  
 dando a una colcha abrazos,  
 y con las manos de riqueza llenas,  
 sembró en su campo azul diez azucenas...  
 (*Academia III*, vv. 886-889)

El discreto lector ya habrá adivinado que estas *azucenas* blancas, frágiles, que permiten recostar la cabeza, que juegan con el viento o que se extienden sobre la colcha, y que siempre son cinco o diez (no cuatro, ni seis, ni once), son los blancos dedos de las manos femeninas. La repetición de la imagen y del proceso creativo que subyace convierte a Enríquez Gómez en epígono de sí mismo. Después de emplearla reiteradamente en las *Academias morales*, reaparece en *Sansón nazareno*:

Bebe la luminaria hermosura y pura  
 diez azucenas...  
 [Enríquez Gómez, 1656: canto III, oct. 24]

Es decir, la lámpara brilla porque absorbe la luz que irradian los dedos de la mano de la dama.

#### ECOS DE LOPE DE VEGA. LA HUELLA AUTOBIOGRÁFICA

Las citas, los ecos, las glosas y recreaciones de Lope de Vega son más abundantes que los de Góngora; pero, al estar incardinados en la larga tradición que va de Ovidio y los elegíacos latinos a Petrarca y sus seguidores, son menos evidentes para muchos lectores. Aunque en esta ocasión prescindamos por economía del comentario de numerosos ejemplos, no podemos dejar de señalar la cita del famosísimo «Irse y quedarse, y con quedar, partirse» del soneto 61 de las *Rimas*, que, con intuición digna de aplauso, Enríquez Gómez aplica *Al curso y velocidad del tiempo*:

Voyle siguiendo, y sígueme sin irse;  
voyme quedando, y por quedarse, emplea  
su mismo vuelo, y hallo que desea  
ir y quedarse, y con quedar, partirse.

(*Academia I*, vv. 2221-2224)

Los ejemplos que hemos visto hasta ahora podrían llevar a pensar que a veces la *imitatio* se reduce a algo puramente externo, al calco de las fórmulas sintácticas o al juego con los tropos, las paradojas y las antítesis. Pero en el caso de Enríquez Gómez, la voluntad epigonal no está reñida con la presencia constante del poeta en sus versos, porque también esto es fruto de la imitación: Lope de Vega había convertido ese expediente en uno de los secretos de su éxito. El lector se complace en ver a través de los octosílabos y endecasílabos las peripecias biográficas y las opiniones del poeta sobre los valores mundanos. Podríamos afirmar incluso que el conquisarse va más allá que su modelo, porque sí recrea su biografía documentada, no la maraña tópica de los amores y desamores que había cristalizado en la tradición literaria del petrarquismo o de la poesía de cancionero.

En las *Academias morales de las Musas* son numerosísimas las referencias al destierro y a las persecuciones y desdichas que lo afligieron. La conocida como *Elegía a la ausencia de la patria* (en la primera edición carece de título) se abre con un homenaje epigonal a las palinodias petrarquistas: «Cuando contemplo mi pasada gloria...». En la *Academia IV* retoma las amarguras del exilio. El poeta habla en nombre propio y trata

de disuadir a un correligionario que acaricia la posibilidad de huir al extranjero (quizá para eludir el acoso inquisitorial):

Amigo, en no venir está tu vida.  
Mudar de patria, como yo he mudado,  
es tema de una vida aborrecida.  
No es buen consejo, no, mudar de estado;  
que el que deja su patria por la ajena,  
ser quiere por su gusto desdichado.  
(*Academia IV*, vv. 3560-3565)

La nostalgia (el mal del recuerdo, el angustioso deseo del retorno) a que alude en sus tercetos, no parece una impostura literaria sino la expresión, casi directa, casi espontánea, de una situación anímica:

Será tu perdición aquí notoria,  
y tendrás (¡qué dolor!) eternamente  
un verdugo cruel en tu memoria.  
(*Academia IV*, vv. 3584-3586)<sup>8</sup>

La vida de que habla es la que conocemos por los documentos, con escasa manipulación literaria. Lo que tiene carácter epigonal es la necesidad de fijar en endecasílabos y transmitir a los lectores ese auténtico y muy real desasosiego.

#### LA PROBLEMÁTICA RELACIÓN CON QUEVEDO

En el conjunto de estas imitaciones, lo más problemático es la conexión con la lírica quevedesca. Salvando las distancias, en los versos morales de Enríquez Gómez hay muchas coincidencias con los de Quevedo. También en la prosa, pero en este caso las deudas son indudables y reiteradamente reconocidas.

A pesar de las profundas divergencias políticas y sociales (no olvidemos el feroz antisemitismo de don Francisco<sup>9</sup>), las referencias elogiosas al genio de la prosa queve-

<sup>8</sup> La presencia lacerante del recuerdo se desarrolla con mayor amplitud en «Enríquez Gómez ante las aguas del Leteo», incluido en este volumen (pp. 149-161).

<sup>9</sup> Véase el artículo «Antonio Enríquez Gómez: entre la herencia de la sangre y la tradición literaria» de Pedraza que forma parte de este libro (pp. 111-127, en concreto, las pp. 122-125).

desca son constantes. También el reconocimiento de las deudas con los géneros que su pluma acabó de conformar: Enríquez Gómez quiso imitar la novela picaresca ingeniosa y conceptista en la *Vida de don Gregorio Guadaña*, que insertó en una suerte de relato lucianesco (satírico y fantástico al modo de los *Sueños*), caricatura de la realidad social trufada de juegos de palabras: *El siglo pitagórico*. Aún más ceñida al esquema narrativo de los *Sueños* es *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*. Aunque su posición moral, religiosa y política esté en las antípodas de la defendida por el autor de la *Execración contra los judíos*, en el texto hay huellas de esa dependencia. Y lo mismo puede decirse de *La torre de Babilonia*.

Francisco Manuel de Melo [1999: 129] se hizo eco de estos vínculos en un parlamento puesto en boca del propio Quevedo:

Esse Gomes é mais meu lacaio do que já disseram atrevidos entre Avicena e Escoto. A tudo se me põe diante e não olho para lugar donde não veja ali muito meu amigo. Assim foi em mil partes, mas agora mais em o seu *D. Gregório Gadanha*, em que quis retratar o meu *Pablos, el Buscón*, já poeta, já satírico. Dou ao pecado tal autor, por lhe não dar os pecados a ele, visto que lhe não faltam em seus escritos.

Algo parecido ocurre con los tratados políticos. *Luis, dado de Dios* (1645) coincide en su estructura, sentido y finalidad con *Política de Dios*, cuya primera parte tuvo que conocer Enríquez Gómez, ya que se publicó en 1626 (en Zaragoza y en Madrid, y de inmediato en Barcelona, Pamplona y Milán). En ambas obras, la glosa de textos bíblicos (evangélicos en Quevedo; tomados del *Libro de Samuel*, en Enríquez Gómez) se utiliza para la exposición de las tesis políticas de sus autores. Señalemos, aunque solo sea de paso, que la obra del conquense es de menor entidad literaria que la del madrileño, pero sus ideas miran hacia el futuro y auguran muchos aspectos de las doctrinas políticas y morales posteriores, mientras que el de Quevedo es un vano y a ratos muy retorcido ejercicio de nostalgia de una edad heroica que nunca existió.

#### LA REFLEXIÓN NEOESTOICA

Enríquez Gómez [2015a: I, 265-266] parece apreciar en mucho sus versos morales. Incluso, siguiendo un tópico prologal muy difundido, mantiene que quiere dirigir hacia ellos la atención del lector:

El principal asunto que me movió a dar a la imprenta este poema [*Academias morales de las Musas*] ha sido querer inclinar los ánimos, no a la recreación de los versos amorosos, sino a la delectación de los versos morales...

La filosofía que alienta bajo el ritmo de los sonetos, romances y epístolas en tercetos es marcada, intensamente neostoica. Las semejanzas formales y conceptuales con la lírica de Quevedo son considerables. Sin embargo, es fácil que el autor de las *Academias morales de las Musas* no conociera la poesía metafísica del Gran Satírico. Es verdad que ya en junio de 1613 estaba preparado para la imprenta el manuscrito de *Heráclito cristiano*, con el que los poemas morales de Enríquez Gómez presentan numerosas coincidencias. Es verdad que la poesía en el Siglo de Oro, y muy particularmente en la época que hemos denominado *barroca*, circulaba profusamente en manuscritos (de hecho, el poemario de Quevedo se nos ha conservado en tres de esos cartapacios). ¿Cayó alguno de ellos en las manos del mercader de paños? Pudiera ser, pero sorprende que el mismo autor que reconoce orgullosamente las deudas que tiene con la prosa quevedesca no diga una sola palabra de sus versos. Este silencio quizá nos lleve a aceptar que el Quevedo lírico, especialmente el grave, fue durante décadas un «poeta en la redoma», un cripto-poeta, como quiere Carreira [1977], que no se proyectó más allá del círculo próximo de amigos y admiradores, del que presumiblemente no formaba parte el conguense.

Es muy posible que la coincidencia en las ideas y conceptos neostoicos no nazca de la imitación de los versos de Quevedo; pero sí de la lectura de algunos de sus más celebrados tratados morales, en especial de la pieza capital de este género, que apareció impresa con el doble título de *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1630; Barcelona, Esteban Librerós, 1630), que estaba concluida en 1612 [*vid.* López Grigera, 1969: xv], y de *La cuna y la sepultura* (Madrid, María de Quiñones, 1634), que, según carta del autor a Sancho de Sandoval de 12 de febrero de 1635, había alcanzado cinco ediciones de las que conservamos ejemplares (Madrid, Imprenta del Reino, 1634; Sevilla, Andrés Grande, 1634; Barcelona, Lorenzo Deu, 1635; Valencia, Silvestre Esparza, 1635; y Bruselas, Viuda de Huberto Antonio Velpio, 1635), y otras tres (Madrid, Lisboa y Ruan), aludidas por el autor pero de las que no nos han llegado testimonios [*vid.* López Grigera, 1969: xxxviii-xlv].

También es verdad que la doctrina estoica pudo aprenderla Enríquez Gómez en el *Enchiridion* de Epicteto, traducido en 1612 por El Brocense, y puesto en verso en 1635 por el propio Quevedo: *Epicteto y Phocílides en español con consonantes. Con el origen de los estoicos y su defensa contra Plutarco, y la defensa de Epicuro contra la común opinión* (Madrid, María de Quiñones, 1635). De hecho, el tono admonitorio de algunos poemas de las *Academias morales de las Musas*, como *El pasajero* (*Academia I*, vv. 685-1120),

coincide con la prédica confianzuda (en segunda persona) de la traducción quevedesca del *Manual* de Epicteto.

En cambio, este posible carácter epilodal de las ideas morales no tiene por qué ser obstáculo para que nuestro poeta llegara por su cuenta y riesgo a algunas fórmulas (ese gusto por la paradoja conceptuosa y por la rotundidad expresiva) que ya había ensayado Quevedo en sus poemas morales, que no eran conocidos por el gran público y presumiblemente tampoco por Enríquez Gómez. Así, la paradoja estoica y senequista de que la muerte comienza en el momento de nacer, reiterado en *La cuna y la sepultura* («A la par empiezas a nacer y a morir...», «la vida es un dolor en que se empieza el de la muerte, que dura mientras dura ella» [Quevedo, 1969: 23 y 25]), encuentra en Enríquez Gómez una expresión rítmica que viene a coincidir con la del *Heráclito cristiano*, pero se adelanta a su difusión pública a través de la imprenta, ya que las *Academias morales* se publicaron por primera vez en 1642, y el *Parnaso español* no vio la luz hasta seis años más tarde (incluso lo precedió la primera edición española de las *Academias*, Valencia, 1647). Lo cierto es que hoy algunos de los endecasílabos del conqueense nos suenan a Quevedo:

Si cuando vine al mundo, entré muriendo...

(*Academia IV*, v. 1531)

el sepulcro primero fue tu vida...

(*Academia IV*, v. 2660)

La vida como incurable enfermedad es idea muy quevedesca. En *La cuna y la sepultura* [Quevedo, 1969: 27] leemos: «no puede dejar de estar enfermo quien siempre con su misma vida tiene el mal de muerte. Con este mal naces y con él vives, y de él mueres». En Enríquez Gómez:

¿Quién es el hombre, o quién le hará que sea  
merecedor del ser, siendo su vida  
vida prestada que en morir se emplea?

(*Academia II*, vv. 1672-1474)

¿Cómo quieres vivir, siendo homicida  
tu vida breve de tu propia vida,  
hidra interior del ciego entendimiento?  
Vive para morir...

(*Academia I*, vv. 1190-1193)

Y no faltan admoniciones, con retruécano, que también consideramos características de Quevedo:

Mira que, cuando quieras desengaños,  
te faltarán los años y los días,  
y sobrarán los días y los años.  
(*Academia I*, vv. 1196-1198)

La cuna y la sepultura, pañales y mortaja, se reúnen en el soneto *Al nacimiento del hombre* en versos que tienen la peculiar brusquedad y violencia quevedescas:

No en vano ha sido tu gemido ronco,  
pues con los lloros de esa blanca urna  
se va labrando tu sepulcro bronco.  
(*Academia II*, vv. 1296-1298)

#### EN CONCLUSIÓN

Nuestro poeta es una representación poco menos que perfecta de la vocación epigonal de esta cultura. Incansable recreador de los tópicos temáticos y estilísticos de los grandes autores que le precedieron, pródigo en citas y buscadas isotopías, su voluntad de seguir las huellas de los maestros cristaliza en una sorprendente paradoja (es el caso de la lírica de Quevedo): no contento con imitar las obras que había leído, llega a intuir rasgos de estilo de otras que, según todos los indicios, no alcanzó a conocer.



## 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

