

La relevancia de *Engañar para reinar* en la obra dramática de Antonio Enríquez Gómez*

The Relevance of *Engañar para reinar* in the Dramatic Work of Antonio Enríquez Gómez

ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ

Facultad de Educación. Universidad de Castilla-La Mancha. Ronda de Calatrava, 3. 13071 Ciudad Real (España).

Dirección de correo electrónico: Almudena.Garcia@uclm.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3835-4771>.

Recibido: 16-1-2021. Aceptado: 2-3-2021.

Cómo citar: García González, Almudena, “La relevancia de *Engañar para reinar* en la obra dramática de Antonio Enríquez Gómez”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 121-137, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.121-137>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.121-137>.

Resumen: Desde hace varios años, la figura de Antonio Enríquez Gómez ha despertado el interés de quienes trabajan en teatro áureo en España y sus obras están siendo recuperadas y editadas para poder profundizar en el conocimiento de la obra dramática de este autor. Este trabajo pretende contribuir al estudio de su teatro al analizar los puntos más relevantes de una comedia clave de su producción, *Engañar para reinar*, probablemente la primera de las comedias que Enríquez Gómez escribió.

Palabras clave: Antonio Enríquez Gómez; teatro Siglo de Oro español; edición de textos; autoría.

Abstract: For several years, the figure of Antonio Enríquez Gómez has aroused the interest of the researchers who work in the Golden Theater in Spain and his works are being recovered and edited in order to deepen their knowledge of this author's dramatic work. This article aims to collaborate in the study of his theater by analyzing the most relevant points of a key comedy of his production, *Engañar para reinar*, probably the first of the comedies that Enríquez Gómez wrote.

Keywords: Antonio Enríquez Gómez; Spanish Golden Age theatre; text editing; authorship.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “De Enríquez Gómez a Fernando de Zúrate: obra dramática y ensayos políticos” (FFI2017-87523-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Desde hace varios años, la figura de Antonio Enríquez Gómez ha despertado el interés de quienes trabajan en teatro áureo en España. Dramaturgo, poeta y ensayista de la generación calderoniana, se aleja de las primeras filas, pero su vida y obra han mostrado a la comunidad científica nuevas e interesantes vías en las que trabajar. Entre sus contemporáneos, parece que su obra dramática gozó de buena aceptación por parte del público, a juzgar por el número de ediciones antiguas conservadas de sus escritos -entre las que hay algunas de indudable relevancia artística-, además de por los datos que encontramos en algunas carteleras áureas sobre varias de sus comedias. De otras, sin embargo, a pesar de haber tenido buena acogida editorial, no se conserva ningún dato sobre su presencia en los tablados. En su biografía, ha llamado principalmente la atención su condición de judeoconverso, condenado por la inquisición, y que logró huir de España. Regresó años más tarde bajo el seudónimo de Fernando de Zárate, lo que lo revela como una figura de gran interés para conocer uno de los fenómenos sociales y culturales más representativos de la época.

La comedia a la que se dedica este trabajo, *Engañar para reinar*, es una comedia palatina, perteneciente, dentro de esto, a las etiquetadas como “comedias de Hungría”, país en el que se desarrolla la acción. Iberio, el protagonista, es el rey legítimo de este país, pero su hermano bastardo Ludovico pretende matarlo y hacerse con el trono. El momento de caza con el que se abre la obra se le antoja ideal a Ludovico para llevar a cabo el fratricidio, apoyado por un grupo de nobles ambiciosos que buscan medrar con el nuevo rey. Iberio, avisado de los planes por el condestable decide dar a entender a la corte que ha fallecido en el bosque y refugiarse en este con Elena, a la que acaba de conocer, de la que se ha enamorado perdidamente, y que descubre que es su prima; vive con su tío Tebandro, desterrado por el padre de Iberio tras una serie de malentendidos. De esta forma, considera que salva su vida, consigue a la mujer que ama y se aleja de Isbela, la dama que su padre había dejado decretado que debía ser su esposa. Tres años más tarde, el reino vive amedrentado por Ludovico, que se comporta de forma tiránica. Iberio, al conocer la muerte de uno de los nobles más importantes tanto en la conspiración contra su tío, como en la suya propia, decide recuperar su reino y, para ello, traza un plan mediante el que hace creer a Isbela que la ama para conseguir su apoyo y el de otros nobles, y así poder derrocar a Ludovico. Finalmente, lo logra, pero comparte el trono con su amada Elena e Isbela es entregada a Ludovico, quien recibe el perdón de su hermano y la mitad de su reino. La pieza,

como ha señalado Alberto Gutiérrez (2018), cumple con las convenciones del género.

Esta obra resulta de especial interés, principalmente, por lo expuesto por el propio autor en los versos con los que la cierra, y en los que afirma ser la primera comedia que había escrito.

Y aquí el poeta da fin
a su comedia, notando
ser la primera que ha hecho.
Si a vos ilustre senado
os agrada, será buena,
que este es el crisol más alto
(vv. 3117-3122).¹

Todos los investigadores que se han acercado previamente a esta pieza han dado por válidas las palabras del autor acerca de que fuera su primera obra, como Dille (1986), Rehva (2003), Wooldridge (2010) o González Cañal y Gutiérrez Gil (2015). Realmente, no hay nada que nos haga dudar de esta afirmación: durante el estudio de la comedia y de otras piezas del mismo autor, no hemos encontrado nada significativo que lo refute; pero tampoco que lo corrobore. Lamentablemente, no disponemos de ningún dato que nos permita fechar con seguridad la creación de esta comedia. En primer lugar, desconocemos cuándo fue su estreno, información que tradicionalmente nos ayuda a delimitar el momento de composición de una obra. De hecho, ni siquiera hemos localizado ningún dato sobre alguna representación de esta comedia que pudiera aportarnos pistas para establecer, a priori, su fecha de composición². Tampoco los testimonios conservados de la obra nos han ayudado a precisar esta cuestión. Se han conservado cuatro manuscritos, ninguno de ellos fechado, pero el tipo de letra nos permitiría adscribirlos al siglo XVII. Asimismo, han llegado hasta nosotros nueve impresos, pero el primero del que conocemos la fecha es de 1649, el correspondiente a la impresión en el volumen colectivo *Doce comedias de las más famosas que hasta ahora han salido. Tercera parte*. Se trata, por tanto, de una fecha muy tardía, alejada casi con seguridad de su momento de composición. De los otros impresos, cinco son sueltas sin

¹ La numeración de los versos se corresponde con la dada en la edición crítica de *Engañar para reinar* publicada en Enríquez Gómez, 2019.

² Para conocer la trayectoria escénica de la obra de Antonio Enríquez Gómez, ver González Cañal, 2014.

datos de imprenta que también podemos adscribir al siglo XVII y, entre los tres restantes, encontramos dos que no tienen año, pero sí indican dónde fueron impresos, y uno con los datos completos. Las imprentas referidas sin año son las sevillanas de López de Haro y José Padrino, que nos llevan ya al siglo XVIII, al igual que el último de los testimonios referidos, impreso en 1762 en el taller de la viuda de José Orga. En conclusión, los relativamente numerosos testimonios conservados de esta pieza nos muestran una buena acogida, pero no nos ayudan a la hora de fechar su composición. Aunque sí nos permiten adscribirla a la primera etapa del conquense en España, al aparecer con el nombre de Enríquez Gómez y no con el de Fernando de Zárate, seudónimo con el que regresó al país tras exiliarse unos años en Francia, huyendo de la Inquisición.

Por otro lado, tampoco hallamos en la comedia posibles desajustes, errores de estructura o de caracterización de los personajes, errores métricos o de estilo que nos muestren a un Enríquez Gómez más novato o experimentado que en otras de las comedias que presumiblemente escribió entre 1630 y 1635, antes de su fuga a Francia. En la comedia, todos los personajes son coherentes en sus acciones y palabras según el papel y la caracterización que el autor les otorga desde un principio; las acciones presentan una secuenciación lógica... todo ello dentro, claro está, de las convenciones del teatro barroco. Ello no implica la perfección de la pieza. Así, en la segunda jornada, el protagonista, Iberio, en una conversación con Albano, su suegro, hace referencia a que él y Elena han tenido dos hijos³, pero en ningún momento de la pieza se vuelve a hacer alusión a ellos ni tienen intervención alguna. Es curioso que ni Iberio, ni Elena hagan referencia en otros momentos a la existencia de los pequeños, especialmente cuando en la tercera jornada Elena cree que va a dejarla por Isbela y le reprocha los años vividos juntos (Enríquez Gómez, 2019: vv. 2429-2536). Algo tan importante como la existencia de herederos no parece un dato que deba pasar desapercibido. Al mismo tiempo, podríamos también encontrar los fallos que más comúnmente se le achacan al estilo del conquense, como la abundante presencia de rimas imperfectas o las relaciones excesivamente largas y con un lenguaje recargado y oscuro que dificulta su comprensión.

Considerando, entonces, que damos por cierta la aseveración de Enríquez Gómez al final de la comedia, para fechar la pieza se ha tenido

³ ¿No te alegras con dos nietos/ que es propia risa del alba/ y que es nuestra sangre junta/ para gloria de tus canas?" vv. 1287-1290 (Enríquez Gómez, 2019: 86).

en cuenta el primer estreno del que tenemos constancia, el de la obra *Fernán Méndez Pinto*, el 18 de mayo de 1633. Por tanto, nuestra obra tradicionalmente se ha venido fechando entre 1630-1632. Sin embargo, podríamos considerarla, incluso, algo anterior, pues Enríquez Gómez se trasladó a Madrid, ciudad en la que parece que comenzó su carrera como dramaturgo, en 1624.

Otra de las cuestiones por las que la crítica se ha acercado en anteriores ocasiones a esta obra ha sido por la atribución a Calderón. De hecho, en la mayor parte de los testimonios que conservamos, se indica que el autor es Don Pedro. Son solo cinco los que señalan a Enríquez Gómez como autor de la pieza: dos de los manuscritos y dos de los impresos. Entre estos últimos, los que señalan a Enríquez Gómez como titular de la comedia son el incluido en el volumen coleccionado de 1649 y una de las sueltas sin datos de imprenta. Los ocho testimonios restantes, dos manuscritos y seis impresos, adjudican la pieza a Calderón. La edición crítica de esta comedia ha llevado al trazado de un estema que explique la trayectoria de su transmisión. Según leemos en este, parece que la atribución a Calderón tendría su origen en otra de las sueltas sin datos, pues esta será de la que beban los demás impresos y manuscritos (García González y Gutiérrez Gil, 2019: 35-37) que llevan el nombre del madrileño. Incluso sin esta clara influencia, este hecho no nos sorprende. Son varios los testimonios que nos han dejado los propios dramaturgos, tal y como hicieron Lope, Calderón o Rojas Zorrilla, quejándose de que algunas de sus obras eran atribuidas a otros autores o que, por el contrario, les eran adjudicadas piezas que no les correspondían. El mismo Enríquez Gómez, en el prólogo al *Sansón Nazareno*, decide incluir un listado de sus comedias por el mismo motivo:

las más fueron veinte y dos, cuyos títulos pondré aquí para que se conozcan por más, pues todas ellas o las más que se imprimen en Sevilla les dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja (Enríquez Gómez, 1656: 3v).

El criterio general para este tipo de desmanes por parte de impresores y librereros parecemos tenerlo claro: aumentar las ventas. El hecho de utilizar el nombre de un dramaturgo más famoso y mejor considerado aumentaba las posibilidades de vender. Además, en el caso de Enríquez Gómez, creemos que el hecho de que fuera un hombre buscado y condenado por la Inquisición, pudo ser también un factor determinante

para que su nombre desapareciera de las portadas de sus comedias. A pesar de haber contraído matrimonio con Isabel Basurto, cristiana vieja, al igual que hiciera anteriormente su padre con su madre, Isabel Gómez, y de que su hija mayor, Catalina, contrajera, a su vez, matrimonio con Constantino Ortiz de Urbina, familiar del Santo Oficio, el dramaturgo y su familia no lograron escapar de las sospechas y el acoso de la Inquisición. El primero fue su tío, Antonio Enríquez de Mora. Detenido en 1613, un año más tarde huyó a Francia instalándose allí definitivamente. El 3 de julio de 1622 su padre, Diego Enríquez, fue denunciado al Santo Oficio. Lo condenaron al sambenito y le fueron confiscados todos sus bienes, por lo que también terminó exiliándose al país vecino. En torno a 1636 fue el turno de Antonio Enríquez Gómez. El exilio fue también a territorio francés y se asentó finalmente en Rouen, junto a su mujer y sus hijos, Diego y Leonor. Allí formó una compañía comercial con su primo, Francisco Luis Enríquez de Mora. Con esto, no terminó el acoso del Santo Oficio. El 1 de enero de 1651, Antonio y su padre, que había fallecido nueve años antes, en 1642, fueron quemados en efígie en un auto de fe en Toledo⁴. Adolfo de Castro encontró en los índices expurgatorios del siglo XVIII una comedia prohibida por ser de Enríquez Gómez. La lógica nos dice que esta no sería la única y que ya mucho antes, algunas de sus obras aparecerían en listados semejantes (Galbarro, 2015: 19).

Engañar para reinar, por otra parte, no fue la única comedia de nuestro autor atribuida a Calderón⁵. Vera Tassis, en la lista de las obras que no pertenecen a Calderón y que se le han atribuido, incluye, junto a esta pieza, *La prudente Abigail* y *Celos no ofenden al sol*. Además, conservamos un manuscrito con letra del XVII de *No hay contra el honor poder*, con el nombre de Calderón como autor, aunque una mano posterior corrigió la autoría.

⁴ Para conocer la biografía de Enríquez Gómez han sido fundamentales los documentos que recoge y comenta Révah (2003) en la monografía que dedicó al escritor conquense.

⁵ La errónea, pero más que intencionada atribución a Calderón, no fue la única. De entre los testimonios conservados no tenemos ninguno a otro nombre, pero algún otro perdido o alguna referencia a una representación que actualmente no conocemos, tuvieron que llevar a Fajardo en 1717, en su índice de *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impresso hasta el año 1716* y a Médel del Castillo (1735), unos años más tarde, a recoger una entrada de *Engañar para reinar* a nombre de Enciso. Fajardo, tan solo indica este autor, mientras Médel habla de dos piezas diferentes con el mismo nombre: una de Calderón y otra de Bartolomé de Enciso, y no el más conocido Diego Jimenez de Enciso. A él, sin embargo, sí se la adjudicaron Mesonero Romanos y Méndez Bejarano (Urzáiz, 2002: 300).

Rafael González Cañal (2017: 307), en un estudio sobre la atribución de estas piezas, señalaba

Que Enríquez Gómez conoció y admiró al genio madrileño está fuera de toda duda. Cuando el dramaturgo criptojudío entra en escena, Calderón ya había alcanzado el éxito y reconocimiento de la Corte. No es de extrañar que la impronta de Calderón se deje notar en las tramas de algunas de sus obras.

Y ya anteriormente Dille (1988), Rose (1983) o Wooldridge (1995) reseñaron la clara influencia calderoniana en el judeoconverso, pero eso fue algo generalizado en todos los dramaturgos de la generación de Calderón y que despuntaron, principalmente, en la década de los 30.

Ello no quita que se hayan podido rastrear aquellos rasgos calderonianos con mayor presencia en Enríquez Gómez con los que afirmar o rebatir estas atribuciones. En el caso de *Engañar para reinar*, González Cañal (2017: 307) destacaba dos: el primero el comienzo con una escena de caza, algo que se convierte en un tópico en el teatro calderoniano. Son muchas las obras que se inician así, como *Amor, honor y poder*, *La selva confusa*, *Saber del mal y del bien*, *El conde Lucanor*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, etc. Enríquez Gómez, además de en la comedia que nos ocupa, se valió también de este recurso en *A lo que obligan los celos*, *Fernán Méndez Pinto* y *La montañesa de Burgos*.

El segundo rasgo sería la utilización del término “hipogrifo”, tan presente en la obra de Calderón. En *Engañar para reinar*, lo encontramos al comienzo de la obra, en el verso 98 (Enríquez Gómez, 2019). El protagonista lo utiliza como metáfora de la huida que intenta realizar la misteriosa cazadora que acaba de conocer en el bosque.

Wooldridge (1995 y 2010), por su parte, se fijó principalmente en la construcción sintáctica de los encabalgamientos y en la métrica para demostrar cómo varias de las comedias de Enríquez Gómez atribuidas a Calderón eran del dramaturgo conquense y no del madrileño. La mayor presencia de redondillas en Enríquez Gómez frente a Calderón y otros dramaturgos de la época es para el investigador uno de los rasgos métricos que pueden ayudar a estimar o desestimar la autoría de una determinada pieza a nombre del judeoconverso (Wooldridge, 2010). *Engañar para reinar*, se abre, precisamente con una redondilla. En la primera jornada son varios los pasajes escritos bajo esta forma métrica (vv. 383-418; vv.525-544; vv. 741-776). También en la segunda y la tercera jornada

encontramos esta estrofa. En la segunda del vv. 1777-1903. La tercera se abre de nuevo en redondillas (vv. 2179-2280) y vuelve a aparecer entre los versos 2582-2629. Por otro lado, en el caso de los encabalgamientos, destaca aquellos que la línea termina con una conjunción, muy característicos de Calderón. En nuestra comedia solo encontramos dos casos con la conjunción “cuando”, mientras son varias las piezas calderonianas, como *Saber del mal y del bien* en las que encontramos hasta 5 casos con esta conjunción, pero bastantes más con otras como “pues” o “que” (Wooldridge, 1995: 84).

En la línea del estudio de Wooldridge, pero con la inestimable ayuda de la tecnología, hemos realizado un estudio estilométrico de nuestra comedia para terminar de apuntalar todos los datos que la filología tradicional nos había dado. Con el programa informático Stylo (Eder, Rybicki y Kestemont, 2016) se han comparado las frecuencias de las 500 palabras más habituales de la obra con las correspondientes del resto del corpus, conformado en el momento del análisis de *Engañar para reinar* por 980 piezas de diversos autores de teatro barroco español. El resultado confirma claramente la autoría de Enríquez Gómez, pues las obras con las que tiene mayores coincidencias son piezas suyas: *La prudente Abigail*, *A lo que obligan los celos* y *No hay contra el honor poder*, son las tres con las que el programa señala mayores semejanzas. En cuanto al segundo autor con el que tiene mayores coincidencias, el cotejo nos muestra un resultado inesperado después de lo anteriormente comentado sobre las similitudes o la cercanía del estilo de Enríquez Gómez con Calderón. De este autor, el programa solo indica dos piezas de entre las cuarenta con mayores coincidencias: *El purgatorio de San Patricio* y *El monstruo de los jardines*. Esto nos lleva a afirmar que Enríquez Gómez pudo tomar motivos teatrales y palabras clave de la imaginería calderoniana, pero su sistema de escritura se asemeja bastante poco al de don Pedro. Con quien, sin embargo, sí tiene múltiples coincidencias es con Lope de Vega. De entre las cuarenta piezas antes señaladas, diecinueve son atribuidas a Lope. Le siguen, pero en número ya bastante menos significativo, Rojas Zorrilla, con cuatro comedias, Cristóbal de Morales con dos y Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Moreto y Montalbán, con una.⁶

⁶ La relación de las comedias de otros autores con las que el programa indica una mayor relación es: *Con su pan se lo coma*, *La resistencia honrada* y *la princesa Matilde*, *El gallardo catalán*, *La fuerza lastimosa*, *La campana de Aragón*, *El amigo por fuerza*, *La imperial de Otón*, *El mayorazgo dudoso*, *El Argel fingido y renegado de amor*, *El tirano castigado*, *El testimonio vengado*, *El primer Fajardo*, *El gran duque de Moscovia* y

Además de para la autoría, hay otra cuestión para la que el análisis de Stylo puede ser de utilidad. No nos aporta argumentos irrefutables, pero sí nos permite sentar una base o añadir información que permita crear una hipótesis más sólida. Nos referimos al problema de la datación de obras sobre las que no tenemos una fecha clara de composición, tal como sucede con la comedia a la que se dedica este trabajo. Indicamos al principio que la obra se ha venido fechando en torno a 1630-1632. Pues bien, no parece casualidad que la mayor parte de las obras de Enríquez Gómez con las que el programa emparenta con mayor fidelidad a *Engañar para reinar*, sean piezas tempranas del conquense. Según los datos de representaciones recopiladas (González Cañal, 2014), *El valiente Diego de Camas*, se llevó a las tablas el 22 de mayo de 1633, *El capitán Chinchilla*, el 4 de diciembre del mismo año y *El primero rey del mundo*, en 1635, aunque no hay indicios de que la representación de este año fuera la primera y es probable que fuera compuesta con anterioridad (Marcello, 2019: 423-425). Asimismo, los estudios realizados para las ediciones críticas de las piezas reseñadas en el listado indican, en general, también fechas de escritura entre 1630 y 1635: *A lo que obligan los celos*, en torno a 1632-1633 (Rodríguez Cáceres y Pedraza Jiménez, 2018: 13-14); *Celos no ofenden al sol*, 1635 (González Cañal, 2018: 149); *El Cardenal don Gil de Albornoz* (Primera parte), anterior a 1634 (Madroñal, 2019: 153); *No hay contra el honor poder*, 1633-1635 (Julio, 2018: 280-282). Tan solo en el caso de *El valiente campuzano*, estaríamos ante una obra tardía, pues fue ya publicada con el seudónimo de Fernando de Zárate y su editora fecha su composición en la década de los 50 (González, 2020). En el caso de *La prudente Abigail* y *Amor con vista y cordura*, otras de las piezas con las que el programa halla mayores coincidencias, este dato puede ser también beneficioso para la datación de estas dos obras. Su primera publicación fue en el volumen de *Academias Morales de las Musas*, que Enríquez Gómez logró imprimir en Burdeos en 1642. Anterior a esta fecha

emperador perseguido, *La prueba de los ingenios*, *El amor desatinado*, *Las almenas de Toro*, *La difunta pleiteada*, *El hamete de Toledo* y *Triunfo de la humildad y soberbia abatida* de Lope de Vega; *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, de Mira de Amescua; *La montañesa de Asturias* de Vélez de Guevara; *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* de Cristóbal de Morales; *El profeta falso Mahoma*, *Morir pensando matar* y *El más impropio verdugo*, de Rojas Zorrilla. También de Rojas, pero en colaboración con Antonio Coello, *Los tres blasones de España*; *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto; *La peña de Francia* de Tirso de Molina y *Los dos jueces de Israel*, de Pérez de Montalbán.

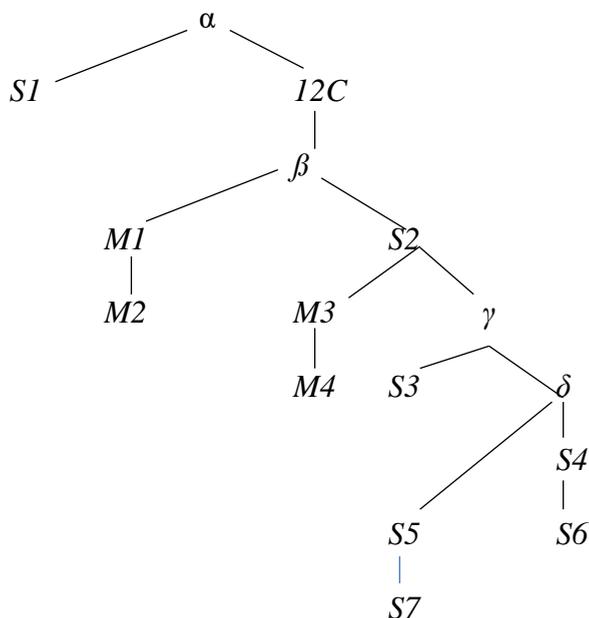
no se tiene ninguna constancia sobre la fecha de creación de estas dos piezas, tal y como se señala en la edición crítica de estas dos comedias incluida en la del volumen que las acogió inicialmente (Enríquez Gómez, 2015).⁷ Su proximidad con *Engañar para reinar*, y, por tanto, con la de las otras piezas del conquense citadas, nos permitiría lanzar la hipótesis de una fecha de creación también en torno a 1630-1635.

Varios párrafos atrás, indicábamos que recientemente se ha publicado la edición crítica de esta pieza en la que los editores presentan el estema de su transmisión (García González y Gutiérrez Gil, 2019: 35). Este se realizó con los testimonios conocidos hasta el momento de cierre de la edición y que se han referido con anterioridad: cuatro manuscritos sin datos, pero cuya caligrafía los sitúa en el siglo XVII, un impreso en un volumen coleccionado de 1649, cuatro sueltas sin datos de imprenta y otras tres sueltas adscritas a imprentas del siglo XVIII. En los últimos meses, sin embargo, se ha localizado una nueva suelta que se hallaba aún sin catalogar en los fondos de la Biblioteca Nacional de España.⁸ Esta edición tampoco recoge los datos sobre el año, el lugar o la imprenta en la que vio la luz. Esta falta de datos, la tipografía, la disposición... nos llevan a deducir que se trata de un impreso del siglo XVII y no muy tardío y el cotejo de las variantes confirma esta apreciación. En el estema trazado por García González y Gutiérrez Gil (2019), en las ramas más altas se hallaba, junto con el impreso en el volumen coleccionado, que es tomado como texto base, otra de las sueltas sin datos, la denominada *S1*, pues en ambos textos se encuentran un número considerable de versos que en ediciones posteriores se han cortado. Puesto que *S1* presenta múltiples variantes que solo este testimonio recoge, se determinó que la tradición textual continuaría a partir del texto del volumen coleccionado, denominado por los autores *I2C*, a partir del nombre del volumen en el que esta pieza se integra: *Doce comedias de las más famosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Tercera parte*. De este testimonio consideraron que saldría otro perdido y de este dos nuevas ramas, la de los manuscritos denominados *M1* y *M2* y la de la suelta también sin datos de lugar, fecha o imprenta, llamada *S2*. Este testimonio era el primero que daba como autor a Calderón y a partir de él irían reproduciéndose las

⁷ Así lo señalan Martos Pérez (2015: 155) y García González (2015: 189-190) en los prólogos realizados a la edición de *La prudente Abigaíl* y *Amor con vista y cordura*, respectivamente.

⁸ Signatura T-55322

siguientes ediciones ya con este nombre incorporado. La nueva suelta localizada viene a nombre de Enríquez Gómez, lo que llevaría a pensar que o bien seguía una rama creada a partir de *S1*, o bien, formaba parte de la de *I2C*, pero en una posición elevada. Las variantes halladas en este testimonio, comparadas con las de los demás publicadas en la edición crítica citada, nos llevan a pensar que esta suelta se trataría de ese testimonio perdido que aparecía en el estema como β y que iría inmediatamente después de *I2C*. De nuevo serán las omisiones de varias tiradas de versos las que nos den los argumentos más claros para avalar esta teoría. Como ya hemos indicado, *S1* y *I2C* se tratan de los dos textos más completos. A partir de ahí, son numerosos los versos que no encontramos en todas las demás ediciones: vv. 1594-1609, vv. 1944-1965, vv. 2263-2264, vv. 2312-2314 y vv. 2316-2322. Asimismo, hay otro número significativo de versos eliminados a partir de *S2*, la suelta sin datos desde la que continua la tradición textual a nombre de Calderón. Sin embargo, esos versos que no aparecen desde *S2*, sí podemos encontrarlos en *M1* y *M2*, lo que llevó a los editores a considerar la existencia de β . Mostramos el estema trazado en la edición crítica para una mejor comprensión de las cuestiones que se están tratando:



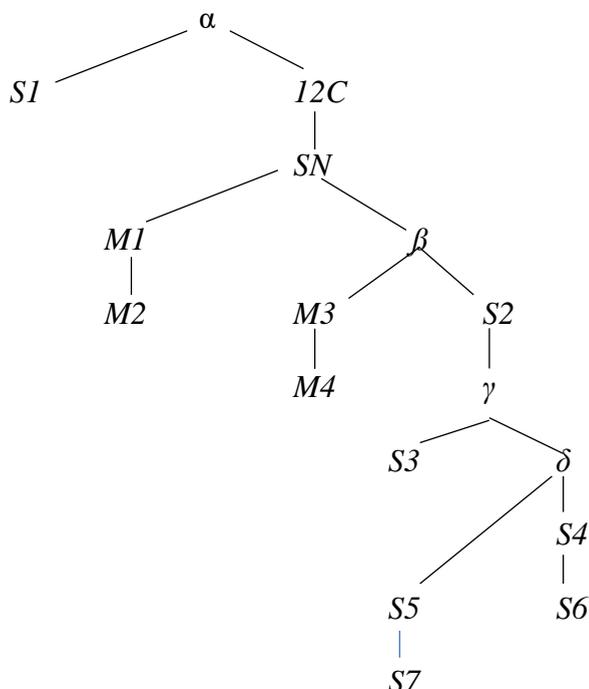
Los versos omitidos a partir de *S2* serían: vv. 544-580, vv.1936-1943, vv. 2195-2226, vv. 2231-2250, mientras sí los recogen, tal y como ya hemos señalado, además de *S1* y *I2C*, *M1* y *M2*, ese testimonio supuestamente perdido y que ahora consideramos que podría tratarse de la última suelta encontrada, a la que denominaremos *SN* (suelta nueva). En este testimonio encontramos, además de los versos antes indicados y que desaparecen a partir de *S2*, otra serie de variantes que comparte con *M1* y *M2*, por lo que se considera que se puede establecer que estos dos manuscritos pudieron tener a *SN* como modelo. ¿Y por qué no al revés, que *SN* naciera de alguno de estos manuscritos? Las variantes privativas de estos respecto de todos los demás testimonios, como en el verso 66, donde *M1* y *M2* leen “esa máquina”; mientras que los demás testimonios recogen “esa fábrica” o la del verso 168, en el que encontramos en *M1* y *M2* el término “guarda”, en lugar de “rincón”, como recogen las otras ediciones, nos demuestran que esta dirección en la transmisión no parece posible.⁹

Finalmente, se han detectado otra serie de variantes que nos llevan a pensar que *M3* y *M4* no nacieron directamente de *S2*, como se consideró en un principio, sino que habría otro testimonio anterior del que saldrían la rama de *M3* y *S2*, que tendría ya reflejado a Calderón como autor, que habría eliminado los versos anteriormente indicados e integraría otras variantes que todos estos testimonios comparte, pero que, sin embargo, mantuvo algunas de las lecturas de *SN* respecto a *S2* y las demás sueltas que la siguen, pero que perviven en *M3* y *M4*. Son las correspondientes a los versos 114, 134, 1966, 2123:

- 114 manto *S1 I2C M1 M2 S3 SN M3 M4*: muro *S2 S4 S5 S6 S7*
 134 lo altivo de sus almenas *I2C M1 M2 M3 M4 S1 SN*: lo
 intrincado de sus peñas *S2 S3 S4 S5 S7*: lo intrincado de sus breñas *S6*
 1966 Bato es este / Aquí te aparta *I2C S1*: Pero aquí está Bato. /
 Aparta *M1 M2 SN M3 M4*: de una encina quise. Bato. Aparta *S2 S3*:
 de una encina quité. Bato. Aparta *S4 S5 S6 S7*
 2123 roca *I2C M1 M2 M3 M4 SN*: toca *S2*: loca *S3 S4 S5 S6 S7*:
 espera *S1*
 2620 bien *I2C M1 M2 M3 M4 S1 SN*: Omitido en *S2 S3 S4 S5 S6 S7*

⁹ Para la relación completa de estas variantes, consúltese García González y Gutiérrez Gil (2019: 589-639).

En atención a todo lo aquí expuesto, el estema de transmisión que se propone resultaría muy similar al anterior, pero en él se incorporan dos ligeros cambios como puede apreciarse a continuación:



En definitiva, el estudio de las cuestiones aquí tratadas apunta al hecho de que estaríamos ante la primera comedia escrita por Enríquez Gómez, el punto de partida para lo que sería toda su obra dramática posterior. De ahí la relevancia de investigar su transmisión textual y las cuestiones en torno a su autoría, como se hace en el presente trabajo, así como otros puntos de análisis interesantes, como serían el género y, especialmente, la ideología sobre la monarquía o el poder que pueden apreciarse en la obra a través de los hechos y actitudes de sus protagonistas, por lo que supone esta pieza como hoja de ruta para su teatro posterior.¹⁰ El tema político, por ejemplo,

¹⁰ Destacamos los siguientes estudios en torno a estas cuestiones en *Engañar para reinar*: Sobre el género, véase González Cañal y Gutiérrez Gil, 2015 y Gutiérrez Gil, 2018; sobre la ideología del poder y el papel del monarca: Dille (1986), McGaha (1990) y Rodríguez Cáceres (2016).

será fundamental en toda su carrera literaria y está presente no solo en su teatro, sino también en su obra poética y narrativa.¹¹

Junto a los motivos aquí reseñados, aún quedarían otros puntos interesantes por analizar con mayor profundidad, como la comicidad de la pieza, genialmente lograda a través del personaje del labrador Bato. Consideramos, por tanto, que se trata de una comedia que, sin ser una gran obra, resulta fundamental para estudiar el teatro de Antonio Enríquez Gómez.

BIBLIOGRAFÍA

Dille, Glen F. (1986), «The Originality of Antonio Enríquez Gómez in *Engañar para reinar*», en *Renaissance and Golden Age Essays in honor of D. W. McPheeters*, ed. Bruno M. Damiani, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, pp. 49-60.

Dille, Glen F. (1988), *Antonio Enríquez Gómez*, Boston, Twayne Publishers.

Enríquez Gómez, Antonio (1656), *Sansón nazareno: poema heroico*, en la imprenta de Lorenço Maurry.

Enríquez Gómez, Antonio (2015), *Academias morales de las Musas*, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza (dir.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2 volúmenes.

Enríquez Gómez, Antonio (2019), *Engañar para reinar*, ed. Almudena García González y Alberto Gutiérrez Gil, en Antonio Enríquez Gómez, *Comedias II*, Rafael González Cañal y Almudena García González (dirs.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 39-150.

¹¹ Así, por ejemplo, en su obra *Academia morales de las musas*, podemos encontrar diversos poemas en torno a esta temática como la *Canción a la ruina de un imperio*, en la *Academia II*, y en prosa, los tratados *Política Angélica* y *Luis dado de Dios*. Por otro lado, queremos destacar la tesis que Pierre Savouret defendió el 5 de octubre de 2020 en la Université Paul Valéry Montpellier: «*Quise ser buen político de Estado*». *La representación del poder político en el teatro de Antonio Enríquez Gómez*.

Galbarro García, Jaime (2015), *El «Triumpho lusitano» de Antonio Enríquez Gómez*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

García González, Almudena (2015), “Estudio de *Amor con vista y cordura*”, en Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas*, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza (dirs.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, vol. I, pp. 187-206.

García González, Almudena y Alberto Gutiérrez Gil (2019), “Prólogo” y “Aparato de variantes”, en Antonio Enríquez Gómez, *Engañar para reinar, Comedias II*, Rafael González Cañal y Almudena García González (dirs.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-38 y 589-639.

González Cañal, Rafael (2014), «La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 213-230.

González Cañal, Rafael y Alberto Gutiérrez Gil (2015), «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, coord. Miguel Zugasti, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 30, 2015, pp. 153-177.

González Cañal, Rafael (2017), «Comedias de Enríquez Gómez atribuidas a Calderón de la Barca», en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, comp. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), pp. 299-314.

González Cañal, Rafael (2018), “Prólogo” de *Celos no ofenden al sol*, en Antonio Enríquez Gómez, *Comedias I*, Rafael González Cañal y Almudena García González (dirs.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 147-276.

González Ladrón de Guevara, Cristina (2020), “Prólogo” a *El valiente Campuzano*, en Antonio Enríquez Gómez, *Comedias*, Rafael González Cañal y Almudena García González (dirs.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-41. Disponible en

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-valiente-campuzano-1050300/> (fecha de consulta: 15/01/2020)

- Gutiérrez Gil, Alberto (2018), «Las comedias húngaras de Antonio Enríquez Gómez», *Cuadernos de Aleph*, 10, pp. 137-154.
- Julio, Teresa (2018), “Prólogo” a *No hay contra el honor poder*, en Antonio Enríquez Gómez, *Comedias I*, Rafael González Cañal y Almudena García González (dirs.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 277-296.
- Madroñal Durán, Abraham (2019), “Prólogo” a *El cardenal de España, don Gil de Albornoz. Primera Parte*, en Antonio Enríquez Gómez, *Comedias II*, Rafael González Cañal y Almudena García González (dirs.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 151-166.
- McGaha, Michael D. (1990), «Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares», en *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la “comedia”*, ed. Arturo Pérez-Pisonero y Ana Semidey, El Paso, Universidad de Texas, pp. 47-54.
- Marcello, Elena E. (2019), “Prólogo” a *El primero rey del mundo*, en Antonio Enríquez Gómez, en *Comedias II*, Rafael González Cañal y Almudena García González (dirs.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 423-446.
- Martos Pérez, María Dolores (2015), “Estudio de *La prudente Abigail*”, en Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas*, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza (dirs.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, vol. I, pp. 153-168.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres (2018), “Prólogo” a *Lo que obligan los celos*, en Antonio Enríquez Gómez, *Comedias I*, Rafael González Cañal y Almudena García González (dirs.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-34.

- Rehva I. S. (2003), *Antonio Enríquez Gómez: un écrivain marrane (v.1600-1663)*, ed. Caster L. Wilke, Paris, Éditions Chandeigne.
- Rodríguez Cáceres, Milagros (2017), «La sombra del Conde-Duque en el teatro de Enríquez Gómez», en Ignacio Arellano y Frederick A. De Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA / IGAS, pp. 123-137.
- Rose, Constance (1983), «¿Quién escribió la *Segunda parte* de *La hija del aire*? ¿Calderón o Enríquez Gómez?», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid: CSIC, I, pp. 603-615.
- Wooldridge, John B. (1995): “The *Segunda parte* of *La hija del aire* is Calderón’s”, *Bulletin of the Comediantes*, 47, pp. 73-94.
- Wooldridge, John B. (2010), «*Jerusalén libertada*, a doubtful comedia attributed to Antonio Enríquez Gómez», *Hispanofila*, núm. 159, pp. 1-10.