

## **Las mujeres de Diego Jiménez de Enciso. De lo femenino en un hombre del Barroco \***

Omero Cruz  
ESAD de Sevilla  
bcg13289@hotmail.com

### **Palabras clave:**

Teatro áureo, Diego Jiménez Enciso, personajes femeninos.

### **Key Words:**

Golden Age theatre, Diego Jiménez Enciso, female characters.

---

### **Resumen:**

«Ximénez de Enciso» nombra una calle sevillana cuyo referente pocos conocen. El presente artículo pretende poner foco en la faceta femenina de Diego Jiménez de Enciso, que, por cultivarla, fue engullido por la maquinaria patriarcal y hoy aparece con escasa frecuencia y aun con desdén en los estudios críticos y los foros de discusión del teatro aurisecular. Quizá un enfoque femenino, más acorde con la sensibilidad contemporánea, recupere su figura humana y literaria entre los grandes de su época. Lo merece tanto por el contenido de su dramaturgia como por la concepción de sus personajes.

### **Abstract:**

---

\* He realizado este ensayo en el marco del Proyecto *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas* (FEM2009-09092), y del Máster y Doctorado en Igualdad de Género en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP-CSIC).

Actually, few people know Diego Jiménez de Enciso, reduced to name a Sevillian street. This article is trying to throw light upon Enciso's feminine aspect, who was deleted by the patriarchal society, because he cultivated it, and now he hardly appears, even disdainfully, in the research and round tables on Spanish Siglo de Oro Theatre. Perhaps, a feminine approach, which is more in agreement with the contemporary sensitivity, gets back his human and literary figure. He deserves it because of his characters as well as the construction of his plays.

---

### **Yin y yang**

A Diego Jiménez de Enciso le escandalizaría el título de este artículo, porque nunca casó y, aunque no es posible negar o afirmar si conoció mujer, sí sabemos con certeza que, entregado a la cosa pública entre Sevilla y Madrid, dedicado a la creación literaria –poesía y teatro– y atento a proteger a sus sobrinos, no tuvo lugar ni tiempo para formar familia propia ni aun para contraer matrimonio, y ni siquiera consta que haya tenido amores en ninguna época, inclusive la juventud. A pesar de ello –o, acaso, gracias a ello–, se bastaba a sí mismo para conjugar admirablemente lo masculino y lo femenino, el patriarca heredero de una saga de hombres de acción y la protección generosa, maternal, de los suyos y de su ciudad. El objeto del presente artículo es poner foco en la faceta femenina de un hombre del Barroco, que, por cultivarla en exceso, fue engullido por la maquinaria patriarcal y, si no ha sido borrado totalmente de la memoria colectiva, hoy aparece con escasa frecuencia en los estudios críticos del teatro español y ‘disfruta’ de una presencia casi nula en los foros de encuentro y discusión sobre el teatro del Siglo de Oro, como tampoco puede accederse a ninguna obra suya por ejemplo en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a pesar de la riqueza de textos que ofrece. Diego Jiménez de Enciso ha quedado para nombrar en



Sevilla una calle del típico barrio de Santa Cruz, cuyo referente pocos conocen.

El yin y el yang, doble concepto de la filosofía oriental, describe las dos fuerzas fundamentales aparentemente opuestas y complementarias que se encuentran en todo lo que existe en el universo: luz/oscuridad, sonido/silencio, calor/frío, movimiento/quietud, vida/muerte, mente/cuerpo, masculino/femenino, etc. El yin es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción; el yang es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración. Ya a principios del siglo XX,

Yung consideraba que las sociedades occidentales de su tiempo se encontraban muy desequilibradas al exagerar la importancia del pensamiento y la sensación –funciones psíquicas asociadas culturalmente con el hombre- y desconocer las funciones no racionales consideradas femeninas: la intuición y el sentimiento<sup>1</sup>.

No hablemos de las sociedades occidentales de siglos pasados. Así pues, si una visión masculina del arte y la historia ha relegado al olvido al hombre y al artista que fue Diego Jiménez de Enciso, quizá un enfoque femenino, más atento al todo que a las partes y más acorde con la sensibilidad de estos tiempos, alcance a reivindicar su figura humana y literaria y a recuperarlo entre los grandes de su época, tanto por el contenido de su dramaturgia como por la construcción de sus personajes.

Sevillano nacido en 1585, de ascendencia riojana y castellano-leonesa y, por tanto, de estirpe itinerante y migratoria, vivió muy ligado a la ciudad hispalense a través de diversos cargos de importancia, pero también residió mucho tiempo en Madrid, donde fue tan estimado del Conde-Duque de Olivares que vino a ser luego su representante en la capital andaluza. Persona bien conocida por su nobleza, su absoluta falta de vanidad resalta en el

---

<sup>1</sup> Véase Sáenz Obregón, 1995: 104.



desapego a los honores que había sabido conseguir, cargos y títulos a los que renunció todavía en vida a favor de sus sobrinos. Pero, además de mantener el prestigio social, adquirió el mayor grado de cultura posible y, con ella, la gloria literaria. Enaltecido por Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614) y celebrado como elegante poeta en su *Jerusalén*, hacia 1605, por Lope, que luego en el *Laurel de Apolo* (1630) le dedicaría otro elogio, de los más pomposos y encarecidos que contiene el poema, Montalbán, haciendo mención de él en su *Para todos* (1632), afirma: «No ha menester más elogios que su nombre y decir que escribió *Los Médicis*, que ha sido pauta y ejemplo para todas las comedias grandes». Por cierto que esta comedia lo hizo bien conocido en Italia. Asimismo, Bances Candamo, en su inédita *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos: Historia escénica griega, romana y castellana*, asegura, hablando de Jiménez de Enciso, que «empezó las comedias que llaman de capa y espada; siguiéronle después don Pedro Rosete, Rojas, Calderón, etc.». Respaldado este éxito entre los colegas por el éxito sobre el tablado, representado en el corral y en las fiestas palaciegas, apreciado por tanto en su época –pues no a otra causa deben de responder las mercedes que le otorgaron Felipe IV y su privado, el Conde-Duque de Olivares–, confirmada su innegable calidad literaria por la larga estela de influencias dejadas por alguna de sus obras, no se entiende su olvido y es de justicia poética rescatar su memoria.<sup>2</sup>

Más interesado en la calidad que en la cantidad, primer rasgo de carácter femenino en su producción, no fue un escritor fecundo: 10 piezas teatrales conservadas –unas de autoría indiscutible, junto a otras de autoría controvertida– y algunas composiciones poéticas. Centrándonos en el teatro, aunque esencialmente cultiva, situado en la estela de Lope, una dramaturgia

---

<sup>2</sup> Véase una completa biografía de Enciso en Cotarelo, 1914: 209-248, 385-415 y 510-550, además de las notas de Juliá Martínez, 1951, VII-LXXII, y los datos aportados por Cobos: 1996, 449-458.



---

derivada y al servicio de un sistema patriarcal, en Jiménez de Enciso pueden rastrearse indicios de una concepción más femenina del mundo, en determinados temas que aborda, en el enfoque de otros tradicionalmente masculinos y en la creación de los personajes, es decir, la acentuada carga femenina en los hombres o la ostensible faceta masculina en las mujeres.

### **Las tramas femeninas**

Tramas, digamos, femeninas, de una modernidad que exigirían una puesta en escena del Lliure catalán o en el Teatro Central de Sevilla, articulan para mí *La mayor hazaña de Carlos V*, *El príncipe don Carlos* y *Juan Latino*.

La energía masculina se vincula con la iniciativa, la búsqueda, la acción, la penetración, la dureza, el hacer, el pensamiento lógico y racional, la fuerza física. La energía femenina está relacionada con la pasividad, la receptividad, la capacidad de espera, la flexibilidad, la ternura, la delicadeza, la blandura, el sentimiento, la contemplación, la sensibilidad, la capacidad de entrega. En *La mayor hazaña de Carlos V*, puesta en escena al parecer en 1624 por Roque de Figueroa<sup>3</sup>, Jiménez de Enciso toma no solo la verdad histórica, la oficial, escrita de forma impersonal, que cuenta los grandes acontecimientos de la vida del Emperador, sino también la intrahistoria; se complace en relatar lo pintoresco, donde la anécdota pseudohistórica o la leyenda ocupan el lugar de la historia: El Emperador, cansado ya de sus hazañas, abdica y se dispone a pasar sus últimos años en Yuste, donde llevará una vida retirada dedicado a la oración, hasta que se da cuenta de que, próximo su fin, todavía le queda por acometer la mayor hazaña: saber morir. Ante tamaña toma de conciencia, digna de las últimas corrientes de la

---

<sup>3</sup> Véase Ferrer Valls, 2008: *Figueroa, Roque de*, «Introducción». La primera edición de esta comedia, según Cotarelo [1914: 304], parece ser la hallada en el tomo único de la perdida colección *Diferentes autores*, en la que figura «*Representóla Figueroa*», de lo que se deduce que fue publicada con posterioridad a 1624.



psicología humanística y que Jiménez de Enciso dramatiza haciendo que se aparezca al Emperador un fantasma en su propia imagen, este se espanta, pero pronto se sobrepone y se apresta a emprender el último viaje. Queda así reflejada la grandeza de alma de un emperador que, en el apogeo de su gloria y poder, se desprende de todo a favor de los suyos –como haría el mismo Enciso– y va a sepultarse en vida a uno de los más tristes rincones de su imperio para prepararse a morir:

EMPERADOR. Refiriendo mi vida  
para escribir mi historia,  
el alma se llenó de vanagloria;  
discurrí por mis hechos  
y haberme retirado  
por mi mayor hazaña he celebrado,  
cuando otro yo, difunto,  
me dijo con mi voz y mi trasunto:  
tu vanidad te engaña;  
saber morir es la mejor hazaña<sup>4</sup>.  
(vv. 2517-2525)

*La mayor hazaña...* es la única obra del teatro clásico que representa al Emperador en la humildad de renunciar a sus reinos. Pero no se queda en eso: Enciso cae en un anacronismo intencionado (anticipa el encuentro entre Carlos V y don Juan de Austria al año 1555, inmediatamente antes de la abdicación, y no lo sitúa, como atestiguan los historiadores, en Yuste) con objeto de conferir al Emperador una dimensión humana, de presentarlo como un padre complacido en las dotes de su hijo<sup>5</sup>:

EMPERADOR. ¿Es don Juan muy virtuoso?  
LUCINDA. Bien come.  
EMPERADOR. Malicia ha sido.  
¿Es discreto?

<sup>4</sup> Manejo la edición de Arcigli Santoro, 1970, pero modernizo la ortografía al reproducir el texto (grafías *b* por *v* y *z* por *ç*).

<sup>5</sup> Véase Moravito, 2006: 462.



LUCINDA. Es desconfiado.  
 EMPERADOR. ¿Bien quisto?  
 LUCINDA. No dice mal  
 de nadie.  
 EMPERADOR. ¿Es muy liberal?  
 LUCINDA. Como un recién heredado.  
 (vv. 615-620)

Sus sentimientos paternos se manifiestan en el encuentro posterior con el hijo, cuando expresa a través de los apartes su satisfacción al confirmar las buenas cualidades y la discreción del joven.

EMPERADOR. Seáis bien venido;  
 ya vuestra carta he leído.  
 (¡Qué buen talle tiene!). Alzad.  
*Levántase.*  
 Aquí me escribe Madama  
 que os haga merced.  
 DON JUAN. Señor,  
 (turbado estoy, mi temor  
 aumenta gloria en su fama.  
 Sola esta vez he temido.)  
 EMPERADOR. ¿Qué decís?  
 DON JUAN. No estoy en mí  
 de verme a solas aquí  
 con un Monarca que ha sido  
 del mundo asombro y espanto.  
 EMPERADOR. Eso no es miedo, es respeto.  
 (El rapacillo es discreto.)  
 (vv. 654-667)

Peale [2004: 1083-1084] habla de un dramatismo ‘domesticado’:

La comedia penetra no solo en el alma del rey Carlos, sino también en el carácter de sus hijos Felipe y don Juan de Austria, revelando la causa de sus debilidades y virtudes. Para realizar este tríptico de caracteres en una trama coherente, Enciso reduce el dramatismo del enredo a un nivel doméstico. [...] Los términos se hacen acusadamente personales e incluso íntimos, hogareños.









dedica la primera palabra, el primer pensamiento, la primera oración, aun en medio de los más graves negocios de Estado» [Levi, 1914: 898].

*Juan Latino* es una comedia rara. Publicada únicamente en 1652<sup>9</sup>, no consta en fuente alguna ni año de composición ni de representación, pero su ostracismo se entiende reparando en el contenido: La historia del negro granadino esclavo del Duque de Sesa, llamado luego Juan Latino por su conocimiento de esta lengua, tanto que fue nombrado catedrático de Gramática de la Catedral de Granada, aunque lo más admirable de este negro es que se casó con una hermosa y principal dama granadina contra la voluntad de los parientes de ella, que no pudieron disuadirla de aquel matrimonio, en el que hubo varios hijos. En Granada, doña Ana de Carloval es objeto de deseo de varios galanes y de Juan, el esclavo negro del Duque; ella también se siente atraída por el negro; Juan pide estudiar al Duque, que consiente, y poco a poco asistimos a su crecimiento como intelectual hasta conseguir el grado de doctor; asimismo, declara su amor a doña Ana, que finalmente le corresponde y se casan. Lo masculino tiende a racionalizar, a objetivizar, a argumentar, a creer solo en lo que se ‘toca’, a simplificar y a buscar la seguridad de un mundo estático reducido sin cambios evolutivos ni complicaciones; lo femenino tiende más a sentir, a lo irracional, a fundirse con, a vivir, a vibrar, a subjetivizar, a creer en lo que no se ‘toca’, a buscar más y a conectarse con los ciclos vitales indispensables para la renovación y la evolución. Fra-Molinero [2005: 329-330] resalta la importancia de esta obra:

It is the first testimony in Europe of a white writer reflecting on the life and work of a black one, even if a white writer whose personal fortune was dependant on the slave trade... Ximénez de Enciso chose to deal with the thorny issue of Juan Latino's legal status and make it the centre of a very interesting reflection on freedom and artistic patronage.

---

<sup>9</sup> Véase Cotarelo, 1914: 401. Manejo la edición de Juliá Martínez, 1951.



Lo masculino y lo femenino se funden en armonía. Por una parte, Jiménez de Enciso resalta la condición culta del personaje: Doña Ana, entre los aplausos y admiraciones de que está rodeada, confiesa que «...del ingenioso / a las letras les soy aficionada; / solo el que sabe, para mí, es hermoso»; la misma doña Ana –rara avis– se siente atraída por la adquisición del conocimiento. Por otra, observemos que Juan y doña Ana son inadaptados sociales: él, culto y negro; ella, similar a otras mujeres que participaron en Academias de la época, cosa que no era muy del gusto de los hombres, y un ejemplo de la mujer esquiva que ha rechazado a muchos pretendientes supuestamente valiosos. Ambos recibirán el premio a su naturaleza poco común: el mutuo y verdadero amor, por encima de la decisión del Duque de no liberar a Juan:

DOÑAANA.            Tu alma es tesoro que adoro,  
                                   y así ha de darme cuidado,  
                                   en arca ajena encerrado,  
                                   tan adorado tesoro.  
                                   Pero fuerza habrá de ser,  
                                   no teniendo indignación  
                                   a morir en Religión,  
                                   vivir siendo tu mujer.

Indudablemente, la intención última de Jiménez de Enciso en estas tres piezas es santificar la Casa de Austria, ensalzando sus símbolos mayores – Carlos V y Felipe II– y la generosidad de la Monarquía en aceptar al inadaptado –negro o mujer culta– como uno más de la camada. Llama la atención el camino que sigue: no destacar las glorias sino los pequeños sucesos, la emoción en los hombres de acción, la conciencia de la muerte en el Gran Rey, los sentimientos materno-paternal de Felipe II, la aceptación por parte del sistema del elemento extraño cuando este elemento acepta sus leyes.



## Mujeres parecen hombres

Cotarelo [1914: 548] se despacha a gusto sobre los personajes femeninos de Enciso:

El lado flaco de los caracteres de Enciso son los femeninos: casi todos valen poco. O son insignificantes, como la Violante del *Principe* y la Isabel de *Los Médicis*; inseguros y contradictorios, como la doña Ana de *Juan Latino*; fríos, como la Santa Margarita; inverosímiles, como la mujer de Pedro Lobón, o poco nobles, como la doña Inés de *Los celos en el caballo* y casi todos los de *Criselio y Cleón*.

Peca, como buen hombre de su tiempo, de abordar su estudio desde una óptica a mi entender más moralista que dramática y, por supuesto, muy machista. Puede parecer que Jiménez de Enciso construye en general mujeres de peso secundario, poco relevantes en la trama, habitualmente al servicio de una dramática 'masculina'. Sin embargo, a veces, aparece una mujer que rompe-y-rasga el prototipo, activa, cultivada, que decide y actúa para conseguir su objetivo. Reinas, duquesas, damas de la ciudad, criadas y villanas constituyen el universo femenino de Jiménez de Enciso en un arco que cubre todo el espectro social de su época. Mujeres sabias o frívolas, aguerridas o indolentes, fieles o traidoras, virtuosas o pecadoras conforman un corpus de variada y contrastada moral. Mujeres de la civilización cristiana y mujeres de religión musulmana completan la mirada de Jiménez de Enciso sobre la mujer, una mirada realista sobre su situación social y las relaciones con el varón, pero, al mismo tiempo, globalizadora, atenta a la totalidad de sus rasgos, al principio dual, lo propiamente femenino y lo que de masculino hay en ella.

En más de una comedia de Jiménez de Enciso, la actuación de las mujeres determina la trama, tanto en el incidente desencadenante como en el desarrollo y la resolución de la misma. Esta característica aun podría



constituir un criterio para afiliar al sevillano las obras de paternidad discutida<sup>10</sup>. De autoría cuestionada son *Los celos en el caballo*<sup>11</sup>, estrenada en 1622 en Palacio, *El valiente sevillano*<sup>12</sup>, representada en la Montería de Sevilla en 1642, y *El casamiento con celos*<sup>13</sup>, de cuya puesta en escena no tenemos datos. La protagonista de *Juan Latino*, doña Ana –arriba descrita–, decidida a anteponer los sentimientos a los prejuicios, entabla parentesco con las protagonistas de estas piezas.

Activa como doña Ana se muestra la Inés de *Los celos en el caballo*. Sobre la ideología de esta comedia, Juliá Martínez [1951: XVI] considera que el honor, basado en una mujer frágil, carece de consistencia y engendra con facilidad la duda.

DON FÉLIX. Esta es culpa consentida  
de doña Inés.

CELIO. Mucho dudo  
que en nada ofenderte pudo  
y pondré a riesgo mi vida.

DON FÉLIX. Del Rey pudo, persuadida...

CELIO. Es noble.

DON FÉLIX. Mujer nació  
y ¡ay del hombre que llegó  
a pensarlo, y teme ya  
culpa de mujer, que está  
en duda si pudo o no!<sup>14</sup>

(vv. 803-811)

<sup>10</sup> Como me apuntan desde *Anagnórisis*: «la actuación de las mujeres es también determinante en muchos dramas de otros autores –Tirso en primer lugar, pero otros también...» y, por tanto, parece dudoso que sea útil para solucionar la controvertida autoría de tres de las obras atribuidas a Jiménez de Enciso; sin embargo, la utilidad de este criterio se revalida si no lo entendemos como exclusivo y observamos el nombre que de los supuestos autores aparece junto al título en las ediciones más antiguas conservadas. Véanse las notas que siguen.

<sup>11</sup> Impresa en 1632 en Zaragoza. «Del Doctor Ximenez de Enciso». Véase Cotarelo, 1914: 385-386.

<sup>12</sup> Impresa en 1642 en Valencia. Atribuida a «D.Rodrigo Ximenez de Enziso». Véase Cotarelo, 1914: 408, 412.

<sup>13</sup> El único texto conocido de esta comedia se publicó en 1670. Atribuida a «Bartolomé de Anciso». Véase Cotarelo, 1914: 389.

<sup>14</sup> Manejo la edición de Arcigli Santoro, 1970.



¿Fragil, Inés? ¿O un juicio de mentalidad ‘masculina’? Revisemos el argumento: El rey don Alonso de Aragón recompensa a don Félix de Moncada por sus hazañas bélicas dándole en matrimonio a Inés de Cardona. Enrique, hermano del rey, enamorado de Inés, intenta matar a Félix, pero falla y en la huida pierde el caballo. Félix, a la vez que sospecha de la integridad de su esposa, reconoce el caballo del rey y, creyéndolo culpable, se presenta ante él pidiendo reparación a su honor; intenta entrar en sus aposentos, pero Pedro de Aragón se opone y Félix lo hiere. El rey manda encarcelar inmediatamente a Félix. Inés, incluso siendo víctima de la duda, decide entonces actuar para salvar a su marido y su honor. Primero, recurre a la Reina y expresa su amor con efusión:

DOÑA INÉS. Si Dios, señora, criara  
nuevos mundos y formara  
con más almas más sujetos,  
ninguno en los más perfetos  
a mi esposo aventajara.  
(vv. 1415-1419)

Luego, le hará creer a Enrique que ha vencido su amor por ella, de modo que este confiesa todo lo sucedido al rey. El rey perdona a Félix y obliga a Enrique a pedir perdón a Félix. ¿Fragil doña Inés o una mujer hábil en defender su terreno?

Igualmente, doña Isabel Dávalos se muestra fuerte, aguerrida, con capacidad de acción y decisión en *El valiente sevillano*<sup>15</sup>. Mientras Pedro Lobón, Marqués de Mantua y embajador de Carlos V, negocia con el rey de

<sup>15</sup> Trabajo sobre el único texto conocido de la obra, incluido en *Parte treinta y tres de Doze comedias famosas de varios autores. Dedicadas al muy ilustre señor don Antonio de Córdoba y Aragón... 69. Año 1642. Con licencia. En Valencia. Por Claudio Macé, al Colegio del Señor Patriarca. A costa de Ivan Sonzoni, mercader de libros, delante la Diputación*. En el fragmento reproducido, para facilitar la lectura, transcribo la grafía z por c.



Francia la herencia de Milán, don Luis Pizarro, enamorado de la esposa de Pedro, Isabel, urde un engaño para acusar a este de traidor ante el rey. Pedro es condenado a muerte. La reacción de la mujer no se deja esperar:

ISABEL. Voces al cielo he de dar,  
 apelo de esta inclemencia.  
 Loca estoy, pierdo el sentido,  
 haré que a Lobón me den;  
 don Luis, dame a mi bien,  
 dame, traidor, a mi marido.

Hasta tal punto es atrevida la dama que, en el momento antes de ser ajusticiado, se presenta en prisión, en disfraz de fraile, junto al moro Amurate, su criado, trayendo armas, con las que Pedro Lobón logra escapar.

En *El casamiento con celos*<sup>16</sup>, otra doña Ana posee una firmeza a la altura de las precedentes. A la altura de la misma Reina de Aragón, tierna y comprensiva con aquella y firme con su marido, dispuesta a guardar el espacio de su matrimonio. Don Pedro, rey de Aragón, quiere conseguir a toda costa a doña Ana, esposa del Conde Manrique. Mientras Manrique está en la guerra, don Pedro se lleva a palacio a doña Ana por las bravas, pasando por alto los celos de su esposa, de quien está dispuesto a divorciarse. Tanto Manrique como el padre de doña Ana se sienten deshonrados y deciden matarla. Doña Ana escapa. Manrique pide justicia al rey y este ordena encerrarlo. La Reina encuentra a doña Ana escondida entre unos pastores, le muestra confianza y le comunica que Manrique está en prisión, a punto de ser ajusticiado por el rey. Doña Ana se presenta ante este para pedir a su marido sin miedo a represalias: «A don Manrique, señor, / vengo a pedirte, postrando / a tus reales pies mi vida». El rey le hace creer que Manrique ya ha sido ejecutado; entonces, doña Ana

<sup>16</sup> Manejo el único texto conocido de este drama, impreso en 1670, de cuya representación no queda constancia. Véase Cotarelo, 1914: 389.



desata su furia ante el poderoso: «¡Ah, fiero, / injusto rey! ¡Ah, rey tirano! / Monstruo hambriento de injusticias...»

El mismo comportamiento diligente observan las damas de *El Encubierto*, una pieza ‘rarísima’ a juicio de los críticos [Cotarelo, 1914: 392, Juliá Martínez, 1952: XLVII], de la que no consta representación y de la que se conserva una edición suelta del XVII sin fecha precisa. El Encubierto, como figura histórica –se trata de un hipotético nieto de los Reyes Católicos, que acaudilló el movimiento de la Germanía valenciana contra Carlos V hasta ser hecho preso y ajusticiado–, había despertado escaso interés en los historiadores, pero Jiménez de Enciso reelabora lo histórico con lo imaginado a la manera en él conocida para poner una doble trama al servicio de la imagen de los Austria. Las damas de la obra, Laura y Flora, ambas enamoradas del mismo hombre, el Marqués de Cenete, ponen en juego estrategias que rozan la amoralidad, no mayor que la de los galanes, dentro de una conducta idéntica a la de estos: Flora viene desde la corte a pedir cuentas al Marqués, que la ha deshonrado, y se finge Laura para engañarlo; por su parte, el Marqués se había citado con Laura en el jardín de su casa, pero en el camino es interceptado por el Encubierto, que lo hiere y se hace pasar por él ante Laura. El amor y el proceder de enamorados y enamoradas constituyen la línea de acción secundaria y emanan del talento fabulador de Jiménez de Enciso; por su parte, su respeto a lo histórico está –además de las circunstancias del Encubierto, tomadas de una crónica de la época– en la constatación de las ideas que sobre la mujer tiene el hombre del XVII con relación al honor; así exclama Guillén: «¡No vio, honor, lo que padezco / quien os puso en la mujer!». Y sobre la mujer y el amor, el Encubierto afirma: «...amor y la mujer / jamás guardaron secreto». Es decir, Jiménez de Enciso, fiel a la realidad, certifica el autoconcepto superior del varón sobre la mujer, pero construye pautas de conducta paralelas en el uno y la otra.





Análogo paralelismo registra el sevillano en la *Fábula de Criselio y Cleón y Los Médicis de Florencia*. En las fiestas que se hicieron en palacio en abril de 1632 para celebrar la jura del luego malogrado príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, se representó una comedia que Jiménez de Enciso había compuesto al parecer en 1625 para un cumpleaños del rey, *Júpiter vengado* o *Fábula de Criselio y Cleón*. La pieza, una fábula pastoril-mitológica de carácter alegórico, resulta ingeniosa y debió de ofrecer gran espectáculo, pues se encargó su puesta en escena al célebre ingeniero y escenógrafo florentino Cosme Loti. Parece ser que esta comedia tiene su fuente en la intrahistoria de la España del momento, en lo que estaba sucediendo en la Corte castellana, pero, si obviamos las referencias reales y consideramos el argumento, comprobamos en los personajes una frivolidad que conduce a la tragedia. De los Reyes Peña [2009: 16] describe su estructura interna:

El argumento de la *Fábula* se entreteje en una doble acción. Una primera, centrada en los amores y desamores de Criselio, que enamorado de Nerea, desea mantener en secreto su amor, mientras que esta para avivarlo decide provocarle celos con un amor fingido hacia Alcino, que la quiere realmente. Celoso, Criselio sigue el consejo de su amigo Cleón y finge amar a Cloe, que, aunque se resiste a fingirse enamorada, acepta el juego y ambos acaban sintiendo un amor verdadero, con la consiguiente rabia de Nerea que continuará provocando con celos a Criselio mediante una ficción que conduce a la muerte de Alcino. La segunda acción, paralela, escenifica los amores y desamores de Cleón, que, amando a Nais, la abandona para después, celoso, volver a ella con un amor que acabará enfriándose, al depositarlo en Níove, para el que pide ayuda a Criselio y Cloe. Nais, sintiéndose traicionada y despechada por Cleón y sus amigos Cloe y Criselio, buscará venganza en el viejo mago Anfíloco, cuya actuación es frenada por el dios Júpiter que lo castiga y que cierra el desenlace de la pieza. Ambas acciones están imbricadas por la presencia de los dos protagonistas — Criselio y Cleón— en una y en otra, a través del sentimiento de una intensa amistad, así como por otros personajes y sus respectivas actuaciones. Amistad, amores, olvidos, celos, engaños, rabia, honor, venganza... son los sentimientos que, en estado puro y sin rodeos, mueven a los personajes y configuran la trama de la pieza...



Despierta nuestro interés el hecho de que no solo son ellas –Nais, Nerea, Cloe y Níove– las fútiles y veleidosas; sobre todo, son ellos, los protagonistas masculinos –Criselio, Cleón, Alcino–, los que caen en el capricho ‘trágico’, tomándose la vida como una comedia ligera<sup>17</sup>:

NAIS. Aquí tenemos a Cloe.  
 CLOE. Tenéisme, y yo no me tengo, pues no soy mía y me ocupo amando en amor ajeno.  
 CRISELIO. Cloe, eres mucha hermosura para fingir. Yo confieso que aquel que contigo finge finge con notable riesgo; porque si entre amor fingido siente impulsos verdaderos, en ambas dudas es fuerza fingir mal o fingir menos.  
 CLOE. Criselio, no más lisonjas; ya sé que es ponerme alientos para que finja. Ya vine, y haré el papel que me dieron.  
 NAIS. Pues sabed que ya Nerea pasa mil rabias y miedos, con celos de Cloe.  
 CLOE. ¡Basta!  
 Yo sobro aquí, según eso; iréme.  
 CRISELIO. Ahora comienzas tu papel. Yo represento contigo mejores pasos, pasado el acto primero.  
 NAIS. Pues conmigo ha concertado que ha de escucharos y veros escondida.  
 CLEÓN. Bien trabaja en la comedia ese enredo.  
 CRISELIO. Mira, Cloe, cómo faltan buenos pasos; aún no has hecho lo mejor de tu papel.  
 CLOE. Sí, que aún hay pasos de celos, y son bien representados

<sup>17</sup> Tomo el fragmento de la edición de Gómez de Liaño e Infantes, 1984.



donde se logran afectos,  
 donde la acción es más viva  
 y más propio el sentimiento.  
 CRISELIO. Pues, Cloe, no será malo  
 que la comedia ensayemos,  
 si ha de haber tal auditorio.  
 CLOE. Comienza, pues.  
 CRISELIO. Ya comienzo.  
 CLEÓN. Vaya la primera escena.  
 NAIS. Y para mí, ¿no habrá versos?  
 Cleón, ¿no habrá para mí  
 algún papel de por medio?  
 (vv.1582-1625)

Las ‘niñas malas’ de Jiménez de Enciso se hacen ‘peores’ cuando son criadas. Al mismo tiempo, el malvado, cuanto más elevada su clase, tanto más perverso es, hasta devenir en asesino. Examinemos el paralelismo entre el comportamiento de la criada Leonora y el comportamiento de Laurencio, primo del Duque y su valido, en *Los Médicis de Florencia*, puesta en escena en 1622 por Antonio de Prado<sup>18</sup>: Isabela, hija de Cefio, da su palabra de matrimonio a Cosme de Médicis, a pesar de la oposición de su padre y las viejas disputas familiares. Pero Cosme es desterrado de Florencia por el Duque Alejandro para gozar él mismo de los favores de Isabela. Cosme, antes de abandonar la ciudad, reta a duelo a Laurencio, también enamorado de Isabela. Leonora, haciéndose pasar por su señora, engaña a Laurencio para entregarse a él.

LEONORA. Isabela escribe en él [un billete]  
 a Cosme que venga a casa;  
 yo quiero dar el papel  
 a Laurencio, pues se abrasa  
 en el hielo de Isabel.  
 Vendrá a verla, y yo, vestida  
 con sus ropas, ayudada  
 de la noche, tendré vida,

<sup>18</sup> Su primera impresión debió ser anterior a 1630. Véase Cotarelo, 1914: 406.



pues que vendré a ser gozada  
de quien jamás fui querida.<sup>19</sup>  
(vv. 388-397)

El Duque sorprende a Laurencio saliendo de casa de Isabela y este, caracterizando la voz en la oscuridad, cita a aquel donde debe celebrarse el duelo con Cosme. El Duque reconoce a Cosme y le acusa de traidor y de haber abusado de su dama. Cosme huye. Mientras, Laurencio pide a Cefio la mano de su hija, que se niega en redondo. El Duque aparece para llevarse a palacio a Isabela y allí hacerla suya, pero ella se libra y, junto a Leonora, sale al encuentro de Cosme. La irrupción del Duque los obliga a huir. En su huida, Cosme tropieza con Julio, criado de Laurencio, que lleva una carta de su amo dirigida a Isabela y otra en que planea una conjura contra el Duque. Cosme decide dirigirse a Florencia y salvar al Duque. Este lo cree en un primer momento, pero Laurencio lo convence de que todo es una estratagema. El Duque decide encerrar en la habitación de Laurencio al supuesto traidor, donde se encuentra con Leonora, disfrazada otra vez de Isabela y dispuesta a una nueva cita con Laurencio. Descubierta por Cosme, termina por confesar el engaño ante este. En la habitación contigua, Laurencio asesina al Duque:

|            |                              |
|------------|------------------------------|
| DUQUE.     | ¿Tú me matas?                |
| LAURENCIO. | Yo te mato.                  |
| DUQUE.     | Hola, criados, favor.        |
| LAURENCIO. | Muerte, tirano.              |
| DUQUE.     | ¡Oh, traidor!                |
|            | ¡Qué bien me pagas, ingrato! |
|            | ¿Qué te he hecho?            |
| LAURENCIO. | Darme celos.                 |
| DUQUE.     | Yo ya te ofrecí mi dama.     |
| LAURENCIO. | Quiero reinar, quiero fama.  |

(vv. 3475-3481)

<sup>19</sup> Manejo la edición de Mesonero Romanos, 1858, aunque la numeración de los versos es mía.



Laurencio intenta huir, pero es alcanzado por Cosme. El Senado elige nuevo Duque de Florencia a Cosme de Médicis, que felizmente consigue la mano de Isabela. La trama de la obra pende en gran medida de la intrigante Leonora, que traiciona la lealtad de su señora y aun las leyes de la estructura social, burlando a un caballero para ser gozada por el mismo; Laurencio hace lo propio con su señor, el Duque de Florencia, para hacerse con el poder de la ciudad. ¿Ambos fracasan? La mujer, conseguido su objetivo, confiesa su mentira y la confesión la redime; el hombre recibirá justo castigo –la muerte– por su magnicidio.

Dejo para el final lo que parece un trasunto femenino de *El príncipe constante*, escrita por Calderón hacia 1629, la Margarita de *Santa Margarita*, impresa en 1642<sup>20</sup>, aunque ambas debieron de ser coetáneas y conocida la una por el autor de la otra: ¿Cuál precedió a cuál? *Santa Margarita* es una comedia de santos que narra, con la intención didáctica de las comedias de santos, el martirio de Santa Margarita de Antioquía. Asombra, tanto en el calderoniano príncipe como en la santa de Jiménez de Enciso la actitud brutalmente ‘masculina’ –la búsqueda de la propia muerte– sumada a una virtud ‘yin’, femenina, la constancia<sup>21</sup>. El martirio es la única forma de suicidio que autoriza la Iglesia católica, una experiencia que concluye en –de nuevo– la redención; esta vez, redime al personaje la constancia en su fe contra las terribles fuerzas que se le oponen: En tiempos de la dominación romana en Antioquía, Margarita, hija de Teodosio, Patriarca de Antioquía, y

<sup>20</sup> Véase Cotarelo, 1914: 408. Así como no se ha impreso más que una vez, no hay registrada fecha de representación.

<sup>21</sup> En la tradición taoísta, la constancia integra el principio femenino. Actualmente, se observa como una ‘virtud’ de la mujer. Bien conocido es, sin embargo, el tópico de la mujer inconstante; la mujer siempre fue menospreciada por mudable, caprichosa. Ya el Medievo ofrece composiciones poéticas cuyo tema principal es la inconstancia en la mujer. En *El burlador de Sevilla*, paradigma del varón inconstante, dice el Rey: «¡Ah, pobre honor! Si eres alma / del hombre, ¿por qué te dejan / en la mujer inconstante?» (vv 152-155). El cambio se produce cuando interviene la fe, que obra milagros, aun sobre la ‘demoníaca’ mujer.



criada como cristiana por Polemio, despierta la pasión de Tiberio, un militar romano destinado en la zona, al que rechazará por mantenerse fiel a su Dios. Más tarde, un General romano, volviendo vencido de la guerra con los Persas, pasa por Antioquía y también queda rendido a la belleza de Margarita, que igualmente se niega a sus requiebros.

ÁNGEL. No huyas más, Margarita,  
 porque ya dispone el cielo  
 lo que tanto ha deseado,  
 enternecido a tus ruegos.  
 Ese mismo que te sigue  
 será causa del tormento  
 de tu martirio; no temas.

MARGARITA. ¿Que tantos bienes merezco,  
 que tal bien se me apercibe?<sup>22</sup>

(vv. 1359-1367)

Tiberio, para vengarse, acusa a Margarita de ser cristiana y el General ordena que la prendan junto a todos los cristianos del lugar. Llega a Antioquía el Emperador Diocleciano, ante el cual el General –vencido por los Persas- se presenta vencedor con todos los cristianos presos, pero el Emperador, prendado asimismo de la hermosa Margarita, está dispuesto aun a ofrecerle su imperio. Rechazado como Tiberio y su General, Diocleciano condenará a muerte a Margarita, que aceptará el martirio por defender su fe con gozo y con la ayuda del cielo:

MARGARITA. Esposo santo que mirando estáis,  
 desde el alcázar santo que tenéis,

<sup>22</sup> Trabajo sobre el único texto conocido de la obra, incluido en la misma colección que *El valiente sevillano*, es decir, la *Parte treinta y tres de Doze comedias famosas de varios autores. Dedicadas al muy ilustre señor don Antonio de Córdoba y Aragón... 69. Año 1642. Con licencia. En Valencia. Por Claudio Macé, al Colegio del Señor Patriarca. A costa de Ivan Sonzoni, mercader de libros, delante la Diputación*. En los fragmentos reproducidos, modernizo ortografía y puntuación para facilitar la lectura.



el valor corto que en mi pecho veis,  
pues vos con vuestro aliento me animáis,  
no os olvidéis, señor, de quien amáis;  
no os olvidéis, señor, de que quien queréis;  
que vos, divino dueño, bien sabéis  
que es corto mi valor si le miráis.  
Mas no por ser tan corto mi valor,  
quiero que vos lleguéis a presumir  
que desfallece el pecho en el rigor.  
Que estas heridas que llegué a sentir  
diamantes son y perlas, gran señor,  
que vos me dais en premio del morir.  
(vv. 2117-2130)

Diego Jiménez de Enciso murió en los Reales Alcázares de Sevilla y fue enterrado el 14 de septiembre de 1634, a petición suya, en el convento y hospital de La Paz, en una sepultura al pie del beato San Juan de Dios, en cuyo hábito murió y fue sepultado. El día anterior a su muerte, temiendo que por la gravedad de su enfermedad le faltara tiempo para disponer testamento, dio poder para testar en su nombre a varios amigos de su confianza, poder en el que hace mención de bienes y títulos, pero en ningún momento alude a su legado literario<sup>23</sup>. Dejó protegidos a los suyos; lo suyo, su propia obra nos corresponde a nosotros. Las razones expuestas en este artículo me parecen suficientes para rescatar a Diego Jiménez de Enciso de –parafraseando las palabras de De los Reyes Peña [2009: 29]– «ese baúl de la historia literaria donde todavía se encuentra encerrado».

---

<sup>23</sup> Véase Cobos, 1996: 449-458.



### Bibliografía citada

- COBOS, Mercedes, «El testamento, la partida de defunción, el inventario de bienes y otros documentos inéditos relativos a los últimos años de la vida del dramaturgo Diego Jiménez de Enciso», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, AISO, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, 449-458.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro», en *Boletín de la Real Academia Española*, 1914, tomo I, cuaderno I, 209-249 y 384-550.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes [y otros], *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- \_\_\_\_\_, «La *Fábula de Criselio y Cleón* de Diego Jiménez de Enciso», en Antonio Serrano (coord.), *Actas de las Jornadas XXV de Teatro del Siglo de Oro, (Almería, marzo de 2008)*, en prensa.
- FRA-MOLINERO, Baltasar, «Juan Latino and his racial difference», en Thomas Foster Earle y K. J. P. Lowe (eds.), *Black Africans in Renaissance Europe*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, e INFANTES, Víctor, «Fábula de una muerte anunciada», en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, núm.1, 485-608.
- INFANTES, Víctor, «Nueva luz sobre el manuscrito de la *Fábula de Criselio y Cleón* de Diego Ximénez de Enciso», en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 1983, núm. 2, 167-174.
- JIMÉNEZ DE ENCISO, Diego, *El valiente sevillano y Santa Margarita*, en *Parte treinta y tres de Doze comedias famosas de varios autores. Dedicadas al muy ilustre señor don Antonio de Córdoba y Aragón...*





69. Año 1642. Con licencia. En Valencia. Por Claudio Macé, al Colegio del Señor Patriarca. A costa de Ivan Sonzoni, mercader de libros, delante la Diputación. Biblioteca Nacional de España.

\_\_\_\_\_, *El casamiento con celos y rey don Pedro de Aragón*, en *Parte treinta y tres de Comedias nuevas nunca impresas escogidas de los mejores Ingenios de España. Año 1670. Con licencia. En Madrid. Por Joseph Fernández de Buendía. A costa de Juan Martín Merinero, Mercader de libros.* Microfilm del libro original en la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania.

\_\_\_\_\_, *El príncipe don Carlos*, en Juan Hurtado, J. de la Serna y Ángel González Palencia (dirs.), *Letras Españolas. Colección de obras selectas de nuestros autores clásicos, XVIII*, Madrid, Bruno del Amo editor, 1927.

\_\_\_\_\_, *El encubierto y Juan Latino*, Eduardo Juliá Martínez (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1951.

\_\_\_\_\_, *Los Médicis de Florencia*, Ramón de Mesonero Romanos (ed.), Madrid, M.Rivadeneira editor, 1858.

\_\_\_\_\_, *La mayor hazaña de Carlos V e Los celos en el caballo*, Paola Arcigli Santoro (ed.), Messina, Perolitana Editrice, 1970.

\_\_\_\_\_, *Fábula de Criselio y Cleón*, Ignacio Gómez de Liaño y Víctor Infantes (eds.), en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, núm.1, 485-608.

LEVI, Ezio, *Storia poetica di don Carlos*, Pavia, Mattei, 1914.

LÓPEZ DE AVIADA, José Manuel, «Relectura de *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso», en Christof Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, AISO*, (Münster, 20-24 de junio de 1999), Frankfurt/M., Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001.



MARÍN OCETE, Antonio, «El negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico», en *Revista de Estudios históricos de Granada y su reino*, 1923, tomo XIII, 25-82.

\_\_\_\_\_, «El negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico», en *Revista de Estudios históricos de Granada y su reino*, 1924, tomo XIV, 97-102.

PANFORD, Moses Edgar, «Juan Latino (Jiménez de Enciso)», en Ph.D. Thesis (ed.), Ann Arbor (MI), *La figura del negro en cuatro comedias barrocas*, UMI, 1993, 75-102.

PEALE, George, «El dramatismo “domesticado” de Diego Jiménez de Enciso», en Pierre Civil (coord.), *Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, 1079-1104.

PIKE, Ruth, «The “converse” origins of the Sevillian dramatist Diego Jiménez de Enciso», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1990, vol. 67, núm. 2, 129-135.

\_\_\_\_\_, «The Dramatist Diego Jiménez de Enciso and the "Linajudos" of Seville», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1993, vol. 70, núm. 1, 115-119.

SÁENZ OBREGÓN, Javier, «Lo femenino y lo masculino en la psicología de Carl Gustav Jung», en Luz Gabriela Arango, Magdalena León, Mara Viveros (comps.), *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, Santa Fe de Bogotá, Ediciones Uniandes, 1995, 101-121.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica, Tomo XII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

FERRER VALLS, Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, Zaragoza, 2008.

WILLIAMSEM, Vern G., «Women and Blacks have brains too: a play by Diego Ximenez de Enciso», en William Carlton McCrary y José A.



Madrigal (eds.), *Studies in honor of Everett W. Hesse*, Michigan, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, 199-207.

