

DE LA LECCIÓN MORAL DE LA NATURALEZA A LA INVENCION DEL CINE EN UN LIBRO DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ DEDICADO A LA REINA ISABEL DE BORBÓN

FROM THE MORAL LESSON OF NATURE TO THE INVENTION OF CINEMA IN A BOOK BY ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ DEDICATED TO QUEEN ISABEL DE BORBÓN

ANTONIO LÁZARO CEBRIÁN

UNED

Universidad Nacional Educación Distancia

RESUMEN

Este ensayo explora las imágenes de la naturaleza como lección moral en dos amplios pasajes del romance inédito de unos 4.000 versos compuesto por Antonio Enríquez y dedicado (junto con su glosa en prosa) a la muerte de la reina Isabel de Borbón, objeto de la tesis doctoral en marcha del autor. El artículo analiza una curiosa imagen, el “teatro que camina”, que parece anunciar dos siglos y medio antes la invención del cinematógrafo a propósito del reflejo de la imagen de la reina en el agua de una fuente de su jardín.

Palabras clave: poesía barroca, naturaleza moral, cinematógrafo, Isabel de Borbón

ABSTRACT

The present paper explores the images of Nature as moral lesson in two ample fragments of the long romance (more than 4.000 verses) dedicated by AEG, and never printed, to Queen Elizabeth of Borbon's death. The romance and the prose that follows it are the object of the author's doctoral thesis. The article analyzes an image (the walking theatre) that announces the movie invention of moving pictures two hundred and fifty years before the actual invention of cinema.

Keywords: Baroque poetry, Nature as moral lesson, cinematography, Isabel de Borbón

VIDA Y OBRAS DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ

Antonio Enríquez Gómez nació en Cuenca en los albores del siglo XVII, en la entonces calle de Las Lecheras, hoy del Retiro, situada en la parroquia de Santo Domingo, sobre la muralla del río Huécar. En torno a la fecha de su nacimiento, existen diferentes versiones basadas en documentos inquisitoriales, que oscilan entre 1600 y 1663. Su primera declaración, una vez preso en Sevilla, apunta al año de 1661 y coincide con lo declarado en su propio proceso por su padre Diego Enríquez y con su preliminar a la primera edición de las *Academias morales de las Musas*. Nació en el seno de la familia Mora, una saga judeoconversa y judaizante extendida entre Toledo y Cuenca, con epicentro en Alcázar (entonces de Consuegra) y Quintanar de la Orden. Masivamente procesada por la Inquisición, ello motivó su traslado a la sede competente, el poderoso Tribunal conquense. Al tener su padre operativa con parientes una red comercial en Sevilla, puerta de entrada y salida al Nuevo Mundo, a la temprana edad de cinco años es trasladado a esa ciudad en la que crecerá ayudando en el negocio familiar. Tras una estancia en Zafra, localidad en la que conoce y se casa con Isabel Basurto, se traslada a Madrid, donde tiene vivienda y lonja en la siempre abigarrada Puerta del Sol esquina con San Luis. Mercadea con "cosas de Francia" y da inicio a su carrera literaria, frecuentando academias y componiendo comedias que se estrenaron en los corrales, a menudo con éxito. Su primera obra impresa es un espléndido soneto funeral dedicado a Lope e incluido en la *Fama Póstuma* compilada por Pérez de Montalbán. El elogio fúnebre, género en el que se inscribe *Vida y muerte de Isabel de Borbón reina de España*, el libro inédito que contiene el fragmento objeto del presente trabajo, fue curiosamente el registro con el que debutó en la Literatura.

En Madrid frecuentó a los grandes vates del momento, ante todo el grupo nucleado en torno a Vélez de Guevara, al que también se atribuye herencia conversa, que contaba como mecenas al poderoso banquero

vallisoletano Manuel Cortizos. Gran aficionado al teatro y a la poesía, este hombre de negocios, que más tarde prestaría los millones requeridos por la Corona para la jornada bélica de Cataluña, debió de tener cierto grado de acceso al entorno cortesano, y con él su entorno de poetas. Se menciona también a Enríquez en las relaciones de algunas de las grandes fiestas cortesanas en el Buen Retiro, que encantaban a Isabel de Borbón. Ello explicaría el fervor hacia la Reina recién fallecida, que destilan las páginas de su libro funeral.

Padre de tres hijos, uno varón, consolidó una empresa que hoy llamaríamos de exportación e importación entre España y Francia, país al que hizo varios viajes, en especial tras la instalación en él de su padre Diego. Acosado por delaciones ante la Inquisición de malsines judeoconversos de presunta tendencia católica procedentes de Francia, que deseaban radicarse en España y que lo señalaban como practicante de la fe y los ritos mosaicos, huye a Francia entre 1635 y 1637.

Entre 1637 y 1642, Enríquez reside en el sudoeste francés, en las ciudades de Peyrehorade y Burdeos, donde se asocia con su tío, prominente miembro de la comunidad portuguesa, en cuya casa se aloja. Precisamente en esta ciudad dará a la luz su primer libro impreso, la magna compilación poética trufada de cuatro comedias *Academias morales de las musas*, donde se recrea un imaginario certamen poético celebrado en un palacio de la Hoz del Júcar, en su ciudad natal.

Como siempre escindido entre su dedicación a la escritura y su profesión de mercader, se traslada al Norte de Francia, a la ciudad de Ruán dentro del primer semestre de 1643. Por espacio de ocho años permanecerá el poeta comerciante en Ruán, donde estaba implantado un grupo marrano muy notable en la vida económica y cultural de la ciudad, inmerso en las pugnas con la burguesía autóctona de cara a la explotación del comercio con los dos grandes imperios peninsulares. Claro que él, por sus raíces y sus relaciones familiares y comerciales, sí que estaba en esta cuestión en una situación de privilegio.

En enero de 1649, Antonio Enríquez y su primo consiguen colocar en el galeón una importante carga con mercancías de manufactureros ruaneses y comerciantes judíos de Amsterdam, Amberes, Londres y Ruán. A pesar de este éxito, la compañía amenaza quiebra, por lo que en noviembre de 1649 el poeta y su primo regresan clandestinamente a España para poner orden a en los negocios de Sevilla y Cádiz. Pero, en una Sevilla caótica y descontrolada a causa de la peste, Enríquez se instala ya para el tramo final de su existencia, intentando estérilmente rehacer su fortuna bajo inventados heterónimos comerciales como Guillermo Vansvillen o Gabriel de

Villalba. Paralelamente, inventa otro heterónimo, a un nuevo poeta, Fernando de Zárate, responsable de numerosas comedias, que ofreció (con una carga marránica considerable) lo que los corrales demandaban, comedias de santos, y que dio lugar al sostenido equívoco de considerarlo autor por entero distinto de Enríquez, en una de las más prolongadas polémicas de la historia literaria hispana. La persecución por la Inquisición fue minuciosa e implacable en lo que denominé *caza de un poeta* y Rêvah "vrai roman policier". Durante 11 años consiguió eludir "el Poeta" el cerco inquisitorial pero finalmente los inquisidores, antes que muchos historiadores literarios y eruditos, no dudaron en identificar a ese recatado y solitario caballero Fernando de Zárate con el herético polígrafo Antonio Enríquez Gómez, que sabían había retornado a España.

En el Auto de Secuestro de Bienes de su casa sevillana, se relacionan dos decenas largas de comedias y loas incautadas. Por su inserción material en uno de los cuadernillos que empleaba usualmente para sus comedias (solo el romance a Isabel tiene con sus cuatro mil y pico más versos que la mayor parte de las comedias de Zárate), es sensato proponer que esta obra se encontraba entre los autógrafos incautados.

Sobre la religiosidad de Antonio Enríquez Gómez, en general es aceptable la tesis de la disimulación marránica desarrollada por Rêvah. Solo que su disimulación parece ser dual, bifaz: también finalmente hacia la ortodoxia judía. Sus contextos religioso y cultural son de estirpe mosaica. Pero nunca se mostró demasiado amigo de los ritos externos y sí partidario de una fe personal.

Tras una estancia de año y medio en los calabozos del penal de Triana en Sevilla, falleció en marzo de 1663 y fue enterrado en sepultura separada en Santa Ana de Triana.

Los tramos españoles (Madrid y Sevilla) de la biografía de Enríquez Gómez destacan sobre todo por su dedicación a la composición de comedias y el periodo bordelés, si bien produjo la monumental summa poética de las *Academias*, solo parece haber añadido a la selección de poemas compuestos previamente para las academias matritenses la parte, estremecedora, dedicada al asunto de la ausencia de la Patria (una magistral elegía y tres sonetos). Es en Ruán donde halló el sosiego imprescindible para componer y publicar el núcleo de su obra ensayística, narrativa y poética. Entre las piezas compuestas en Ruán, figura la controvertida *Segunda Parte de la Política Angélica*. Y prácticamente contemporáneos, aunque de signo contrapuesto, sus dos grandes romances: el de Lope de Vera y el dedicado a Isabel de Borbón que ahora tratamos.

Las obras que Enríquez dio a la luz en las imprentas de Francia fueron:

- Academias morales de las musas*, Burdeos, Pedro de la Court, 1642.
- La culpa del primero peregrino*, Ruán, Laurens Maurry, 1644.
- El siglo pitagórico y vida de Don Gregorio Guadaña*, Ruán, Laurens Maurry, 1644.
- Luis dado de Dios a Luis y Ana, Samuel dado de Dios a Elcana y Ana*, París, René Baudry, 1645.
- Política angélica, primera parte*, Ruán, Laurens Maurry, 1647.
- Política angélica, segunda parte*, mismas ciudad y año.
- La Torre de Babilonia*, Ruán, Laurens Maurry, 1649.
- Sansón Nazareno, poema heroico*, Ruán, L. Maurry, 1656.

En el prólogo de este libro, escrito en 1649, el año de su paso a España, como presintiendo el giro radical que iba a dar tanto a su vida como a su obra, el autor hace una testamentaria recapitulación de toda su obra hasta ese punto. Tras enumerar “los libros que he sacado a la luz”, explica¹:

“Hacen nueve volúmenes en prosa y verso, todos escritos desde el año de cuarenta al de cuarenta y nueve, a libro por año y a año por libro; acomódalos como quisieres”.

Por mucho empeño que pongamos, la cuenta no sale. Ahí falta un libro. ¿Sería el libro omitido el largo romance de más de 4.000 versos, seguido de una prosa, *Vida y muerte de Isabel de Borbón, reina de España*, de próxima edición y al que pertenecen los fragmentos que suscitan este trabajo?

En el mismo prólogo, aparte de comentar su relación con el teatro, enumera todas sus comedias de la etapa madrileña. Así, escribe:

“... las mías fueron veinte y dos, cuyos títulos pondré aquí para que se conozcan por mías, pues todas ellas o las más que se imprimen en Sevilla, les dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja.”

1 El autor enumera y analiza toda su obra hasta ese momento en las páginas 6 y 7 del prólogo a su *Sansón Nazareno*.

Y a continuación, relaciona los títulos:

"El Cardenal Albornoz, primera y segunda parte, Engañar para reinar, Diego de Camas, el Capitán Chinchilla, Fernán Méndez Pinto, primera y segunda parte, Celos no ofenden al sol, El Rayo de Palestina, Las Soberbias de Nembrot, A lo que obligan los celos, Lo que pasa en media noche, El Caballero de Gracia, La prudente Abigail, A lo que obliga el honor, Contra el amor no hay engaños, Amor con vista y cordura, La fuerza del heredero, La Casa de Austria en España, El Sol parado, y El Trono de Salomón, primera y segunda parte. Estas fueron hijas de mi ingenio y de breve se darán a la imprenta en dos volúmenes."

Bajo el nombre de Fernando de Zárata, a su regreso clandestino de Francia y ya instalado en Sevilla, compuso las siguientes comedias:

- A cada paso un peligro*
- Antes que todo es mi amigo*
- El capellán de la Virgen San Ildefonso*
- La conquista de México*
- La palabra vengada*
- La presumida y la hermosa*
- Quererse sin declararse*
- Quien habla más obra menos*
- El rey más perfecto*
- San Antonio Abad*
- Santa Pelagia, la margarita de los cielos*
- Santa Táz*
- Las tres coronaciones del Emperador Carlos V*
- El valiente Campuzano*
- El vaso y la piedra o San Pedro y San Pablo*

Aparte sus obras mayores impresas y sus comedias, hay un grupo de textos, generalmente poemas sueltos, que se ha considerado como obras de circunstancias y obras clandestinas.

Entre estas, destaca el *Romance al divino Mártir Judá Creyente* (a Lope

de Vera), editado íntegro y analizado por Révah, si bien la edición definitiva que incorpora y mejora a todas las anteriores es la de Kenneth Brown, en su *De la cárcel inquisitorial a la Sinagoga de Ámsterdam*.

No cabe incluir entre las obras de circunstancias, *Vida y muerte de Isabel de Borbón*; tanto por su extensión como por erigirse en la versión española del *Luis dado de Dios* y ser una actualización de los principios políticos luego sistematizados en la *Política Angélica* y de los preceptos morales de *El primero peregrino*: todos ellos libros mayores de Enríquez. Si bien no es descartable, desde luego, la previsión por Enríquez de un uso circunstancial del autógrafo como recurso de protección una vez dado el peligroso paso de su regreso clandestino a España.

EL LIBRO INÉDITO DEDICADO A LA MUERTE DE ISABEL DE BORBÓN

El largo romance *Vida y muerte de Isabel de Borbón, Reina de España*, seguido de la prosa *Vida y muerte de la Reina Doña Isabel, Nuestra Señora, en forma de epitafio o elogio funeral*, aparece como anónimo². Presenta en general buena letra, autenticada como perteneciente a Antonio Enríquez Gómez a partir de su cotejo pericial con el autógrafo de una comedia firmada por el autor y custodiada en la Biblioteca Nacional (indubitado). El libro está contenido en un cuadernillo encuadernado en pergamino flexible, de 24 x 17, con 34 hojas sin numerar. El papel es verjurado con filigrana en racimo, similar a los fabricados en Lyon (Francia) en el siglo XVII.

Las dos primeras hojas están en blanco. En la primera y escrito a lápiz, un precio (16 r., 16 reales) y cuatro líneas de letra similar a la de Bartolomé José Gallardo sobre la cronología del reinado de Isabel de Borbón, consorte de Felipe IV. La anotación dice así:

“Doña Isabel de Borbón estuvo casada con Felipe 4º desde 18 de Octubre de 1615 hasta 6 de Octubre de 1644 en que falleció.”

2 Recogen el descubrimiento e identificación del manuscrito Carsten Wilke en su edición del curso de Révah (París, 2003, p. 666), Nechama Kramer en su estudio sobre *El siglo pitagórico* (Nueva York, 1992, p. 338) y el *Diccionario filológico de literatura española siglo XVII* dirigido por Jauralde, con entrada de Jaime Galbarro (Madrid, 2007, p. 436).

En la tercera hoja comienza *Vida y muerte de Doña Isabel de Borbón, Reina de España*. Romance a dos columnas, con numerosas correcciones autógrafas. Ocupa desde la hoja 3 a la 19, ambas incluidas. Estas hojas llevan al verso en el ángulo inferior derecho una cifra que es el número de cuartetas de cada hoja.

En la hoja 20 comienza *Vida y muerte de la Reina Doña Isabel de Borbón, Nuestra Señora, en forma de epitafio o elogio funeral*". Prosa en línea tirada. Ocupa de la hoja 20 a la 30, ambas incluidas.

Las hojas 2 a 6 presentan roeduras en el borde inferior de la esquina derecha. Pero en general, es muy bueno el estado de conservación y la legibilidad del texto.

Sorprende la extraordinaria extensión del romance (4.310 versos), parte básica del libro manuscrito. Plenamente inserto en el romancero nuevo, cabe hacer unas breves consideraciones sobre su encaje y singularidad dentro del proceso de barroquización del romance iniciado por Góngora hacia 1580.

¿De qué manera podemos insertar el Romance a Isabel de Borbón en los "avatares barrocos del romance"? Afecto a la experimentación formal (en sus romances rufianescos y en sus sonetos paródicos de culteranismo), su largo y denso romance funeral sorprende por su sobriedad formal y su adecuación al molde de la cuarteta y la asonancia, rima e-o, la misma empleada por el autor en su otro gran romance coetáneo, el dedicado a Lope de Vera. El *tour de force* de Antonio Enríquez, su aportación al romancero nuevo, consiste en la composición de uno de los más largos romances, quizá el más largo, jamás compuesto en lengua castellana.

El porqué de la elección de este formato estrófico y métrico para su homenaje póstumo a la reina francesa de los españoles es algo que solo cabe conjeturar. Crónica aquí de una muerte soñada, el romance en las comedias es el metro narrativo por excelencia para traer a escena los sucesos que propulsan la acción. De otro lado, la protagonista nos es presentada con rasgos de heroína moral y su gobernación se describe como una proeza, al poner en práctica los principios de la política angélica en ocasión de la forzosa ausencia de su esposo Felipe, desplazado a la guerra pirenaica contra Francia. Como si el autor, en el momento de máxima versatilidad y variedad estilística, temática y formal del romance, quisiera hacer un guiño y evocar la longitud y la sobriedad narrativa del venero fundacional de los romances: el cantar de gesta. Un larguísimo poema épico-moral como paradójica innovación en un siglo que parecía no agotar nunca su sed de novedades. Lo que parece claro es que la octava real, estrofa canónica para el canto épico y que él pronto cultivaría con acierto en su libro *Sansón Nazareno*, no le pareció la adecuada para su canto isabelino.

Siguiendo la clasificación de Blecua sobre la transmisión manuscrita, técnicamente el manuscrito debe ser considerado un *borrador*. Si inicialmente, al final de su composición en el exilio francés, pudo haber sido un *original autógrafo*, la introducción en una revisión posterior (quizá ya en España) de numerosas correcciones (tachaduras, textos permutados, una raya serpentina al margen de varias estrofas sugiriendo duda y posible eliminación o permuta de las mismas) hace que sea preferible su consideración como borrador.

Cabe reconstruir la peripecia plausible del libro manuscrito del modo siguiente: el libro, en prosa y verso como casi todas las obras mayores de Antonio Enríquez Gómez, se compone en Francia a finales de 1644, muy vinculado desde el punto de vista de su género y contenido moral a sus coetáneos *Romance a Lope de Vera*, *La culpa del primer peregrino* y *Luis dado de Dios*; no llegó a ver la luz quizá porque su autor pudo pensar que complicaría todavía más su situación de perseguido y de enemigo de la Inquisición, aunque decidió conservar el manuscrito como posible recurso de protección o para una futura edición; lo lleva con su equipaje a su regreso a España en 1649; la Inquisición se incauta en 1661 del ejemplar en el secuestro de los bienes de su casa sevillana, figurando entre “unos legajos de comedias y loas”, ya que está escrito en uno de los cuadernos de comedias en pergamino flexible empleados por Enríquez Gómez para componer sus comedias; quizá tras los avatares (eliminación documental, expolios, dispersión) de la invasión napoleónica, el manuscrito pasara a manos privadas, llegando a la biblioteca del gran bibliófilo Bartolomé José Gallardo, ya que suya parece la anotación previa; tras el naufragio de su biblioteca o en virtud de alguna transacción, pasaría a formar parte de bibliotecas privadas.

ANÁLISIS DE DOS PASAJES: LAS LECCIONES MORALES DE LAS FLORES Y DE LA FUENTE DEL JARDÍN DEL ALCÁZAR DE MADRID

Escritor errante, antes peregrino que errabundo, encuadrable sucesivamente en escuelas del barroco tan eximias como la madrileña, la granadina y la sevillana, pionero de la poesía española del exilio, Antonio Enríquez es el poeta barroco de Cuenca más que por su nacimiento conquense, por haber reunido el grueso de su obra poética (con el anclaje en mi opinión innecesario de cuatro comedias) en un certamen explícitamente localizado en la capital conquense. Además de sus muchos poemas de carácter moral y satírico de validez universal y por tanto no ubicados en ningún sitio y valederos en todos ellos, hay poemas, en especial algunos romances, específicamente ambientados en Cuenca y su entorno kárstico y serrano. Este no pocas veces aparece como *el locus amoenus* añorado en

el babélico y equívoco destino del poeta, y otras como un espacio para el horror y la amenaza que parece prefigurar algunos registros de la literatura gótica, a la que se anticipa en al menos un siglo y medio.

Este papel explora uno de los pilares temáticos del poema isabelino de Antonio Enríquez: la naturaleza como permanente lección de desengaños, como espejo moral. Sin necesidad de alejarse de la babélica Corte, temática felizmente cultivada por él en sus canciones luisianas a la vida retirada; por el contrario, desde el corazón de la capital de dos mundos (ese sombrío Alcázar al que solo dan precaria alegría sus bellos jardines), Isabel pone en orden su vida, en la inminencia de su muerte y en el momento de mayor responsabilidad de todo su reinado (la asunción de la gobernación por ausencia bélica del rey Felipe IV).

El tópico de la lectura moral de la naturaleza y, en general, el tema del jardín dentro de la lírica española arranca al menos de Garcilaso con hitos tan relevantes como las *Soledades* y el *Palacio de la Primavera* de Góngora, la *Epístola* a Francisco de Rioja y el *Huerto deshecho* de Lope de Vega o las *Academias del Jardín* de Salvador Jacinto Polo de Medina. En un contexto moralmente inverso (la complicidad de la noche, de los copudos árboles y las murmurantes fuentes con los amantes transgresores), conectado al asunto del “eros hereos”, conviene recordar también el magnífico huerto melibeo de la *Comedia de Calisto y Melibea*, ya que funcionalmente la interacción del entorno natural con el personaje es análoga.

A caballo entre el jardín imaginado lopesco (el de Lope en su *Desengaño*) y el existente (el del carmen granadino de Soto de Rojas), el jardín del Alcázar madrileño es recreado *barroco modo* por Enríquez si bien pudiera basarse en recuerdos no demasiado lejanos del autor (que en su etapa madrileña pudo haber tenido fluido acceso a palacio).

La teatralidad del jardín y su importancia en la comedia post-lopesca debe ser tenida en cuenta, dada la condición de comediógrafo profesional que tuvo Enríquez tanto en su juventud madrileña como en su vejez sevillana (bajo el heterónimo Zárate). Como expuso Shergold, es constante la presencia del jardín en la comedia española, bien aludido y recreado en los relatos de los personajes, bien ocupando físicamente el tablado.

Explícitamente, el largo fragmento de su romance, en el tercio final de la obra, en que la natura como moralidad asume el mayor protagonismo, Enríquez lo intitula en una anotación (o acotación) marginal como “enseñanza de las flores” y presenta a la reina como pupila de una “escuela de abril” donde las flores-maestras leen “cátedras de desengaños y lecciones de escarmiento” (v. 3458-59). Tras la cátedra, Isabel regresa a sus labores de costura y a la lectura de libros piadosos. La Isabel que Enríquez evoca

se atiene en todo al canon propuesto por Fray Luis (*La perfecta casada*) o Vives (*Instrucción de la mujer cristiana*). Solo que su heroína, modélica y virtuosa esposa y madre, tuvo además el arrojo de poner en práctica los principios de lo que el autor codificó como política angélica.

La dimensión moral de la naturaleza y el jardín como alegoría, desde la sensualidad terrestre, de los arcanos y la paz celestes son temas una y otra vez recreados en la poética del barroco, que alcanzan su apogeo en las obras maestras de Góngora o en propuestas tan radicales y explícitas como la de Pedro Soto de Rojas. En Antonio Enríquez, percibido en su tiempo (el del desengaño barroco) como un campeón del desengaño, la fugacidad de la vida expresada metafóricamente a través de las flores, cuyo apogeo de belleza es apenas un soplo que precede a su marchitar, aparece a menudo en el libro que cabe considerar como su *summa* poética, las *Academias morales de las musas*. También de ellas se han destacado, junto a la elegía y los sonetos a la ausencia de la patria, sus canciones a la vida retirada o de aldea, con la consiguiente exaltación de la naturaleza, como las muestras más logradas en términos de altura literaria del libro mencionado.

La naturaleza, pues, tiene amplia y reiterada presencia en el libro dedicado a Isabel de Borbón, muy especialmente en amplios tramos del romance. Antonio Enríquez en sus recreaciones barrocas evidencia haber observado y meditado largamente sobre árboles, flores, frutos, bosques, ríos, fuentes, jardines y también sobre aves y fauna en general sin excluir a las fieras. El tema del ave fénix es constante y vamos a ver cómo no duda en asignárselo como símil a la mismísima reina Isabel, así al frente de su epitafio:

“Aquí yace un nuevo fénix... (v. 2793)”

Efectivamente, también en este aspecto Enríquez es un escritor muy de su tiempo y de su tradición, que es la barroca española. Ciertamente, poeta de academias que vivió en los años 1620-1630 a fondo los floridos y floreados certámenes de las academias madrileñas, hasta el punto de haber inmortalizado una de ellas en clave paródica en su *novella Don Gregorio Guadaña* y de enmarcar su *summa* poética impresa en una sorprendente academia literaria localizada en un palacio conquesense, es inevitable que algunas de sus visiones o recreaciones de la naturaleza se abonen a los tópicos consolidados por las poéticas en liza durante el Barroco. Pero hay que señalar que en Enríquez la belleza del jardín, *locus amoenus* o bodegón, remite casi siempre a la lección moral y en este sentido alcanza altas cotas de profundidad. Como en esta magistral estrofa sobre el florecimiento del almendro y los riesgos que lo acechan:

Guardad las flores al fruto
que las flores del almendro
por entrar en el verano
nunca salen del invierno (v.1689-92)

Si el hombre medieval veía símbolos por todas partes, la poesía de Enríquez ve por doquier en la naturaleza metáforas morales. La belleza formal y conceptual de la recreación hace honor a la belleza de flores, cursos de agua y jardines; esto es, la moralidad no excluye la belleza, el reconocimiento del halago a los sentidos. Sin embargo, en Enríquez prevalece siempre la lección moral por encima del goce estético o sensorial.

Aunque las imágenes de la naturaleza, con especial énfasis en las flores, salpican de hecho toda la composición, por su relevancia estructural y argumental vamos a centrarnos en un fragmento del extenso romance dedicado a la muerte de la primera esposa de Felipe IV: la meditación espiritual y ascética que el jardín, a través de sus flores y fuente, le procura como preparación al tránsito que percibe próximo (3446 hasta 3610). Este fragmento incluye dos partes claramente diferenciadas: la enseñanza de las flores y las que saca de la fuente.

En general, la poesía de Enríquez y, en particular, el largo romance dedicado a Isabel de Borbón se adscriben, sin desdeñar la belleza intrínseca de lo creado, a esta tendencia alegórico-moral, de un modo explícito y proponiendo incluso, como vamos a ver, el original salto cualitativo de una visión de la naturaleza en la eternidad de la Ciudad de Dios, una redención de las flores que consiguen escapar del ineluctable ciclo de la temporalidad: creación-destrucción, muerte-vida.

Parece que Orozco³ remita a los fragmentos mencionados del romance cuando explica que la trasposición metafórica en el barroco de la experiencia sensorial de la naturaleza encubre a menudo la gravedad de una lección ascética.

En este pasaje, las flores son catedráticas en la escuela de abril. Tal es su brevedad, su caducidad, su extinción, su muerte inminente. Estremecedora imagen la del fulgor de la flor que será la antorcha de su propio entierro (v. 3460-64).

Cada flor va dictando su lección. Empezando por la rosa: fragante jinete calzando espinosas espuelas, pregona el incesante trajín, la cabalgada sin fin de la vida (v. 3464).

3 *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, 1968, p. 219

El clavel nace pregonero de sí mismo, condenado a la muerte de su efímera existencia. Su color, el del clavel rojo se entiende, evoca la sangre en los versos 1.º y 2.º mientras que el lado pregonero aparece en 1.º y 3.º. Se cierra esta terrible estrofa barroca con la identidad muerte/nacimiento, omnipresente en Enríquez (vv. 3471-75).

La azucena, asociada a la virginidad, siempre amenazada (segundo verso), se presenta ya amortajada en el primero. Se constata un quiasmo un tanto confuso en los dos versos últimos de la cuarteta: muchos años-un momento/niñeces-de anciano. Se percibe cierta imprecisión, detectable en momentos puntuales de otros textos del autor, que parece derivarse del intento de expresar o fundir demasiados conceptos y/o imágenes en un párrafo o cuarteta (vv. 3476-80).

Los pequeños jazmines, veraniegas *estrella*, se derriten como la nieve al sol. De nuevo, caducidad, fugacidad, brevedad. La *estrella del verano* alude a la lluvia de estrellas de la noche de San Lorenzo. Lluvia de estrellas fugaces (v. 3480).

Dictan su lección de llanto las implorantes, patéticas siluetas de las viñas. La vid enjuga con paños verdes, de *esmeralda*, el llanto de los ojos del sarmiento.

La lección estelar máxima se reserva para el final. La de la yedra. De algún modo, esta contrabalancea toda la fugacidad, caducidad y efímera precariedad de las otras plantas. Frente a las agresiones de la intemperie, la yedra permanece firme, manteniendo contra viento y marea la verticalidad de sus jardines murales que apuntan siempre hacia arriba, hacia el cielo (vv. 3492-95). Un mensaje de esperanza cierra la lección de la yedra: sin la yedra de la esperanza, el alma es como un *muro seco* (vv. 3496-99). Eficaz imagen, cierre perfecto; no importa que el autor haya omitido aludir a la, suponemos, también fugaz floración de la hiedra.

Estas “enseñanzas que saca de las flores” del romance de Enríquez, recuerdan como posible referente una de las letrillas morales de Góngora, concretamente la dedicada al marqués de Flores de Ávila, “estando enfermo”:

“Aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aún no soy.”

El procedimiento, aunque inverso, es análogo: el poeta/personaje se proyecta en las características de una serie de flores: el clavel, como con-

suelo de la fugacidad; el jazmín, brevedad y belleza; el alhelí, aunque duradero ("dura un mayo entero"), grosero en fragancia y color:

"...morir maravilla quiero
y no vivir alhelí."

En Góngora, lo que en la larga secuencia de Enríquez culmina la yedra, lo rematará el girasol, "Matusalén de las flores".

El agua es el complemento inevitable del jardín barroco, con una finalidad estética y moral independiente "en busca de efectos". Los juegos de agua consisten fundamentalmente en la "conversión del agua en cristal que se realiza en el lenguaje culterano."

Ana Suárez ha expuesto en uno de sus ensayos calderonianos cómo las fuentes de los jardines palaciegos servían para que las heroínas contemplaran su hermosura en las fuentes que funcionaban como espejos y cómo las imágenes reflejadas se equiparaban metafóricamente al retrato pictórico de modo que "la fuente asume también cualidades artísticas"⁴.

La lección de la fuente en el romance a Isabel de Borbón arranca del verso 3500 y se extenderá por espacio de más de cien versos hasta 3610. La pileta o "cuadro" (nueva alusión pictórica) es un espejo, variante del símil culterano del cristal recién mencionado. En ella se refleja todo el jardín (*hecha un jardín en compendio*, v. 3504). Meta-jardín: doble artificio sobre el artificio natural que ya el jardín es de por sí; jardín reflejado, pintado, representado.

El agua murmurante, *parlera* (remitiendo una vez más en Enríquez al asunto de la mala lengua, de la delación, de los malsines) enloquece al reflejar el humano jardín de Isabel, el más perfecto (vv. 3505-10). En el verso 3516, feliz imagen: *Iris la estimó la fuente*. La pileta transformada en un ojo cuyo iris es la figura reflejada de la Reina.

Hiperbólicamente, la gran belleza de Isabel enciende o incendia el agua. Relevante oxímoron: *Ardió el estanque y fue Troya de cristal* (v. 3520).

De algún modo, el *continuum* secuencial y argumental de las flores no se ha roto. Isabel, reflejada, ha florecido en el agua (v. 3.525). Rosa, clavel, azucena, jazmines, yedra...Isabel es la flor humana, la culminación de todas ellas. De manera que saca los mismos desengaños de sí que de las flores.

4 En "El símbolo de la fuente y su trayectoria en el teatro calderoniano", p. 292.

Visualicemos la escena que el romance propone: el agua fluye pacífica por el caz marmóreo y arde de color al reflejar la belleza de Isabel que camina siguiendo su curso. Este paseo, como la breve existencia de la flora, remite a la caducidad, a la temporalidad, a la fugacidad de todo lo terreno. El manantial fluente y fugitivo es “espejo de flora” y “tabla de fuente”, mas también “lienzo de cristal” (v. 3535), donde el poema retoma un símil pictórico. La Reina se ha puesto a monologar y ha reanudado su soliloquio parateatral. Y proclama en los versos sucesivos la mutabilidad y precariedad de su reflejo, que va y viene, aparece y desaparece; un reflejo que parece firme, mas es inatrapable. Y engañoso: en tanto que retrato (“sombra es pintada el retrato”); definición terrible que culmina en el magistral verso, “sombra de sombra a ser vengo” (v. 3559).

Son estrofas muy conseguidas dentro de un periodo especialmente feliz, solo poéticamente hablando. Trasplantada al agua, Isabel es ya otra flor expuesta a la caducidad y a la extinción, como destaca esta estremecedora cuarteta:

“Desde botón a pimpollo,
toda flor nace temiendo
entre agasajos de cuna
horrores de cementerio.”
(v. 3535-39)

La pintura de Isabel caminando junto al caz de mármol y su cambiante imagen reflejándose en sus aguas, se torna *teatro*. Pero teatro “que camina”. Esta que hemos identificado como curiosa premonición del cine, la desarrollamos específicamente en el apartado final de este trabajo.

“... aqueste de cristal lienzo
me pinta y despinta a un punto
y onda a onda sucediendo
en teatro que camina
mi brevedad represento.”
(v. 3535-39)

De nuevo, Ana Suárez⁵ refiere cómo otros dramaturgos del XVII se aproximaron a esta genial intuición de Enríquez, en su percepción de las fuentes como espacio para el oráculo, la ensoñación y la fantasía, a través de expresiones como “lisonjero espejo fugitivo” y remitiendo a los sueños, ese mecanismo tantas veces relacionado con el cine, como en *La gran Cenobia* de Calderón de la Barca.

El soliloquio prosigue encadenando cuartetas que cuestionan la realidad de los sentidos a través de sus reflejos en el agua. O mejor: que en su misma inestabilidad, en su mutabilidad inmutable desvelan el juego de apariencias, la ilusión de permanencia con que se presenta todo lo real-material, condenado en sí mismo a la caducidad, a la extinción, a la pérdida.

Reaparecen temas caros a Antonio Enríquez: la risa y el llanto (la vida que nace entre lloros y puede acabar entre carcajadas, v. 3563-3563); la asociación secuencial cuna-sepulcro (v. 3566-67); el agua como libro especular en que “sutiles plumas del viento” escriben irreales textos (v. 3572-75); la desconfianza en la propia imagen, quimérica como todo el orbe reflejado en la fuente (v. 3596-99).

Destaca por su gran densidad expresiva y el delicado gesto que la inspira, la cuarteta en que la Reina refresca su rostro. A la gracia del gesto evocado se añade una nueva carga de caducidad, un nuevo desengaño: sus mejillas, esas brasas carmesíes, serán pronto carbón (v. 3568-71).

El *merchant writer* asoma en la imagen financiera que expresa la relación entre la Reina y el espejo del agua (v. 3588-91).

Y cierra estas lecciones morales de la fuente una cuarteta tan sencilla en su elocución como profunda en su concepto: la tentación narcisista de arrojar al ensimismamiento auto-destructivo de la propia belleza tiene el remedio próximo de pensar en la transitoriedad ineluctable de la misma, en su imparable deterioro (v. 3604-07).

El romance dedica dos cuartetas al explícito epitafio de Isabel. También en ellas (v. 2805-12) reaparecen los símiles florales para sintetizar encomiásticamente la vida de Isabel, que habría sido *rosa* para España, *flor de lis* para Francia y un ángel para el cielo. Consiguientemente, la fragante hermosura de la borbónica consorte será “a lo eterno”, i.e.: sin fecha de caducidad.

5 Ob. cit, p. 289.

DE LA ALEGORÍA MORAL DEL AGUA A LA INVENCION DEL CINEMATÓGRAFO

La pintura de Isabel caminando junto al caz de mármol y su cambiante imagen reflejándose en sus aguas, se torna *teatro*. Pero teatro que camina. ¿Premonición de la imagen en movimiento, del cinematógrafo, dos siglos y medio antes de la invención de los hermanos Lumière?

“...aqueste de cristal lienzo
me pinta y despinta a un punto
y onda a onda sucediendo
en teatro que camina
mi brevedad represento.”
(v. 3535-39)

La heroína de este cantar de gesta moral de Enríquez, la Reina enferma que viene de un ensayo de su muerte o de una experiencia onírica que es premonitoria de su muerte real, recorre los paseos y glorietas del jardín del Alcázar, recibiendo una moralidad o lección moral primero de cada una de las flores, después de la fuente, del agua rumorosa que discurre por su pila y por su caz. La fugacidad, la brevedad, lo efímero de todo lo existente, físico y terrestre es la idea recurrente, una y otra vez denotada a través de imágenes y de metáforas. Del pasaje de “enseñanzas que saca de la fuente” queremos hacer especial foco dentro de este apartado para razonar la fuerte carga teatral de un texto poético y la metafórica invención o prefiguración del cinematógrafo que, dos siglos y medio antes de la patente de los hermanos Lumière y en el mismo país, propone en la cuarteta recién reproducida el barroco conquense.

Pero antes de abordar esta propuesta de interpretación del sintagma *teatro que camina*, creemos que procede exponer a grandes rasgos los aspectos teatrales del largo romance de más de 4.000 versos dedicado a Isabel de Borbón, y que (desde una perspectiva contemporánea) confieren una rara modernidad transgénica a un libro inédito y hasta hace dos décadas enteramente desconocido dentro del ingente acervo bibliográfico del siglo áureo español.

Si la comedia tenía en el romance uno de sus pilares básicos (el recurso narrativo por excelencia de lo que no podía verse en escena) y dado que la comedia nueva se escribe en verso, parece algo natural, casi mecánico, que un avezado comediógrafo como Enríquez (autor bajo su ortónimo o bajo el heterónimo de Fernando de Zárate) de más de medio centenar de piezas, recurra a la teatralidad a la hora de componer un romance mayor.

De hecho, uno de los elementos decisivos para la adjudicación a Enríquez de la autoría de un manuscrito que se presenta como anónimo, ha sido precisamente el de la teatralidad, en tanto que su tendencia de dramaturgo a la reutilización de temas, tramas, imágenes y hasta sintagmas idénticos en obras proyectos literarios diversos, ha ratificado la propuesta identificativa.

Después de que la teatralidad abra el periodo con esa cuasi acotación escénica de “va al jardín”, la llegada en su paseo de la heroína a la fuente comporta el paso del estilo indirecto en tercera persona a una especie de aparte o monólogo de neta estirpe teatral (“dijo”). Ahora no es el autor omnisciente quien moraliza, ventrílocuo de las flores: es la propia Reina, transmutada en flor ella misma, en reina de todas las flores de su jardín.

El mecanismo del desengaño barroco, del corrimiento del velo de la apariencia que encubre la realidad, se pone en marcha desde la primera cuarteta. Conviene relativizar el esplendor, la exuberancia de esta primavera, su propia belleza reflejada en la fuente, pues la vejez presto acabará con ella: tema del *tempus fugit* que en las letras áureas hispanas alcanzó cotas de sublimidad (basta con recordar determinados sonetos de Góngora, Quevedo y otros). Con una de sus imágenes náuticas (muy caras a Enríquez y abundantísimas en el romance a Isabel de Borbón), en nuestra opinión conceptualmente discutible o ambigua. Puede que la ilusoria belleza del instante presente se correspondiera mejor con el puerto y que en la mar abierta del golfo de la vejez es donde fatalmente se anegase.

De inmediato, el símil pictórico (“lienzo de cristal”) activado por las ondas que rizan la superficie del agua de la pila de mármol unido a su propio movimiento, su caminar, pintan y despintan a la flor/reina, dando paso al otro arte que subyace al romance, el teatro, pero prefigurando un arte que todavía no ha sido tecnológicamente inventado: el teatro cinético, ese *teatro que camina*.

El objetivo conceptual es transmitir, a través de esta cascada de imágenes (o mejor de este fragmento de celuloide), la idea de la permanente mutabilidad de todo lo existente, de su transitoriedad, de su brevedad. Y adviértase cómo en la cuarteta siguiente, el autor apuntala y precisa la explicación de este artefacto, de su cinematógrafo metafórico y moral. Las ondas del agua, pintando y despintando su imagen, han actuado como la cámara tirando una panorámica. Ella, actriz caminante, ha provocado un *travelling*. Pero hiperbólicamente, se enfatiza la percepción humana del tránsito del tiempo, que corre a mares, frente al plácido fluir del civilizado arroyo del jardín.

Y de esta espectacular fusión de poesía, pintura y teatro, con una sorprendente prefiguración del séptimo arte, el pasaje pasa a desgarnar las

anunciadas lecciones morales, esta vez en labios de Isabel, prosiguiendo su peculiar aparte teatralizante.

La irrealidad del reflejo, lo engañoso del color, el tema de la sombra, la futilidad de la escritura sobre el agua, la engañosa limitación de los sentidos (no puede tocar su reflejo, siendo flor, la reina de su jardín, su reflejo no transmite fragancia alguna), las evocaciones fúnebres o destructivas (sepulcro, carbón, muerte). La estrategia compositiva aboca a la desconfianza ante la propia imagen, a la desconfianza del mundo, en mecanismo análogo al conocido soneto de Enríquez titulado *Al Mundo*, inserto en sus *Academias morales de las musas*, en que el mundo se presenta como un lindo o galán de la época, de subyugante e irreprochable presencia, pero que en los tercetos se desvela y revela, en una suerte de rayos X poético-morales, como un artificioso y feo esqueleto.

En el tramo final el pasaje, el clímax poético y moral lo protagoniza el mito de Narciso. Al igual que los elementos de la naturaleza, una vez más, la mitología pagana se pone en Enríquez al servicio de su moral universal, de su constante teoría del desengaño del mundo. Con dos consejos, aforismos o lecciones morales, que son mucho más que paradojas o meros juegos de palabra y de concepto:

-el jugar con los peligros (perseverar en el narcisismo de la autocontemplación, en el caso que nos ocupa, de la Reina y su reflejo sobre la superficie del agua de la fuente) es el peligro verdadero. Sentencia que recuerda el coloquial: "quien evita la ocasión, evita el peligro."

-la enfermedad de Narciso, el narcisismo, el apego obsesivo a la propia belleza corporal, contiene en sí su mismo remedio si se es consciente de que la belleza actual es perecedera y lo que hoy parece bello se ajará y parecerá feo mañana. Abundando en las geniales intuiciones premonitorias de la poética de Enríquez, podría verse aquí una nueva prefiguración: en este caso, de la vacuna o, en una versión más sutil, de la homeopatía, recursos o artes médicos muy posteriores al siglo de Oro. Los gérmenes del mal, en las dosis y previo su tratamiento adecuado, sirven justamente para neutralizarlo, para erradicarlo, para curarlo. Lo físico y lo médico, justo con lo astrológico, son asuntos recurrentes a lo largo y a lo ancho de la producción de Enríquez, merecedores de estudio específico. Recuérdese otra anticipación curiosa del autor: su niño probeta que es el protagonista de la novella *El Marqués de la Redoma*, incluida en su miscelánea *La Torre de Babilonia*. Pero tal estudio rebasa los límites de este ensayo, centrado en la percepción moral de la naturaleza y en la premonición del cinematógrafo a partir de ella dentro del largo romance de más de 4.000 versos que el autor dedica a la muerte de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe

IV. Ya es bastante señalar y tratar de razonar una anticipación de Lumière como para adentrarnos en el jardín de un Pasteur.

Y el fragmento, genial fusión de artes, arte total que incluye un arte inédito en su siglo, que nos había impulsado desde la poesía a la pintura y de esta al teatro, y desde este al teatro en movimiento (el cine), tras el clímax de Narciso, nos regresa al punto de partida, a los libros, cerrando el círculo. Los libros como “divinos del alma espejos”. Aunque se supone que son libros devotos aquellos a los que la Reina torna su atención, desengañada de la fuente y su cascada de engañosas imágenes, hay que considerar que para Enríquez todo libro, aun los profanos, contenían chispas de sacralidad y transcendencia. Si en el prólogo a su Sansón Nazareno, especie de resumen de su poética, escribió que “solo Dios y los libros sacros son perfectos”, pocas líneas debajo afirmó con ciertas dosis de ironía:

“No me acuerdo de haber leído libro malo; uno mejor que otro sí.”

EL FRAGMENTO

De la prisión de la tarde
3450 a lo espacioso y dispuesto (*va al Jardín*)
de las flores de un jardín
apeló el encogimiento,
cuya gloria, aunque pintada,
a la labor sucediendo,
3455 acordaba a los trabajos
las vecindades del cielo.
Con los pies y con los ojos
sosegados y modestos,
a vistas cuenta las flores,
3460 mide el jardín a paseos;
en cuya escuela de abril
la estaban todas leyendo (*enseñanza*
cátedras de desengaños *de las flores*)
y lecciones de escarmientos.
3465 Nace, luce y muere a un punto
toda flor, y el lucimiento

- breve candela es, que alumbra
a la pompa de su entierro.
Llama con humos de olor
3470 arde de agradecimiento (rosa)
la majestad de la rosa
al beneficio del riego.
Calzada espuelas de espinas,
sale de paso diciendo
3475 que quien nace de camino
no puede vivir de asiento.
A pregones carmesíes,
toda su sangre vertiendo, (clavel)
nace el clavel y publica
3480 su muerte en su nacimiento.
Amortajan la azucena,
vecina siempre del riesgo, (azucena)
en muchos años de anciana
las niñeces de un momento.
3485 La vida de los jazmines,
del tamaño de sus cuerpos, (Jazmín)
como estrella del verano,
caduca de nieve al fuego.
Enseña a llorar la vid
3490 y haciendo sus nudos ciegos,
vendas de esmeralda intima
a los ojos del sarmiento.
No son Circes de Isabel
los matices hechiceros,
3495 que riñen contra los ojos
los desengaños del seso.
Solo en la yedra repara,
que contra el calor y el hielo
puebla hacia el cielo en los muros (yedra)
3500 jardines de pie derecho.

Y a la lección de esperanza
que leía el muro seco,
yedra del muro del alma,
tomó su esperanza ejemplo.
3505 Llegó a la fuente y hallose
en el cuadro de su espejo,
con su reverberación (Va a la
hecha un jardín en compendio. fuente)
Que loca de gusto el agua
3510 y doblando lo parlero,
vino a negar con excusa
de tanta ocasión lo cuerdo.
Hurtó al rostro los colores
sin hacer agravio al dueño
3515 y retrató de Isabel
otro jardín más perfecto.
Mandó Isabel su presencia
al agua, que, obedeciendo,
volvió en su presencia misma
3520 retratado el mandamiento.
Iris la estimó la fuente
y amainando al curso el ceño,
por señas del arco dijo,
que estaba de paz corriendo.
3525 Ardió el estanque y fue Troya
de cristal, agradeciendo
a Isabel con Isabel
la hermosura de su incendio.
Trasplantada ya en el agua
3530 y en el agua floreciendo,
sacó de sí y de las flores
unos desengaños mismos.
"¿Qué importa esta Primavera",
dijo, "si en envejeciendo, (desengaños que

- 3535 lo que hoy saludan los golfos *saca de la*
ha de anegarse en el puerto? *fuelle)*
Aqueste espejo de flora
que está el mármol guarneciendo,
aquesta tabla de fuente,
3540 aqueste de cristal lienzo,
me pinta y despinta a un punto
y onda a onda sucediendo,
en teatro que camina
mi brevedad represento.
3545 Él gota a gota y yo a instantes
aportamos lo ligero:
mas si el agua corre a arroyos,
en mí a mares vuela el tiempo.
Desde botón a pimpollo,
3550 toda flor nace temiendo
entre agasajos de cuna
horrores de cementerio.
Mírome al agua y parece
que al mirarme me resuelvo:
3555 pues cuando llego a tocarme,
entre mis manos me pierdo.
Sombra es pintada el retrato
y yo a mí misma me temo
cuando, sombra de mí misma,
3560 mí misma me aparezco.
Y aun no es sombra verdadera
la hermosura que contemplo
pues, siendo sombra el color,
sombra de sombra a ser vengo.
3565 Superficial es el gusto,
aparente es el consuelo,
la vida nace llorando
y el color muere riendo.

Cuando renazco en el agua,
3570 si como lince barreno
las niñeces de la cuna,
de tierra el sepulcro encuentro.
¿Qué importa que a las mejillas
sirva el agua de brasero
3575 si sus brasas carmesíes
han de ser carbón tan presto?
Cuanto en este espejo escriben
sutiles plumas del viento
o no vive de nacer
3580 o nace entre vivo y muerto.
En dejando de mirarme
de mí misma no me acuerdo,
y de olvidada de mí
no me sirvo de escarmiento
3585 Desvanécese la copia
mas yo no me desvanezco,
curando esta enfermedad
con su desvanecimiento.
Flor el espejo me llama:
3590 yo le escucho y considero
que soy sin fragancia flor,
o no soy flor pues no huelo.
A censo al cristal me doy
y al instante que me empleo,
3595 me da réditos de mí
y de mí me paga censo.
De mí contra mí se viste
y yo, que a su engaño atiendo,
cuando se humana conmigo,
3600 de mí misma me recelo.
Fiando de mí tan poco
que a mí propia no me creo:

- porque dentro de mí propia
mi mayor contrario tengo.
- 3605 Mucho peligro me asalta
si conmigo me entretengo:
que el jugar con los peligros
es el peligro mas cierto.
Le enfermedad de Narciso
- 3610 cerca vive del remedio:
que lo que hoy parece hermoso
ha de ser mañana feo.”
Con esto volvió Isabel
las espaldas, y venciendo
- 3615 tentaciones de Narciso,
perdió a la fuente el respeto.
Mejor fuente halló en los libros,
que entre caracteres negros
llenos de virtudes corren,
- 3620 divinos del alma espejos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 2007, 483 p.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001, 368 p.
- BROWN, Kenneth: *De la cárcel inquisitorial a la Sinagoga de Amsterdam (edición y estudio del Romance a Lope de Vera de Antonio Enríquez Gómez)*, Toledo, Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, 2007, 486 p.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media Latina*, FCE, México, 1981, 902 p.
- Diccionario filológico de Literatura española, siglo XVII, vol. I*, dirigido por Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2007, XIX-1082 p.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio: *Sansón Nazareno, poema heroico*, ed. fac-símil de la princeps (Ruán, MDCLVI) a cargo de Carlos de la Rica y A. Lázaro Cebrián, El Toro de Barro, Carboneras de Cuenca, 1992, 346 p.
- GÓNGORA, Luis de: *Antología poética*, ed. y notas de Ana Suárez Miramón, Orbis, Barcelona, 1988, 253 p.

KRAMER-HELLINX, Nechama, Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ: *Literatura y sociedad en El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, New York..., Peter Lang, 1992, 359 p.

LÁZARO CEBRIÁN, Antonio, ed.: *Sonetos, romances y otros poemas de Antonio Enríquez Gómez*, Alcaná Libros, Cuenca-Valencia, 1992, 236 p.

——— "Noticia de la identificación de un manuscrito autógrafo de Antonio Enríquez Gómez", en *Los judaizantes en Europa y la Literatura castellana del siglo de Oro*, ed. Fernando Díaz Esteban, Letrúmero, Madrid, 1994, p. 241-246.

——— "Antonio Enríquez Gómez y el poder político-religioso de su tiempo", en *Inquisición y conversos: conferencias pronunciadas en el III Curso de cultura hispano-judía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha, celebrado en Toledo del 6 al 9 de septiembre de 1993*, ed. A.M. López Álvarez y otros, Asociación de amigos del Museo Sefardí, Toledo, 1994, p. 139-145.

——— "El reloj de la hermosura tiene ruedas de cristales", en *Revista Cuenca (Monográfico Antonio Enríquez Gómez) n°44*, Diputación Provincial, Cuenca, p. 121-127.

MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar: *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español: Fray Luis de León*, York, South Carolina, Spanish Publications, 1999, 225 p.

Orozco, Emilio: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1968, 375 p.

———: *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Imprenta Francisco Román Camacho, 1947, 190 p.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan: *Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, escritos por los más esclarecidos ingenios solicitados por el Doctor Juan Pérez de Montalbán...* Imprenta del Reyno (a costa de Alonso Pérez de Montalbán), Madrid, 1636, 12 h., 231 f.

RÉVAH, I.S.: *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane (v. 1600-1663)*, ed. Carsten Wilke, Chandaigne, París, 2003, 686 p.

RUIZ DOMÉNEC, José Enrique: *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Sirmio, Barcelona, 1986, 251 p.

SHERGOLD, N.N.: *A History of the Spanish Stage: from medieval times until the end of the seventeenth century*, Clarendon Press, Oxford, 1967, 624 p.

SOTO DE ROJAS, Pedro: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ed. Aurora Egido, Cátedra, Madrid, 1993, 228 p.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana: "De la fuente bíblica a su expresión dramática en el teatro sacramental de Calderón", en *La Biblia en el teatro español*, eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Fundación San Millán de la Cogolla, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, pp. 459-468.

——: "El símbolo de la fuente y su trayectoria en el teatro calderoniano", *Tras las huellas de Tirso...* Homenaje a Luis Vázquez Fernández (ed. de Stefano Defraia, Enrique Mora González y Berta Pallarés Garzón), Editiones Fratrum Editorum Ordinis de Mercede, Roma, 2013, pp. 283-307.

VIRGIL, Mariló: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1986, 272 p.

VIVES, Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, George Coci, Zaragoza, 1534, 143 p.