«Todo vive sujeto a la mudanza»: Calderón entre centenarios y comedias mitológicas de 1636 y 1661, ¿con sonetos idénticos?

Susana Hernández Araico
California State Polytechnic University-Pomona

«Todo vive sujeto a la mudanza», el noveno verso o primero del primer terceto de un soneto que Calderón incluye en *Los tres mayores prodigios* de 1636 y, 25 años después, en *Eco y Narciso* de 1661, recoge el motivo clásico del «tempus fugit» que se da con insistencia en la poesía renacentista-barroca desde Garcilaso a Góngora y Quevedo. El motivo que el soneto plantea mediante el transcurso de las estaciones en la naturaleza además reverbera en la llamada suasoria que Apolo le recita a Dafne[1], alternando representación y canto en *El Laurel de Apolo* de 1658. Evidentemente, Calderón de alguna manera, relaciona las imágenes poéticas con que dramatiza y visualiza el conflicto de los tres textos[2]. Aparte de sugerir estrechos vínculos dramático-teatrales

1 Valbuena Briones, ed. de Calderón, *Obras completas. Dramas*, p. 1739, observa que, en esta «hermosa fábula que tan deliciosamente narra Ovidius Naso en las Metamorphoses... (lib. I, vv. 452-567)», se trata de una «digna réplica de los versos "Nympha, precor, Penei, mane! Non insequor hostis" (vv. 504 y ss.) del original latino». Para la traducción al castellano de Ovidio, véase la edición de *Metamorfosis* de Consuelo Álvarez y Rosa Mª. Iglesias, 1999; libro I, vv. 504-527, que comienza «¡Ninfa, hija del Peneo, detente, te lo ruego! no te persigo como enemigo...». Toda la fábula abarca los vv. 452-567, pp. 213-21; los versos de Calderón hacen eco pero no parecen «réplica» de Ovidio; para la fábula de Hércules, Deyanira y Neso, véase el libro IX, vv. 98-274, pp. 514-54.

2 Curiosamente, O'Connor, 1988, trata estos tres dramas mitológicos consecutivamente en secuencia cronológica al revés, de acuerdo con su planteamiento psicológico-simbólico. O'Connor primero observa que la suasoria de Apolo «recuerda» el soneto de Fabio (p. 128) en *Eco y Narciso*, y finalmente que el soneto de Neso en *Los tres*

en las tres comedias mitológicas, el motivo «todo vive sujeto a la mudanza» resume la evolución tanto en la dramaturgia de Calderón en los veinticinco años en cuestión (1636-1661) así como mi propia asimilación de su arte teatral desde su último centenario, el tercero de su muerte, en 1981. Igualmente, en este cuarto centenario del nacimiento de Calderón, el motivo «todo vive sujeto a la mudanza» abarca los altos y bajos en la recepción general de su teatro desde el primer centenario de su natalicio en 1700, fecha que marca cambio de monarquía y de gusto oficial en España.

El neoclasicismo no va a dejar de ensalzar el genio de Calderón para intrigas cómicas a la vez que rechaza sus tragicomedias, comedias mitológicas y autos sacramentales. La restauración romántica alemana de la tragicomedia iniciada por Goethe y Tiecke e impulsada en particular por Wilhelm y Friedrich Schleglel, fue mi iniciación crítica en el teatro de Calderón, o sea, siempre dentro de un esquema europeo, del todo desconectado del llamado «casticismo». La conversión de Friedrich Schlegel al catolicismo no poco tendría que ver con el entusiasmo alemán por los autos calderonianos que perdura hasta nuestro tiempo. Más identificada con la lectura de los autos del poeta inglés romántico Shelley, nunca llegué a compartir el entusiasmo alemán decimonónico por ese género en su dimensión teológica-filosófica. A fines del siglo diecinueve, para 1881, culmina el entusiasmo romántico con Calderón en la celebración eufórica del segundo centenario de su muerte—no obstante la crítica negativa de Menéndez y Pelayo cuya falta de comprensión del barroco se traduce en menosprecio por las comedias mitológicas. A pesar de notables revalorizaciones del teatro calderoniano en el siglo veinte, el menosprecio de Menéndez y Pelayo y figuras destacadas como Unamuno, Machado, y Ortega[3] perduran entre muchos estudiosos del teatro contemporáneo, que sólo han leído al dramaturgo barroco como estrafalario retrógrado dogmático, por medio de tan renombradas figuras.

Le correspondería a la generación del 27 revalorizar no sólo a Góngora sino también a Calderón. De esa fecha data una primera reapreciación escénica muy imaginativa de los autos sacramentales que, con edición de Valbuena Prat, se monta en la Alahambra con la colaboración musical de Manuel de Falla, todo lo cual García Lorca lamenta no haber presenciado[4]. A pesar de la revalorización del teatro

mayores prodigios «repite» el de *Eco y Narciso* con ligeras variaciones (pp. 145, 150); pero no le incumbe plantear ningún vínculo teatral entre los tres textos que se incluyen en el Apéndice a este ensayo.

3 Ver al respecto el ensayo de Wardropper, 1982, pp. 1-8.

4 Para las repercusiones de este montaje, ver mi estudio, 1994a.

mitológico y los autos de Calderón, impulsada principalmente por Valbuena Prat[5], el nadir de la recepción de Calderón en España en las próximas décadas del siglo veinte empieza a aclararse apenas en torno al tricentenario de su muerte, en 1981[6]. Entonces, los que llegamos al teatro de Calderón por medio de alemanes e ingleses y que no vivimos la posguerra española, empezamos a enterarnos que el desinterés e inclusive desprecio de muchos españoles por Calderón se debía a la utilidad política con que se cargaban las producciones de su teatro en la época franquista[7]. Así Calderón llegó desgraciadamente a representar la visión histórica-religiosa del régimen que muchos resistían y resentían.

Mientras tanto los anglosajones—la escuela de Wilson, Parker, y Wardropper—adelantaban el estudio de los autos[8] como poesía religiosa junto con el equipo alemán de Hans Flasche que profundizaba en su dimensión filosófica-teológica-lingüística. Alexander Parker moralizaba el teatro profano de Calderón como serie de aleccionamientos de ética cristiana siempre modulados por la justicia poética[9]. Hesse, en Estados Unidos, abre brecha enfocándose en la transmisión textual de comedias de Calderón, impulsando una serie de ediciones nuevas, así como en la dimensión psicológica de su teatro. Wilson, a su vez, inicia una corriente muy útil de estudios textuales, manuscritos y primeras ediciones así como análisis de imprenta. Sloman hace estudios muy finos de intertextualidad y análisis dramático. Como buenos «new critics», todos ellos propugnan una lectura poética del teatro calderoniano rigurosa, con suma atención al lenguaje, imágenes, motivos, y simbolismo. Por otro lado, es nulo el enfoque en la dimensión propiamente teatral y el contexto histórico[10]. Algunos estudios

5 Valbuena Prat, 1924; 1941, pp. 169-83; Calderón, *Autos sacramentales*, ed. Valbuena Prat, 1967.

6 Wardropper, 1982, pp. 9-16.

7 Calderón, *Autos sacramentales*, ed. Valbuena Prat, 1967, vol. I, p. XLIV-XLV, comenta «recientemente, *La cena de Baltasar* de Calderón, ha tenido una interpretación espléndida al representarse por el Teatro de la Falange en los jardines del Retiro, en Madrid». Algunos recuerdan más el hastío que se volvió la repetición de *El gran teatro del mundo* y el forzoso aprendizaje de memoria de sus parlamentos. Ver García Lorenzo, 2000, p. 57, donde el encabezado «Utilizado con fines políticos por el primer franquismo» se amplía así: «En los años cuarenta y cincuenta [...] se pretendía, y en no pocas ocasiones se lograba, que fuera un instrumento de propaganda política, de didactismo interesado, de adoctrinamiento y vehículo de unos valores, nacidos desde arriba e impuestos con diversa fortuna».

8 Parker, 1935-36 y 1968.

9 Parker, 1959.

10 Ver Pring-Mill, 1968.

emprenderá esta generación de anglosajones sobre comedias mitológicas[11]; pero más destaca Valbuena Briones por su interés en este teatro subrayando siempre sus lecciones filosóficas de alcance universal así como sus vínculos con los clásicos y los teóricos italianos renacentistas[12].

Ingleses de otra generación, Varey[13] y Shergold[14] ponen en orden y adelantan monumentalmente la investigación de archivos sobre la historia del teatro, respecto a los autos sacramentales y al teatro profano (comercial y cortesano). Debido a estos dos estudiosos, por primera vez los autos se empiezan a apreciar como maravillosos festejos callejeros de impacto espectacular, no sólo por la elaborada escenografía de los carros sino por el acompañamiento de danzas, gigantes y la carnavalesca tarasca[15]. En cuanto al teatro comercial, los numerosos estudios de Varey sobre montaje y escenografía inspiran los de John Allen[16] y Ruano de la Haza[17] y permanecen base fundamental y acicate para una creciente preocupación por el espacio concreto de la representación en el teatro calderoniano. En castellano, Francisco Ruiz Ramón encabeza la valorización de la tragedia calderoniana como fenómeno cultural europeo, irreductible a peculiaridades españolas nacionalistas, en contra de lecturas que no aprecian, en palabras recientes de Díez Borque, «el poliedro de tantas caras» de «un dramaturgo muy complejo»[18]. A partir de 1981, también se encauza una revalorización de las comedias mitológicas de Calderón que, más allá de moralizaciones filosóficas, toma en cuenta sus implicaciones sociopolíticas y despliegue escenográfico-musical[19].

---

11 Ver Hesse, 1961; Parker, 1964, sobre *Apolo y Climene* y *El hijo del sol, Faetón*.

12 Ver la sección de introducción a cada uno de los «Dramas mitológicos», 1969, y su publicación separada, 1965.

13 Para la bibliografía de Varey, ver «Publicaciones» en el volumen de homenaje editado por Ruano de la Haza, 1989, pp. 15-20; para la importancia de su obra de investigación de archivos, ver Allen, 1998.

14 Su archiconocida obra pionera y persistentemente fundamental, 1967.

15 El grupo GRISO de la Universidad de Navarra, dirigido por Ignacio Arellano, representa la investigación más seria que se hace hoy día sobre los autos calderonianos, además de llevar a cabo el impresionante proyecto editorial de sacarlos a luz todos en esmeradas ediciones críticas.

16 Ver Allen, 1983; 1989; 1991; además junto con J. M. Ruano de la Haza, 1994.

17 Ver Ruano de la Haza, 1987; y, entre sus más recientes trabajos, 1995; y junto con Allen, 1994.

18 Díez Borque, 2000, p. 38.

19 Para las fiestas mitológicas como reflejos irónicos de aspectos circunstanciales de los monarcas patrocinadores, ver principalmente los numerosos estudios de Neumeister,

«Todo vive sujeto a la mudanza»

La evolución de la recepción de Calderón modula y condiciona mi propia relectura de las comedias mitológicas. Después del tricentenario de la muerte de Calderón, éstas me llaman la atención sobremanera como fiestas cortesanas espectaculares de resonancias políticas, pues Calderón revive las fábulas grecorromanas aprovechando su polisemia para destacar solapadamente ante el rey y su corte dimensiones engañosas u oficialmente disimuladas de alguna situación candente en la corte. No se trata de una lectura de alegoría política. El propósito es trazar sugerencias inescapables para el público cortesano de Calderón, envuelto en sus propias circunstancias dentro de cierto momento histórico suyo, en vez de proyectar sobre el texto interpretaciones de significado peculiar al nuestro. Esto no quiere decir que dicha crítica historicista se oponga a adaptaciones de hoy del teatro calderoniano. De hecho, la adaptación resulta más coherente y eficaz si se intenta vislumbrar lo que un montaje de Calderón pudo haber significado para su propia comunidad de espectadores, para uno de sus sectores más poderosos o para el espectador por excelencia a quien Calderón dirigía sus producciones, el rey.

Todavía sostengo la validez y provecho de ese acercamiento historicista. Ahora, sin embargo, por medio del motivo del paso del tiempo en un soneto de *Los tres mayores prodigios* de 1636 que Calderón repite en *Eco y Narciso* de 1661, me propongo hacer algunas observaciones sobre la evolución de la dramaturgia de Calderón entre esas fechas, tomando en cuenta además *El Laurel de Apolo* de 1658, donde las mismas imágenes del repetido soneto surgen en secuencia idéntica en un parlamento clave, la llamada suasoria de Apolo que Lista elogia[20]. Cada una de estas tres comedias mitológicas constituye una producción cortesana que marca un paso muy especial en la evolución del teatro de Calderón. Y si probablemente lo mismo se puede aseverar sobre cada uno de todos los textos de un dramaturgo genial, se justifica particularmente el enfoque sobre estas tres comedias mitológicas como pautas especiales por el obvio entrelace de Calderón mismo mediante la repetición de un soneto en *Los tres mayores prodi-*

---

desde 1976; 1978; hasta 1998; además Varey, 1987; de Armas, 1986; Greer, 1986 y 1991; mis propios estudios, 1987b; 1987; 1991; 1993; y 1994b. En cuanto a escenografía, ver en particular el estudio de Varey, 1984; y 1982; Egido, 1989; Amadei-Pulice, 1990; Maestre, 1991; Ruano de la Haza, 1998; además mi ensayo, 1995; para la influencia de los jesuitas en el concepto escenográfico del teatro, ver el estudio de A. de la Granja, 1982. Para la música del teatro cortesano, Stein, 1986; 1993; 1994; 1997; y 1998. Ver además Martínez del Fresno, 1994; y mis estudios, 1998a y 1999b.

20 Lista, 1839.

gios y *Eco y Narciso*[21], así como la secuencia idéntica de sus imágenes en *El laurel de Apolo*.

Los tres mayores prodigios, escrita en 1636 para la celebración de la noche de San Juan en los jardines del Buen Retiro, como segunda comedia mitológica de Calderón, significa que por segunda vez su texto teatral proporciona el espectáculo central de una fiesta cortesana de gran pompa y boato. La comedia constituye una innovación porque consiste de tres comedias separadas, de un acto cada una en un escenario distinto. Los tres actos en «teatros» contiguos se entrelazan por la *Loa* donde Hércules desesperado con el rapto de su mujer Deyanira por el centauro Neso, al borde del suicidio, acepta la oferta de Jasón y de Teseo de pasar los dos del continente de África (el escenario central donde se echa la loa) a Asia y a Europa respectivamente en búsqueda del monstruo traidor. La primera mini-comedia se trata entonces sobre Jasón y Medea y el vellocino de oro en Colcos que retóricamente se ubica en Asia; la segunda sobre Fedra, Ariadne, Teseo y el minotauro en Creta que retóricamente se ubica en Europa; y la tercera sobre Hércules frente al centauro y Deyanira en el escenario original del centro que ya desde la *Loa* se identifica como África. Al final se da además el retorno de Jasón y Teseo a este continente o escenario precisamente en el momento que Hércules arde con la túnica ensangrentada que el centauro enamorado, al morir, le había pedido a Deyanira le diera a su esposo. Finalmente, Hércules se lanza a una pira de fuego, seguido por su amada mientras los otros héroes observan[22].

---

21 Mi hallazgo personal de esta repetición calderoniana del mismo soneto con variaciones mínimas, estaba ya constatada en el estudio de Osuna, 1974, pp. 74-75, donde Rafael Osuna especifica dos casos más de tal tipo de repetición casi idéntica entre «los sonetos autoplagiados y sus variantes» (pp. 25-30). Uno se trata del soneto original de *El veneno y la triaca* que reaparece en *La exaltación de la cruz*, y de tal contexto religioso, se transplanta al cómico de *La señora y la criada*, pp. 26, 58-59; otro se trata del soneto de *Mujer llora y vencerás*, de 1660, que se repite en *Sueños hay que verdad son* de una década posterior, pp. 29, y 101-102. Ocurren otros tres casos, uno en *La selva confusa* (1623) que reaparece con variaciones más distintivas en *Nadie fíe su secreto* (sin fecharse aún); otro se trata del segundo soneto de *Los tres mayores prodigios* que respondiendo en forma de diálogo al primero que es el del presente estudio «alterado profundamente, reaparece en *Argenis y Poliarco*, mandada a la imprenta el 7 de marzo de 1637», p. 27; el otro ejemplo se da en el soneto de *Tu prójimo como a ti* (¿1656?) que, «algo mudado, reaparece en *El jardín de Falerina*» (p. 30). En ninguno de estos casos se plantea Osuna el por o para qué de tales «autoplagios».

22 Para un análisis de este suicidio y las implicaciones sociopolíticas de otros detalles del texto, ver mi estudio de 1991.

La división de la comedia en tres actos independientes en tres escenarios—probablemente carros suntuosos, a manera de auto cortesano de escenografía experimental—no solo distingue tres fábulas mitológicas sino también tres partes del mundo. En una época cuando el llamado «Nuevo Mundo» ya se halla definitivamente incorporado a la iconografía como «cuarta parte» del mundo, la justificación de representarlo sólo en tres partes en 1636 es dramática y escénica. En primer lugar, se trata precisamente de tres fábulas antiguas, aunque la división del mundo en tres partes geográficas date del imperio romano y no de la mitología griega. En términos escénicos, hay que recordar que Calderón de hecho, escribe una serie de autos con las cuatro partes del mundo y sus respectivas culturas y/o religiones, precisamente cuando el número de carros aumenta a cuatro[23]. Como el Corpus Christi se aproxima a la noche de San Juan, los tres escenarios de la segunda comedia mitológica de Calderón de alguna manera se relacionarían con el montaje de los autos de ese año. Uno de los primeros autos de Calderón es *El nuevo palacio del Buen Retiro* de 1634, mientras que la primera alegorización calderoniana del mundo en cuatro partes, y quizá la primera sobre un escenario, se da en su primera loa sacramental documentada, de 1647[24]. En *Los tres mayores prodigios* se trataría de un experimento escénico por parte de Calderón para impresionar a la corte, luciendo las posibilidades escenográficas de su texto en varios carros y así hacer méritos para una futura comisión de los autos anuales. No cabe duda de que la producción cortesana fue todo un éxito, ya que como recompensa por servicios a sus majestades Calderón puede empezar los trámites de ingreso a la Orden de Santiago.

En 1657, Calderón escribe *El Laurel de Apolo* para celebrar el nacimiento de Felipe Próspero en el palacio de la Zarzuela pero se monta después en el Retiro, como indica la *Loa*, a principios de 1658[25] con un acto solamente y posteriormente con dos, como el final señala, para un cumpleaños (aún no identificado) de Carlos II. Calderón mismo considera *El Laurel de Apolo* un texto innovador, según el personaje Zarzuela enuncia en la *Loa*. De hecho, la obrita se considera la primera zarzuela, cuya invención el texto introductorio cifra, como Louise Stein explica, en tres antecedentes teatrales: 1) las máscaras o faustos cortesanos anteriores para celebrar ocasiones festivas de la

23 Véanse mis estudios al respecto, 1996; 1998b.

24 Para la documentación de fechas, ver Parker, 1969; y mi estudio 1996, p. 292.

25 Las dos ediciones de 1664 no tienen segundo acto, sólo la de Vera Tassis de 1687; la suasoria se encuentra en ese segundo acto que festeja a Carlos II.

familia real, 2) la tradición teatral y musical española, y 3) las nuevas ideas operáticas de Italia[26]. Si Calderón ya había producido varias comedias con extensos pasajes musicales y dos que incluían diálogo cantado[27], su apología por un género híbrido, parcialmente musical, sólo tiene sentido entonces como justificación por reintegrar el género pastoril al escenario[28]. Aunque el título y desenlace se refieren a la metamorfosis de Dafne en laurel, el texto es esencialmente más pastoril que mitológico. De hecho Cupido sale de pastor y Apolo de cazador, rodeados de ninfas, pastores y villanos de nula dimensión mitológica. Desde *La selva sin amor* de Lope en 1629, el género pastoril se rehúye en las tablas hasta *El pastor Fido* en que Calderón colabora con la tercera escena, probablemente para el carnaval de 1656[29]. Y si *El golfo de las sirenas* de 1657 se ha considerado una zarzuela que también se trae del palacio de ese nombre al Retiro, Calderón la subtitula *égloga piscatoria* sin ofrecer apología alguna por un nuevo género. En esa, sobre Ulises cerca de Escila y Caribdis, el ambiente marítimo predomina sobre el pastoril que se afirma en *El laurel de Apolo* como rusticidad frente a la celebración coreográfica cortesana con que comienza la *Loa*.

Esas danzas se relacionan teatralmente con *Los tres mayores prodigios* ya que sus cuatro cuadrillas de dos parejas cada una representan las cuatro partes del mundo—Asia, África, América, y Europa—como se indentificaban por sus disfraces étnicos en los autos: «vestidos a lo Judío», «a lo Moro», «de Indios» y «de Españoles» (fol. 190), estos últimos lógicamente representando a Europa. La *Loa* de *El laurel de Apolo* representa así el mundo «en sus cuatro partes» (fol.189) por medio de cuadrillas danzantes[30], mientras que la de *Los tres mayores prodigios* lo representa en tres partes mediante los escenarios o «teatros» designados como tres continentes distintos.

En cuanto a *Eco y Narciso*, su montaje el 12 de julio de 1661 para celebrar el décimo cumpleaños de la infanta Margarita en el Coliseo del Buen Retiro marca el retorno a un tipo de comedia pastoril altamente musical con canciones y coros sin ser semi-ópera (mitológica de tres

---

26 Stein, 1993, p. 263.

27 Stein, 1993, p. 263 y 266.

28 Stein, 1993, p. 264.

29 Stein, 1993, p. 265, núm. 14; para la importancia de *Il pastor Fido* de Giambattista Guarini, escrita en 1580-85, reeditada 1602, en el teatro barroco y sus implicaciones para el teatro de Lope, ver el estudio de McGaha, 1985; y Valbuena Briones, 1993.

30 Las acotaciones (fols. 189-90) indican «*dos damas y dos galanes*» para los vestidos a lo judío y a lo moro; y explícitamente señalan una «*quadrilla*» para los danzantes vestidos de indios y españoles, o sea dos parejas para cada etnia.

actos con diálogo cantado) ni zarzuela (de dos jornadas, tema pastoril, con coros y algún diálogo cantado). Con algunas arias así como canciones tradicionales, *Eco y Narciso* ciertamente debió de gustar y especialmente a la reina Mariana en cuyo honor se montó de nuevo poco después en diciembre del mismo año, con motivo de su visita al ayuntamiento de Madrid[31]. Después de las dos óperas pastoriles de Calderón, *La púrpura de la rosa* de sólo un acto y *Celos aun del aire matan* que había significado demasiadas exigencias para las compañías de actores, *Eco y Narciso* marca, si no un rechazo total de obras completamente cantadas, sí un retorno a una fórmula teatral musical ya bien establecida desde la primera comedia mitológica de 1635. Este tipo de comedia de tres jornadas junto con la zarzuela de dos jornadas—ambas de ambiente pastoril con canciones y coros intercalados—se prefirió en vez de la ópera nunca más experimentada en el siglo.

El soneto de 1636 que se repite en 1661 emblemáticamente da la pauta entonces a esa retrospectiva teatral. Después de dos grandiosos experimentos musicales, sin suficiente acogida favorable en la corte, Calderón retorna a una formula teatral de comprobado éxito y coloca en su centro—antes de la mitad de la segunda jornada—el soneto de 1636. Como obvio recuerdo del texto que le facilita el ingreso a la orden de Santiago, el soneto resulta una reafirmación de su persistente capacidad para complacer a su mecenas monárquico, una expresión sentimental de su propia necesidad de reconocimiento por dicha persistencia a través de los constantes cambios del tiempo; así, en el soneto, el monte aguanta los cambios de las estaciones y sobrevive de un año a otro. No importa aquí hacer hincapié en las ligeras variaciones con que se da el soneto de 1636 en 1661 (ver Apéndice) ya que serán cambios de Calderón mismo[32]. Pero aunque el soneto permanece esencialmente idéntico después de veinticinco años, incumbe subrayar que dramáticamente funciona de manera muy distinta, en un contexto dramático del todo diferente.

---

31 Además hubo otras reposiciones posteriores a la muerte de Calderón: 29 de julio de 1682 (particular en palacio), 28 de octubre de 1689 para el cumpleaños de la nueva reina Mariana de Neoburgo, y de nuevo en sus apartamentos el 17 de enero de 1692. Ver Varey y Shergold, 1973, pp. 160 y 238; Shergold y Varey, 1979, p. 290; y 1982, p. 242.

32 Osuna, 1974, pp. 26-27, observa que, como «se publicaron en la *Segunda* (1637) y en la *Cuarta* (1672) partes, respectivamente, y la una la hizo el hermano de Calderón y la otra el propio dramaturgo, debe concluirse la relativa garantía que nos deben merecer las correcciones. Son siete las variantes que existen en ambos textos; el segundo es sin duda retoque del primero».

En *Los tres mayores prodigios* el soneto aparece en boca del centauro que ha raptado a Deyanira, esposa de Hércules y trata de persuadirla a que lo ame. El soneto forma parte de un par—el otro enunciado en repuesta por Deyanira—o sea un diálogo de sonetos que demuestra una práctica teatral no común, pero tampoco nueva, donde los personajes conscientemente se llaman la atención uno al otro a escuchar mutuamente sus versos. El intercambio de sonetos en el *Príncipe constante* sería el ejemplo anterior más notable; también se da en *La dama duende,* ambas comedias geniales del joven Calderón. «No nos es posible», dice Osuna, «indagar hasta qué punto el autor es original en este respecto pero semeja serlo mucho. La insistencia calderoniana, al menos, no la recordamos en otro autor»[33]. La verdad es que la práctica resalta de manera impresionante en la única comedia que se preserva de Quevedo de finales de los años veinte[34]. ¿Estaría siguiendo el escritor cortesano el ejemplo de un joven dramaturgo sensacional? ¿O al revés?

El primer soneto del díptico de *Los tres mayores prodigios,* que se va a repetir en *Eco y Narciso,* se da en boca del Centauro que por fin aparece en la segunda escena de la tercera jornada, después de haber desatado—mejor dicho, anudado—toda la acción dramática desde la *Loa.* El soneto expresa entonces un lirismo deslumbrante por parte de un monstruo mitad hombre-mitad caballo que encarna y visualiza el espíritu barroco sobre el escenario—una especie de Polifemo gongorino teatral, gesticulando amorosamente en tres dimensiones hacia una belleza en quien sólo suscita repugnancia. La figura del monte en el soneto que perdura a través de los cambios de las estaciones expresa el destino admirable pero potencialmente trágico de la persistencia que se eleva por encima de los cambios naturales porque ésa es su naturaleza, su destino: persistir. Al centauro, pues, le corresponde no desistir en su obsesión por la hermosa Deyanira, no rendirse ante sus ruegos ni los peligros que se ha acarreado raptándola.

En *Eco y Narciso,* el soneto se da como soliloquio en la segunda jornada en boca de Febo, uno de los dos pastores enamorados de Eco, solo en la escena, como había propuesto Lope en su *Arte nuevo*[35].

---

33 Osuna, 1974, p. 20. Para Osuna, «Uno de los hechos que más llaman la atención al estudiar los sonetos de Calderón es encontrarlos en dípticos». Señala 18 sonetos de Calderón en dicho esquema.

34 Véanse mis estudios, 1999a; y «Pintura y estatismo teatral en dos sonetos desconocidos de Quevedo», *Ínsula* (próxima publicación).

35 En el v. 308 de su *Arte nuevo,* de 1609, Lope dice: «el soneto está bien en los que aguardan», pues es la forma poética idónea para la reflexión sobre un conflicto interior.

Pero el soneto había ya caído en desuso décadas atrás[36]. Como recurso dramático resulta, pues, bien significativo como estrategia retrospectiva. Con la efusividad lírica que Calderón le asigna únicamente a Febo, se rompe con gran efecto dramático la simetría de los dos pastores contrincantes que desde un principio alternan sus parlamentos con actitud y emociones contrastantes. La descripción paisajista del soneto además reconcentra líricamente en la intimidad de Febo el medio ambiente donde se desenvuelve toda la acción. En este pastor tampoco hay manera de desistir en su obsesión con Eco, persiste y no se rinde.

En ambas comedias, se da el transcurso del tiempo, de las estaciones, y los cambios de colores, temperatura y textura que la naturaleza impone sobre el monte. Explícitamente dicho transcurso completa el círculo de un año. En ambas comedias, el paso de un año resalta dramáticamente con gran importancia ya que Teseo y Jasón se comprometen a volver a África con Hércules precisamente en un año. Por otro lado, Eco cumple años—como reflejo del festejo de la Infanta Margarita—quien «hoy un círculo ha cumplido», dice Febo al principio de la primera jornada, designando la ocasión como «círculo que cumplió la aurora en tus luces bellas»[37]. Al mismo tiempo le dice a Eco—como reverberación (eco) del canto de los músicos—que «tu florida primavera / el invierno ignore frío / ardiente ignore el estío». El soneto en ambas comedias destaca, pues, el transcurso de un año que figura de manera sobresaliente en la acción.

En cambio, en *El Laurel de Apolo*, el tema de un año no ha resonado para nada entre los personajes. Por eso lógicamente se desarrolla sólo en la primera mitad del parlamento en octosílabos hablados y versos de gaita gallega cantados (de doce sílabas para ser bailados)[38]. No se trata de reflexión sino de ligereza exhibicionista. Apolo indiscretamente utiliza la imagen de los cambios de las estaciones sobre el monte para afirmar un control presuntuoso sobre el paso del tiempo—«De éste pues círculo entero / del año soy rey»—mientras que en la segunda mitad desarrolla una serie de imágenes amorosas para rogarle un favor a Dafne. El extenso parlamento de Apolo es una

36 Marín, 1982, p. 104, dedica sólo un párrafo al soneto donde concluye señalando «la pérdida de popularidad que sufre este metro poco dramático en todo el teatro desde mediado el siglo XVII» y ofrece como prueba el comentario que, anteriormente apuntado por Osuna (p. 18), Calderón mismo pone en boca de un personaje en *Antes de todo es mi dama* (1648): «aunque hoy el dar un soneto / no está en uso, dispertando / las ya dormidas memorias / de Boscán y Garcilaso».

37 Cito por la edición de Valbuena Briones, 1969, pp. 1906-1907.

38 Dicha versificación aparece ya en *El golfo de las sirenas*, ed. Nielsen, 1989, p. 22.

muestra de ingeniosa versificación híbrida para lucir: 1) la destreza del actor que recita y canta versos, y 2) el poder del personaje que despliega su habilidad de cantar como dios a la vez que habla como ser humano.

La imagen del monte figura aquí entonces como imagen de poder jactancioso en vez de la paciencia persistente, casi estoica, que ejemplifica el soneto de 1636 y de 1661. Sirve así de advertencia irónica al rey, frente a la fugacidad del tiempo, también de admisión consciente por parte de Calderón mismo de la ingenuidad de enorgullecerse de su logro de un nuevo estilo teatral híbrido. Por otro lado la imagen paisajista del monte que se desarrolla con lirismo gongorino en los dos cuartetos del soneto y los primeros cuatro cuartetos de versos alternados en la suasoria de Apolo destaca verbalmente, hace eco retórico, al elemento visual más sobresaliente sobre el escenario. Se trata precisamente del monte—eminente decorado que se impone a la escenografía de la comedia nueva en los corrales[39] y que evidentemente pasa al teatro cortesano—ya sea en «particulares» del salón dorado, en fiestas de los jardines[40] y del Coliseo del Buen Retiro o en las igualmente suntuosas celebraciones para espacios más reducidos, como el palacete de la Zarzuela[41].

En *Los tres mayores prodigios* el monte o montes figura(n) desde la loa[42] y aparece en la primera jornada sobre Medea y Jasón así como en la segunda sobre Teseo y el Minotauro, Ariadne y Fedra. En la tercera jornada, además de elementos escenográficos en las didascalias, cobra preponderancia dramática en el soneto donde simbólicamente recoge el sentimiento amoroso constante del monstruoso centauro hacia la bella Deyanira. En *El laurel de Apolo*, el monte en los cuartetos de versificación híbrida, junto con las demás imágenes paisajistas amorosas que completan el parlamento, reflejan no sólo el decorado montañoso sobre el escenario sino todo el ambiente pastoril de la pieza lírica. Igualmente en *Eco y Narciso*, en el monte del monólogo del pastor enamorado se reconcentra todo el paisaje bucólico de la Arcadia que se ha establecido desde los primeros versos de la primera jornada.

El soneto ha llamado la atención en esta comedia mitológica debido al hincapié que hace en él Valbuena Briones en su «Nota preliminar». Según el eminente crítico, «en él brilla la nota divina de espe-

---

39 Véase las observaciones de Ruano de la Haza, 1994, pp. 419-26.

40 Por ejemplo, *El mayor encanto amor* de 1635; véase mi estudio, 1993.

41 Por ejemplo, *La púrpura de la rosa*; véase mi estudio, 1995.

42 La alusión es al monte Oeta de África.

ranza junto a la cansada reflexión del autor que conoce ya el ritmo de la vida»[43]. Al reconocer el soneto como repetición de otro de veinticinco años atrás, la acertada afirmación elogiosa de Valbuena Briones requiere amplificación.

La representación lírica del monte que perdura a través del tiempo y que resiste los cambios de estación que lo sujetan a periódicas transformaciones superficiales indudablemente conduce a una afirmación de esperanza. Se trata, sin embargo, de una nota de esperanza barroca, es decir, no de optimismo en llegar a satisfacer el deseo, sino de paciencia resistente ante la imposibilidad de lograrlo. La loa de *Los tres mayores prodigios* proporciona esta explicación de la esperanza cuando Hércules—desesperado por la desaparición de Deyanira, raptada por el centauro—recibe la advertencia de Teseo y Jasón de no suicidarse, ya

> que en leyes de valor y bizarría
> la desesperación no es valentía
> pues la mayor, más grande, y la más fuerte
> es esperar, mas no buscar la muerte[44].

La esperanza que el soneto propone no es, pues, confiar que lo favorable sucederá sino aguardar, aguantando el paso del tiempo, el fin inexorable que acabará con la insatisfacción.

«Todo vive sujeto a la mudanza», de nuevo

En 1661 cuando Calderón después de dos óperas sin acogida favorable retorna con *Eco y Narciso* a una fórmula ya de comprobado éxito, el soneto funciona, pues, como emblema de su propia evolución teatral, de su persistencia artística a través de diversos experimentos en la tablas. Su genio cómico había quedado bien cimentado en comedias de capa y espada para corrales y palacio. En el género chico, también había demostrado su ingeniosa destreza humorística. Había llegado a monopolizar la comisión madrileña anual de los autos sacramentales. Su genio trágico permanecía insuperable en tragicomedias de marido o padre que lidian con su conciencia de honor, de vaticino y encierro preventivo, de conflicto entre rey y valido. A partir de 1636, con *Los tres mayores prodigios*, había logrado instalarse definitivamente como poeta de festejos cortesanos que recogen todas

43 Valbuena Briones, 1969, p. 1902.

44 Valbuena Briones, 1969, fol. 250.

esas modulaciones dramáticas, habiendo además subordinado las ínfulas teatrales de los escenógrafos italianos. En 1661, sus dos experimentos operáticos que no encuentran acogida favorable coinciden con la afirmación definitiva de la hegemonía francesa sobre la monarquía española. Sería un año de aguda reflexión para Calderón, la cual asoma como resumen nostálgico de sus últimos 25 años en el soliloquio de Febo en *Eco y Narciso* , el soneto sobre un monte que perdura a través de los cambios que el tiempo le impone a su superficie con regularidad implacable, un monte que persiste con ahínco, sin rendirse «al peso de los años». En una fecha crucial, cuando Calderón se resentiría de la falta de motivación para vislumbrar más innovaciones escénicas, el soneto funciona a manera de broche lírico para una variadísima creatividad teatral a través de un cuarto de siglo[45].

Bibliografía citada

Allen, J. J., *El corral del Príncipe 1583-1744*, Gainesville, University of Florida Press, 1983.

———, «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias» en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egido, Salamanca, UIMP, 1989, pp. 13-23.

———, «El corral de comedias de Almagro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, ed. J. M. Díez Borque, *Corrales y coliseos en la península ibérica*, pp. 197-211.

———, y J. M. Ruano de la Haza, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

———, «Documenting the History of Spanish Theatre: *Fuentes para la Historia del teatro en España*», *The Modern Language Review* 93, 1998, pp. 997-1006.

Amadei-Pulice, M. A., *Calderón y el barroco*, Philadelphia, John Benjamins, 1990.

45 Agradezco a Alan K. Paterson, en el diálogo sobre la ponencia, la observación de que también se trataría de un soneto sobre el Buen Retiro. Muy de acuerdo, agrego que, de hecho, la experiencia teatral de Calderón en los veinticinco años en cuestión se cifra en ese espacio de jardines maravillosos que se vislumbran al fondo del soneto así como desde el mismo coliseo. Esos jardines con estanques y juegos de agua espectaculares, recuérdese, conducían hacia y circundaban ermitas donde se celebrarían las primeras zarzuelas de Calderón, inclusive *La púrpura de la rosa*, piezas que, concebidas para el palacete de la Zarzuela, se tienen que trasladar al Retiro.

Armas, F. de, *The Return of Astraea, an Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, Univiversity Press of Kentucky, 1986.

Calderón de la Barca, P., *Autos sacramentales*, (primera edición en 1926), ed. Á. Valbuena Prat, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 5ª edición, 1967.

———, *Obras completas. Dramas*, ed. Á. Valbuena, Madrid, Aguilar, 1969.

———, *Tercera parte de comedias*, Madrid, 1664, ed. Facsímil D. W. Cruickshank y J. Varey, Londres, Tamesis-Gregg, 1973.

———, *El golfo de las sirenas*, ed. S. Nielsen, Kassel, Reichenberger, 1989.

Díez Borque, J. M., «Un dramaturgo muy complejo», *La aventura de la Historia*, 16, 2000, pp. 38-42.

Egido, A., «Introducción» en su edición de Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 19-121.

García Lorenzo, L., «Vuelta a los escenarios», en *La aventura de la Historia*, 2, núm. 16, febrero del 2000, pp. 57-59.

Granja, A. de la, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad de Granada, 1982.

Greer, M. R., «Myths and Texts in the Courltly *Fiesta*» en su edición de Calderón, *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 133-87.

———, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, UP, 1991.

Hernández, S., «Revisión semiótica del drama mitológico calderoniano», *Bulletin of the Comediantes*, 39, 1987a, pp. 273-80.

———, «Mitos, simbolismo, y estructura en *Apolo y Climene* y *El hijo del sol Faetón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987b, pp. 77-85.

———, «Política imperial y *Los tres mayores prodigios*», en *Homenaje a Hans Flasche, Festschrift zum 80 Geburtstag*, ed. K. H. Körner and G. Zimmermann, Stuttgart, F. Steiner Velag, 1991, pp. 83-94.

———, «Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*» *Romanistisches Jahrbuch*, 44, 1993, pp. 307-22.

———, «Calderón entre mexicanos de ayer y hoy», *Hacia Calderón. Décimo coloquio anglogermano. Passau, 1993*, Stuttgart, Franz Steiner, 1994a, pp. 135-46.

——— , «El mito de Veturia y Coriolano en Calderón como *Matronalia* reales en *Las armas de la hermosura*»,*Criticón*, 62, 1994b, pp. 99-110.

——— , «Decorados y proyección espacial en la primera ópera calderoniana, *La púrpura de la rosa*», en *La puesta en escena del teatro clásico*, ed. J. M. Ruano de la Haza, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 233-53.

——— , «La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: *Plus ultra*», en *De hombres y laberintos*, ed. I. Arellano y B. Oteiza, *RILCE*, Universidad de Navarra, número monográfico sobre Calderón, 12.2, 1996, pp. 281-300.

——— , «El sarao en *El castillo de Lindabridis*: imagen visual y eslabón dramático», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998a, pp. 123-31.

——— , «La representación retórica-icónica del cuarteto cultural en los autos de Calderón. *La semilla y la cizaña* y las cuatro partes del mundo», *Criticón*, 73, 1998b, pp. 143-56.

——— , «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el valido* de Quevedo: tensa teatralización de estatismo lírico», *Hispania*, septiembre 1999a, número monográfico sobre la comedia española, *Nuevas direcciones en el estudio de la comedia*, ed. B Mújica, pp. 461-71.

——— , «Mudanzas del sarao: Entre corte y calles, conventos y coliseo: vueltas entre páginas y escenarios», en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. M. Bose, B. Potthast, A. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1999b, pp. 517-33.

——— , «Pintura y estatismo teatral en dos sonetos desconocidos de Quevedo», *Insula* (en prensa).

Hesse, E. W., «Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: *Eco y Narciso*», *Filología*, 7, 1961, pp. 61-76.

Lista, A., «Calderón considerado como poeta lírico», *Revista de Madrid*, 2, 1839, pp. 292-311.

Maestre, R., «Escenotecnia de los salones dorados: el del Álcazar, el del palacio del Buen Retiro», en *Espacios teatrales del barroco español (XIII jornadas de teatro clásico, Almagro 1990)*, dir. J. M. Díez Borque, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 185-97.

Marín, D., «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.

Martínez del Fresno, B., «La danza española en el siglo XVII», en *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo*, Oviedo, Universidad, 1994, pp. 291-317.

McGaha, M. D., «Guarini's *Il pastor Fido* and Lope de Vega's *El verdadero amante*», *Journal of Hispanic Philology* 10, 1985, pp. 51-60.

Neumeister, S., «La fiesta mitológica en su contexto histórico», en *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermano (Londres, 1973)*, ed. H. Flasche, New York, Walter de Bruyter, 1976, pp. 156-70.

———, «La mitología», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 233-43.

———, *Mythos und Repräsentation. Die mythoogischen Festspiele Calderons*, Munich, Wilhelm Fink, 1978, edición aumentada en español, Kassel, Reichenberger, 2000.

O'Connor, T. A., *Myth and Mythology in the Theater of Calderón*, San Antonio, Trinity University Press, 1988.

Osuna, R., *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*, Chapel Hill, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974.

Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de C. Álvarez y R. Mª. Iglesias, Madrid, Cátedra, 1999.

Parker, A. A., «Calderón, dramaturgo de la escolástica», *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 1935-36, pp. 273-85; 393-240.

———, «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», *Tulane Drama Review*, 4, 1959, pp. 42-59.

———, «Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón», en *Actas del primer congreso internacional de hispanistas: Oxford, 1962*, ed. F. Pierce y C. A. Jones, Oxford, Dolphin, 1964, pp. 141-60.

———, *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, Dolphin, 1968.

———, «The Chronology of Calderón's *Autos Sacramentales* from 1647», *Hispanic Review*, 37, 1969, pp. 174-76.

Pring-Mill, R., «Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*: métodos del análisis temático-estructural», en *Litterae Hispanae et Lusitanae*, ed. H. Flasche, München, Max Hueber Verlag, 1968, pp. 369-413.

Ruano de la Haza, J. M., «The Staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, pp. 235-46.

———, «Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1993, pp.13-67.

———, (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989.

———, «La escenografía del teatro cortesano. El coliseo del Buen Retiro 1. Los decorados en perspectiva», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 140-58.

Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage, from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

Shergold, N. D. y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699*, Fuentes para la historia del teatro en España, 6, Londres, Tamesis, 1979.

Stein, L. K., *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods, Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

———, «Convenciones musicales en el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva», en *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, ed. J. A. Gómez Rodríguez y B. Martínez del Fresno, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, pp. 177-217.

———, «"Este nada dichoso género", la zarzuela y sus convenciones», en *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750, Actas del congreso internacional, Valladolid, 20-21 y 22 febrero de 1995*, eds. Mª. A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos, C. Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Universidad, 1997, pp. 185-217.

———, «"Al seducir el oído". Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 169-89.

———, «La plática de los dioses» en Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, ed. M. R. Greer, Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 13-72.

Valbuena Briones, Á., *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.

——— , «Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, pp. 165-173.

Valbuena Prat, Á., «Los autos sacramentales de Calderón; clasificación y análisis», *Revue Hispanique*, 61, 1924, pp. 1-302.

——— , «Las comedias mitológicas», en *Calderón: Su personalidad, su arte dramático, su estilo, y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941.

Varey, J. E., «Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain», en *La Scenografia Barocca*, ed. A. Schnapper, Atti del XXIC Congreso Internazionale de Storia dell'Arte, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 51-63.

——— , «The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King», *Bulletin of Hispanic Studies*, 41, 1984, pp. 399-40.

——— , «*Andrómeda y Perseo*, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artisticoliterarias y políticas», *Musicología*, 10.2, 1987, pp. 529-44.

Varey, J. E. y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid 1651-1665*, Fuentes para la historia del teatro en España, 4, Londres, Tamesis, 1973.

——— , *Representaciones palaciegas, 1603-1699*, Fuentes para la historia del teatro en España, 1, Londres, Tamesis, 1982.

Wardropper, B. W., «The Standing of Calderón in the Twentieth Century», en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. M. D. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 1-16.

Apéndice

Los tres mayores prodigios (1636), Jornada III. Habla Neso.

Apenas el invierno helado y cano
este monte con nieblas desvanece,
cuando la primavera le florece,
y el que helado se vio, se mira ufano.

Pasa la primavera, y el verano
los desprecios del sol sufre y padece;
llega alegre el otoño y enriquece
el monte de verdor, de fruta el llano.

Todo vive sujeto a la mudanza:
de un día y otro día los engaños
cumplen un año, y este al otro alcanza.

Con esperanza sufre desengaños
un monte; que a faltarle la esperanza,
ya se rindiera al peso de los años.
(ed. Valbuena Briones, *Dramas*, p. 1579)

Eco y Narciso (1661), Jornada II. Habla Febo.

Apenas el invierno helado y cano
este monte de nieves encanece,
cuando la primavera le florece,
y el que helado se vio, se mira ufano.

Pasa la primavera, y el verano
los rigores del sol sufre y padece,
Llega el fértil otoño, y enriquece
el monte de verdor, de fruta el llano.

Todo vive sujeto a la mudanza.
De un día y otro día los engaños
cumplen un año, y este al otro alcanza.

Con esperanza sufre desengaños
un monte, que a faltarle la esperanza,
ya se rindiera al peso de los años.
(ed. Valbuena Briones, *Dramas*, p. 1920)

El laurel de Apolo (1658), Jornada II.

APOLO Detente.
DAFNE ¿A qué?
APOLO A que con solo oírme,
tan no visto dolor temples.
DAFNE El respeto de mirarte
deidad, y el temor de verte
deidad ofendida, me hace
que huya de ti.
APOLO Si me temes
como a deidad ofendida,
yo sabré por complacerte,
que el estilo de deidad

con el de mortal se mezcle,
hablando en ambos estilos.

DAFNE ¿De qué suerte?

APOLO De esta suerte.
Bellísima hermosa Dafne,
¿ves ese monte eminente
que expuesto al rigor del hielo
y a la saña de la nieve, *Canta*
humilde, postrado y rendido padece
helados rigores del cano diciembre?
(Hablado.)
Pues apenas el abril
bordará su esfera verde,
cuando le verás ceñido
de rosas y claveles, *Canta*
ufano gozando, contento y alegre
matiz en las flores, cristal en las fuentes.
(Hablado.)
Pasará la primavera
y en joven edad ardiente
el estío su esmeralda
verás que en oro guarnece, *Canta*
brotando la falda del rústico albergue
campañas de flores en golfos de mieses.
(Hablado.)
Llegará el otoño, y no
habrá yerto árbol, que fértil,
de varios frutos no veas
todas sus ramas pendientes *Canta*
brindando a la vista y al gusto igualmente
hermoso el agrado y goloso el deleite.
(Hablado.)
De este pues círculo entero
del año soy rey, y de este
compuesto triunfo de horas
días, semanas y meses, *Canta*
el dueño serás, bella Dafne, si quieres
feriarme a tan solo un favor tus desdenes.
(ed. Valbuena Briones, *Dramas*, pp. 1755-56)